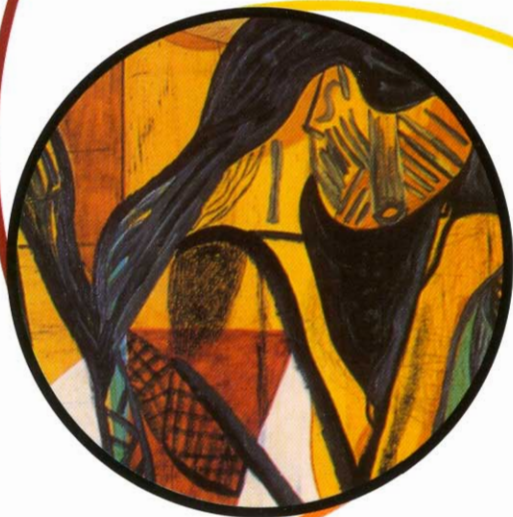


KATIA LEVESQUE



LA CRÉOLITÉ

ENTRE TRADITION
D'ORALITÉ CRÉOLE
ET TRADITION
LITTÉRAIRE FRANÇAISE

Éditions Nota bene
Collection Études

LA CRÉOLITÉ :
ENTRE TRADITION D'ORALITÉ CRÉOLE
ET TRADITION LITTÉRAIRE FRANÇAISE

COLLECTION « ÉTUDES »

LA COLLECTION « ÉTUDES »
EST DIRIGÉE PAR ROBERT DION ET RICHARD SAINT-GELAIS

KATIA LEVESQUE

LA CRÉOLITÉ :
ENTRE TRADITION D'ORALITÉ CRÉOLE
ET TRADITION LITTÉRAIRE FRANÇAISE

Éditions Nota bene

Les Éditions Nota bene remercient le Conseil des Arts du Canada,
le ministère du Patrimoine du Canada et la Société de développement
des entreprises culturelles du Québec pour leur soutien financier.

La publication de ce livre a été rendue possible grâce à l'appui
du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises
(CRILCQ), site de l'Université Laval.

© Éditions Nota bene, 2003
ISBN : 2-89518-151-9

INTRODUCTION

Lors d'un séjour en Martinique en mars 1997, j'ai eu l'occasion de rencontrer Raphaël Confiant, un écrivain martiniquais passionné et passionnant. Avant mon départ, j'avais lu *Bassin des ouragans*, le premier des trois récits de sa *Trilogie tropicale*. J'avais alors été à la fois décontenancée et agréablement surprise par la langue inventive et créolisée, par l'ironie et l'autodérision, par la multitude des thèmes abordés, de la politique à la littérature en passant par la sociologie, la linguistique et l'histoire. J'avais l'impression d'être entraînée dans l'univers martiniquais à un rythme fou, ne laissant aucun répit au lecteur, le bousculant d'un sujet à l'autre. Et tout cela, bien qu'essoufflant, me faisait rire. Je ne connaissais alors rien de la créolité et de la littérature antillaise. Cette rencontre et cette lecture, et le séjour à l'île aux fleurs, firent naître en moi le désir de mieux connaître la littérature créole et la société dont elle est issue.

Les œuvres de Confiant appartiennent à la créolité, un mouvement littéraire né au cours de la dernière décennie. Véritable entreprise de recherche anthropologique et de mise au jour de la mémoire collective, ce mouvement énonce ses principes dans un manifeste, *Éloge de la créolité*. Ses auteurs cherchent à faire

ressurgir la contre-histoire, celle qui a recours surtout à la tradition orale. Confiant est non seulement un des signataires du manifeste *Éloge de la créolité*, il est aussi l'écrivain de ce mouvement chez qui on retrouverait, selon Richard D.E. Burton, la vision la plus créole de la créolité. On ne s'étonnera donc pas de voir Confiant appliquer dans son œuvre les principes énoncés dans le manifeste en cause, à savoir *l'enracinement dans l'oral, la mise au jour de la mémoire vraie, la thématique de l'existence, l'irruption dans la modernité et le choix d'une parole*. En effet, le manifeste ne serait qu'un équivalent plus purement idéologique de ce qui est élaboré dans la fiction¹.

Ainsi, une véritable reconquête de la culture populaire, comprise en tant que vision complète du monde, doit être entreprise par les écrivains créoles. Cette reconquête passe par un retour à la tradition d'« oraliture ». Ce concept forgé par Ernst Mirville en 1974 a été repris entre autres par Maximilien Laroche qui explique : « Si oratura me semble bien fixer l'attention sur la voix (os, oris) oraliture, par la terminaison, attire davantage cette attention sur l'analogie avec la littérature, donc avec l'écriture » (1991 : 16). Ainsi, l'oraliture constitue la combinaison de l'oralité et de la littérarité. Plus précisément, le concept renvoie aux genres oraux structurés selon une textualité mémorielle, donnant une place affirmée à la gestuelle et se caractérisant notamment par leur aspect nocturne et collectif. Parmi ces genres se trouve le conte. La créolité croit que la modernité littéraire aux Antilles procédera du génie du conteur traditionnel. Le créole, son

1. Voir Jacques Dubois (1994 : 238).

vocabulaire, sa poétique et son caractère oral transformant ainsi les écrits en français.

Cet ouvrage a pour but de répondre à la question suivante : comment expliquer le caractère composite de la *Trilogie tropicale* de Confiant ? Il semble que la réponse doit se trouver du côté du désir de renouer avec l'oralité et la tradition populaire d'oraliture. Aussi, avant de commencer l'analyse des récits, il me semble important de comprendre les raisons poussant les écrivains de la créolité à effectuer ce retour au conte. Par un bref rappel de l'histoire littéraire antillaise, le premier chapitre de cette étude permet de dégager les motifs historiques et surtout littéraires incitant le mouvement de la créolité à puiser aux sources traditionnelles. En effet, « tout texte parlé ou écrit ne peut être compris que comme une réaction à d'autres textes » (Zima, 1985 : 44). Une attention plus importante sera apportée à la créolité et à la vision de la littérature qu'elle propose.

Le retour aux sources traditionnelles signifie dans une large mesure recourir au conte, à sa forme particulièrement, et s'inspirer de l'art du conteur. Le chapitre II constitue une présentation générale du conte traditionnel antillais : son contexte d'émergence, ses conditions de production et l'influence de ces dernières sur l'art du conteur, les fonctions du conte et ses caractéristiques au point de vue narratif. Cette présentation me permet, au chapitre suivant, d'entreprendre l'analyse proprement dite de la *Trilogie tropicale* qui vise à évaluer comment s'articule le retour à la tradition populaire dans trois récits dont l'univers fictionnel est contemporain et à examiner comment s'opère le passage de *maître de la parole* (conteur) à *marqueur de paroles* et finalement à *écrivain* ; ou comment est

comblé (s'il l'est) le clivage entre oralité créole et scripturalité française.

La deuxième partie de l'ouvrage montre comment s'articule le retour au conte dans la *Trilogie tropicale* de Confiant. Donc, il s'agit de déterminer ce qui est inspiré du conte traditionnel et comment l'art du conteur influence l'écriture de Confiant dans sa *Trilogie*. Les trois récits qui la composent – *Bassin des ouragans*, *La savane des pétrifications* et *La baignoire de Joséphine* – constituent de ce point de vue un cas intéressant puisque leur action se déroule au cours des années 1980 et 1990, un précédent dans le cas de Confiant. En effet, la créolité, dans son objectif de sauvegarde et de mise en valeur de la culture créole, a trop souvent rimé avec passé, ce qui lui a valu de se faire reprocher son côté folklorique par nombre d'écrivains et de lecteurs antillais (échappant à l'engouement du public et des critiques hexagonaux fascinés par ce qui est Autre et plus particulièrement exotique et conforme aux stéréotypes coloniaux). Ainsi, les personnages (fort typiques) évoluent la plupart du temps dans une Martinique rurale, arrêtée aux années 1950. Or, *Bassin des ouragans*, *La savane des pétrifications* et *La baignoire de Joséphine* marquent l'entrée de l'univers fictionnel créé par Confiant dans la modernité urbaine, ce qui, de prime abord, pourrait compliquer ce retour au conteur et à ses récits, ceux-ci ayant peu de place dans la société contemporaine désormais dépeinte dans la fiction.

L'étude de l'inscription de l'oraliture dans la *Trilogie tropicale* débute, au chapitre III, par l'évaluation des marques explicites données par l'auteur. Nous verrons ainsi que du contenu des contes antillais, il reste bien peu. L'illusion d'assister à une soirée de

conte, par contre, tend à être créée. Toutefois, c'est par la structure des récits que la *Trilogie tropicale* s'apparente le plus aux contes. En effet, Confiant fait alors intervenir des stratégies du conteur : le ressassement, le redoublement et les digressions. Ces dernières permettent à l'auteur de réactiver l'importante fonction de résistance du conte de façon parfois peu subtile, ce qui contraste avec le caractère subconscient de la verbalisation de la résistance dans le conte qui obligeait le conteur à s'inventer un langage doté d'une certaine opacité destinée à déjouer la compréhension du maître jamais loin.

Inventer un langage est une nécessité qui rapproche également Confiant du conteur. Après avoir tenté l'aventure de l'écriture en créole avec peu de succès, Confiant en est venu à accepter que la créolité littéraire a, pour le moment du moins, le français pour langue d'écriture. Or, un français standard, normatif, ne saurait rendre le délire verbal du conteur. Il faut donc créoliser la langue. Le chapitre IV est consacré à l'importante question linguistique, c'est-à-dire à l'inscription de l'oralité. Quels sont les procédés employés par Confiant pour « oraliser » ses textes ? Une attention particulière sera portée à l'aspect lexical. Nous verrons quelle place occupe le créole dans les récits et quel est son statut. Le souci de mise en valeur de la langue et des traditions locales peut-il gommer l'écart entre français et créole, deux langues dont le rapport de force a longtemps été (et demeure) inégal, la Martinique connaissant une situation de diglossie ? Oraliser la langue passe également par l'utilisation du français régional. Confiant multiplie les occurrences d'expressions pittoresques et de vocabulaire désignant des réalités locales. Et quand les mots n'existent pas, il en

créée. Cependant, on est en droit de s'interroger si cela ne rapproche pas autant Confiant du linguiste français que du conteur créole, en plus de contribuer à un exotisme un peu factice.

Confiant cherche à recréer la mosaïque linguistique martiniquaise dans les récits, ce qui implique l'utilisation de plusieurs langues en plus du français et du créole. Toutefois, toutes ces langues ne sont pas traitées de manière identique, ne jouissent pas du même statut. En outre, leur présence, sous forme d'écart ou non, marquée ou non, va du simple effet de réel à des regards critiques qui méritent d'être interprétés. Évidemment, le français demeure la langue la plus utilisée, mais même ce français est composite. Les registres sociaux et les niveaux de langue abondent. La signification de ces diverses couches de français sera étudiée, de même que ce qu'elles laissent transparaître – ne serait-ce que par la connotation – de l'idéologie qui sous-tend l'écriture confiantesque, au-delà du simple plaisir des mots, de l'aspect ludique de l'écriture.

Le retour à la tradition d'oraliture et l'« oralisation » de l'écriture ont pour but de trouver une voie d'expression « authentique ». Cependant, cette démarche ne peut se faire en vase clos, sans tenir compte des autres littératures. Par conséquent, le cinquième chapitre tente de mesurer le poids des diverses influences littéraires qui imprègnent l'écriture de Confiant et entrent dans la définition de l'« authenticité » créole. Même si Confiant se réclame de la créolité et de la tradition d'oraliture, son écriture est indéniablement marquée par d'autres tendances littéraires. Carnavali-sation, baroque et postmodernité marquent à leur manière les récits de la *Trilogie tropicale*. Il importe

INTRODUCTION

aussi de situer l'écriture de *Confiant* par rapport aux littératures postcoloniales. L'« authenticité » peut-elle être un métissage ? Par ailleurs, la question du destinataire, du lecteur de *Confiant* se pose inévitablement : qui est-il ? d'où vient-il ? Car des récits aussi composites, tant sur le plan du contenu que de la langue et de la forme, sont relativement opaques. Encore là, il faut se demander s'il y a un lien à faire avec l'art du conteur, s'il n'y a pas là une trace de l'idéologie créolitaire.

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE I

RAPPEL DE L'HISTOIRE LITTÉRAIRE ANTILLAISE

Afin de comprendre ce qui pousse les écrivains de la créolité à faire un retour à la tradition d'oraliture créole, il convient de rappeler brièvement l'histoire de la littérature antillaise, plus précisément l'histoire de la Martinique, de la Guadeloupe et de la Guyane, qui forment à elles trois un sous-ensemble de l'ensemble francophone. Si Haïti n'a pas été retenue ici, c'est que son histoire s'est détachée dès 1804, année de son indépendance, de celles des autres îles et territoires devenus départements d'outre-mer en 1946. Les différences des situations sociopolitiques et du rapport aux langues française et créole étant grandes, les littératures n'ont pas suivi exactement les mêmes destins, bien que certains rapprochements s'imposent.

DE LA LITTÉRATURE DES MAÎTRES BLANCS À LA LITTÉRATURE NÈGRE ASSIMILATIONNISTE

À l'exception de quelques nobles, surtout des cadets de famille désireux de faire fortune aux îles, la majorité des colons antillais étaient au départ

analphabètes. Ils venaient de toutes les régions d'une France dont l'unité linguistique était encore à réaliser et parlaient, par conséquent, leur dialecte respectif. La nécessité de communiquer entre eux a probablement joué un rôle important dans la formation du créole, langue qui, ultérieurement, fut « proposée » aux esclaves africains dont la diversité des langues maternelles nuisait à l'intercompréhension et qui la transformèrent. Toutefois, la période d'indifférenciation linguistique dure peu longtemps. En effet, les esclaves, qu'on interdisait d'alphabétiser, furent cantonnés au créole, alors que les Blancs, détenant le pouvoir, avaient les moyens financiers d'apprendre le français, langue de culture et d'administration des affaires, d'envoyer leurs enfants étudier et séjourner en France, d'acheter des livres, etc. Ce sont donc ces Blancs créoles¹ qui donnèrent à la littérature antillaise ses premiers textes, souvent médiocres il faut dire.

Il faut attendre le XIX^e siècle pour voir apparaître des textes dont la thématique puise dans l'univers créole, soit après la Révolution française. Craignant l'abolition de l'esclavage, les *békés* sentent le besoin de défendre leurs valeurs, de légitimer le racisme en s'appuyant notamment sur l'exégèse (orientée) biblique de la *malédiction de Cham*², et cherchent à faire valoir les mérites de l'aristocratie créole, garante de la « civilisation » face à la « barbarie nègre ». Ils le font au moyen de libelles, mais aussi d'une littérature de

1. Au sens étymologique, soit « né aux îles », quelle que soit la race.

2. Les Nègres descendraient de Cham, le fils maudit de Noé qui aurait découvert à ses frères la nudité de son père ivre (voir Genèse, V-X), alors que les Blancs descendraient de Japhet. Étant de descendance maudite, les Nègres seraient condamnés à servir d'esclaves aux Blancs pour l'éternité.

fiction militante et outrageusement mensongère. S'adressant essentiellement à un lectorat étranger « élitaire et mondain, pour qui il n'y a de salut que dans la décalcomanie scrupuleuse des modèles occidentaux » (Chevrier, 1974 : 23), cette littérature n'est en rien autonome. Cependant, dans sa tendance au régionalisme (encouragée par le mouvement romantique), voire à l'exotisme, dans son caractère idéologique même, elle permet à la thématique antillaise (paysages, culture, coexistence des races) de s'imposer, par exemple dans *Les amours de Zémédare et Carina* (1806), un roman écrit par le Martiniquais Prévost de Traversay, ou dans la poésie du béké Poirié Saint-Aurèle (1795-1855). Paradoxalement, en plaçant les Noirs au centre de la problématique, en voulant les dépeindre comme des êtres sauvages, elle en fait parfois de véritables héros, comme c'est le cas des personnages de nègres « marrons », c'est-à-dire fugitifs.

L'abolition définitive de l'esclavage en 1848 met fin à cette littérature ouvertement raciste en lui ôtant sa raison d'être. Les Grands Blancs ont alors deux attitudes principales : la nostalgie ou la fuite (cette solution ayant été choisie par Alexis Léger, futur Saint-John Perse). Ceux qui demeurent créent, avec des gens de couleur, surtout des Mulâtres d'abord, une nouvelle littérature qui sera plus exotique que jamais. En effet, Mulâtres et Noirs, affranchis et désormais citoyens français, ont maintenant accès à la « culture » (française bien sûr), à l'éducation. « Dressés » pendant des siècles à envier le mode de vie, les valeurs et la culture du Blanc, ils chercheront à être intégrés à l'ensemble national et à montrer qu'ils peuvent faire aussi bien que leurs confrères occidentaux. Soucieux de respectabilité, ils jouent la carte de l'exotisme – le régionalisme

métropolitain regagnant de la popularité à la fin du XIX^e siècle – tout en veillant à atténuer les marques de la différence qui pourraient compromettre leurs chances d’assimilation : « être un bon décalque d’homme pâle [leur] tient lieu de raison sociale aussi bien que de raison poétique » (Étienne Léro, cité dans Chevalier, 1974 : 41).

La littérature de cette période est donc « édulcorée », impersonnelle, crispée. La réalité coloniale est idéalisée et le réel, euphémisé : la vie et le travail dans les champs semblent un jeu qu’agrémentent le soleil et le rythme des tambours. Même la population devient « incolore », aucune précision sur la race n’étant plus donnée. On crée donc un mythe des Antilles heureuses, surtout dans la poésie. À l’honneur en ce qu’elle permet plus facilement « d’oublier » le réel, la poésie s’écrit alors à la mode parnassienne ou symboliste. Daniel Thaly est un de ceux qui contribuent à élaborer l’image des îles paradisiaques :

Je suis né dans une île amoureuse du vent
Où l’air a des senteurs de sucre et de vanille
Et que berce au soleil du Tropique mouvant
Le flot tiède et bleu de la mer des Antilles.

Sous les brises, au chant des arbres familiers
J’ai vu des horizons où planent les frégates
Et respiré l’encens sauvage des halliers
Dans ses forêts pleines de fleurs et d’aromates.

Cent fois je suis monté sur ses mornes en feu
Pour voir à l’infini la mer splendide et nue
Ainsi qu’un grand désert mouvant de sable bleu
Border la perspective immense de la nue [...]
(cité dans Corzani *et al.*, 1998 : 107³).

3. Confiant parodie ce poème dans une mise en scène « exotisante » de *La baignoire de Joséphine* : « Sur la plage [...] l’air était si enchanteur

Partie intégrante du mythe exotique (et érotique), la *doudou* est au centre de la littérature. Rappelons qu'une doudou est (généralement) une mulâtresse se trouvant sur les quais d'embarquement, attendant l'arrivée des marins, des soldats et des voyageurs français et souhaitant les séduire pour ultimement quitter l'île avec eux et ainsi améliorer son sort et celui de ses futurs enfants (en « blanchissant » la race). Toutefois, plus souvent, elle est celle qu'on peut abandonner au profit d'une fiancée blanche, future digne mère, sans qu'elle ne s'accroche, après avoir profité de son « expertise en plaisirs amoureux ». Marcel Achard parle de la doudou en ces mots :

Vous avez l'indolence et la souple harmonie
De la rêveuse palme au faîte des palmiers
Que berce mollement la brise indéfinie
Où traîne, par instant, la plainte des ramiers.

L'impeccable contour de votre chair brunie
Qu'épouse le frisson des étoffes lamées
Évoque les reflets de la mer infinie
Et sa mouvante courbe en ses vagues pâchées.

Quand vous passez, Créole, au crépuscule d'or,
Sur la verte savane, aux rives du mouillage,
Tout le parfum des fleurs flotte en votre sillage,

Et dans vos yeux profonds, aux tendresses latentes,
Je regarde passer les luxures ardentes,
Dans vos beaux yeux si grands où le soleil s'endort
(cité dans Corzani *et al.*, 1998 : 108).

que je m'assis à l'ombre d'un cocotier nain pour contempler la baie des Flamands. Un vers du grandissime poète Osman Duquesnay me revint en mémoire : J'habite une île amoureuse du vent / où l'air a des odeurs de sucre et de vanille » (1997 : 61).

La doudou donnera son nom à cette littérature qui, si elle a le mérite de favoriser la référence aux réalités géographique, culturelle et linguistique créoles, est à la limite de la promotion touristique. L'anthologie *Fleurs des Antilles* de René Bonneville n'a-t-elle pas été composée pour l'Exposition universelle de 1900 ? Quant aux romans, à l'eau de rose, ils proposent le même décor tropical de rêve où se jouent des intrigues sentimentales reléguant aux oubliettes le dur et misérable quotidien des Noirs :

Titine Grosbonda [Gros cul] !... Dodièze avait été bouleversé par ce nom. Il évoqua aussitôt, avec une imagination précise et prodigue, la femme inconnue qui le portait glorieusement, et dont les rotundités postérieures avaient mérité ce vocable suggestif. Il se représenta en esprit cet épanouissement mélanpyge et royal, hémisphère élastique et mordoré dont il supputa la fermeté, l'amplitude, le galbe, l'harmonie aimable, jumelle et globulaire. Titine Grosbonda !... [...]

Ce nom était sur ses lèvres le soir, lorsque couché dans son lit il attendait un sommeil difficile à venir, malgré le chant monotone et berceur des vagues sur la grève. Ce nom était sur ses lèvres le matin lorsque la nièce d'Alexandrine, pourtant fraîche et savoureuse, une robe de cotonnade couvrant à peine ses appâts dédaignés, venait lui porter au lit le café traditionnel.

Tout au long du jour, son esprit était ramené vers le postérieur charnu de la blanchisseuse par tous les objets circulaires que son regard rencontrait. Le cerceau poussé par un négrillon, le fond lustré d'une casserole, une pièce de deux sous, la margelle d'un puits, la convexité d'un parasol ou d'un chapeau, le goulot même de son encrier évoquaient sans faillir, avec une obstination et une précision formelles, Titine Grosbonda (Gilbert de Chambertrand, cité dans Corzani et al., 1998 : 108-109).

Cette littérature exotico-régionaliste allait donc être de plus en plus fortement contestée par des écrivains inspirés par l'arrivée sur la scène politique de leaders « négristes » tel Hégésippe Légitimus. Tout aussi assimilationnistes que leurs prédécesseurs, les négristes perçoivent la France comme celle qui corrigera les séquelles coloniales et qui abolira les discriminations, Blancs et Noirs en arrivant à fonder une communauté nationale multiraciale. Toutefois, ils souhaitent faire une place au prolétariat nègre, à ses conditions de vie et à son histoire. Ainsi, Oruno Lara, un descendant d'esclaves, écrit une *Histoire de la Guadeloupe* pour l'opposer à la vision des historiens blancs avant de publier en 1923 un roman à thèse, *Question de couleurs (Blanches et Noirs)*, où s'entremêlent sa fierté d'être nègre et sa qualité de citoyen français. Deux ans plus tôt, René Maran gagnait le prix Goncourt avec *Batouala* dans lequel il tentait de « lutt[er] contre le racisme et la "colonisation-exploitation", dans une perspective qui n'exclu[ait] nullement [...] une assimilation à la culture et à la nation françaises » (cité dans Corzani *et al.*, 1998 : 114). Le manifeste programmatique *Légitime défense* (1932), rédigé par quelques étudiants martiniquais vivant à Paris qui, inspirés du surréalisme, du communisme et du freudisme, dénoncent la survivance des structures coloniales et la littérature aliénée, influence probablement aussi les écrivains de cette génération. Toujours le régionalisme donc, mais plus réaliste⁴ cette fois. C'est surtout le roman qui

4. Ainsi, de Joseph Zobel et de Raphaël Tardon, deux écrivains de cette génération qu'il appelle *romanciers socio-paysagistes*, Édouard Glissant dit qu'« ils ont épuisé l'inventaire du réel à la manière réaliste française. Leurs œuvres sont très importantes dans la mesure où elles nous ont débarrassés du souci de recommencer la peinture du réel » (cité dans Gauvin, 1992-1993 : 16).

est alors marqué par un début de prise de conscience de la réalité coloniale, la poésie pataugeant toujours dans le mimétisme et dans la pauvreté de son inspiration.

LA LITTÉRATURE « VRAIE »

LA NÉGRITUDE

Toutefois, on se rend vite compte de l'impossibilité de l'assimilation et du racisme métropolitain. De ce constat naît la *négritude*. Le mot apparaît pour la première fois dans le *Cahier d'un retour au pays natal* du Martiniquais Aimé Césaire ([1939] 1990), texte fondamental de ce mouvement qu'il lance avec le Sénégalais Léopold Sédar Senghor, le Guyanais Léon-Gontran Damas⁵ et quelques autres intellectuels alors qu'ils étaient à Paris. Imprégnée d'humanisme occidental, la négritude valorise et accepte tout ce qui fait le Noir, son sens de la souffrance et des malheurs ; elle réhabilite le nègre « comique et laid », abjurant l'exotisme factice ; elle clame la dignité du nègre et de son continent d'origine. Elle effectue un retour au passé, aux racines africaines oubliées, à la culture et aux valeurs perdues du monde noir qui sont considérées comme égales sinon supérieures à celles du monde blanc. La négritude exprime la soif d'affranchissement que partagent les peuples noirs de partout, elle dénonce les dominations, le racisme blanc et l'infériorisation du Noir, elle souhaite la reprise en main de leur propre destin, elle tend à l'universalisme, elle croit à la justice et au bonheur et elle a l'espoir d'une réconciliation universelle des races.

5. C'est Damas qui donne le premier écrit à la négritude avec *Pigments* (1937), préfacé par Robert Desnos.

Le *Cahier d'un retour au pays natal* marque le retour à un cri mythique qui serait monté, trois siècles auparavant, parmi les pleurs, les râles et les incantations, d'une cale négrière. Contestataire, ce cri « touche[rait] à l'art sans relais, en cognée immédiate » (Chamoiseau et Confiant, 1991 : 25). Or, cette misère de la cale s'est poursuivie sur la terre dans le déni absolu du Noir :

Et ce pays cria pendant des siècles que nous sommes des bêtes brutes ; que les pulsations de l'humanité s'arrêtent aux portes de la négrierie ; que nous sommes un fumier ambulante hideusement prometteur de cannes tendres et de coton soyeux et l'on nous marquait au fer rouge et nous dormions dans nos excréments et l'on nous vendait sur les places [...] et ce pays était calme, tranquille, disant que l'esprit de Dieu était dans ses actes (Césaire, [1939] 1990 : 38-39).

Pourtant, il n'y a pas de révolte, pas de mouvements populaires :

Et dans cette ville inerte, cette foule crieuse si étonnamment passée à côté de son cri [...], le seul qu'on eût voulu entendre crier parce qu'on le sent sien lui seul ; parce qu'on le sent habiter en elle dans quelque refuge profond d'ombre et d'orgueil, dans cette ville inerte, cette foule à côté de son cri de faim, de misère, de haine, cette foule si étrangement bavarde et muette ([1939] 1990 : 9).

Aussi Césaire se fait-il la voix de son peuple pour que le silence suivant le cri soit enfin rompu :

*Je viendrais à ce pays mien et je lui dirais :
« Embrassez-moi sans crainte... Et si je ne sais que parler, c'est pour vous que je parlerai ».
Et je lui dirais encore :*

« Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche, ma voix, la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir » ([1939] 1990 : 22).

Dans un texte qu'il veut libre, haletant, Césaire s'inspire des principes surréalistes. Sa « profession de foi » sera remarquée par André Breton qui dira :

Et c'est un Noir qui manie la langue française comme il n'est pas aujourd'hui un Blanc pour la manier. [...] Et c'est un Noir qui est non seulement un Noir mais tout l'homme, qui en exprime toutes les interrogations, toutes les angoisses, tous les espoirs, et toutes les extases et qui s'imposera de plus en plus à moi comme le prototype de la dignité (cité dans Césaire, [1939] 1990 : 86).

Ainsi, pour la première fois, la littérature antillaise affronte la littérature métropolitaine à armes égales, d'où le fait qu'on considère souvent que la littérature antillaise « vraie » commence avec Césaire, Damas et la négritude.

La négritude révolutionne les thèmes et les formes. Toutefois, il faut voir qu'elle ne remplace l'illusion de l'Europe que par celle de l'Afrique : elle ignore la culture créole. Césaire va même jusqu'à affirmer : « Je suis un poète africain ! » ou encore « Je me considère comme un "nègre de la Diaspora" » (cité dans Leiner, 1961 : 65 et 67). De plus, la négritude est fascinée par la langue française qu'elle emploie presque avec préciosité et par un de ses mouvements poétiques, le surréalisme : c'est donc là encore une forme de mimétisme. Cela s'explique notamment par le fait que ses poètes s'adressent essentiellement au public métropolitain – en fait, la négritude conquiert une audience universelle – et que leur maîtrise de la langue du colonisateur sert à soutenir leur revendication égalitaire.

Ainsi, si la négritude permet d'éveiller les consciences, c'est avec des armes considérées comme aliénantes par les générations suivantes d'auteurs, aucune place n'étant laissée à la langue créole. D'ailleurs, quand on demande à Césaire pourquoi il n'utilise pas cette langue, il répond :

Pour moi, le problème ne s'est même pas posé ; le créole est un langage caricatural, plutôt qu'un patois qui porte les stigmates mêmes de la condition antillaise. Il montre à quel point les êtres sont dépersonnalisés. À la limite, l'Antillais n'a rien, ni langue véritable, ni religion, ni histoire (cité dans Leiner, 1961 : 67⁶).

La négritude fait donc un retour au cri, mais sans véritablement rompre le silence l'ayant suivie. Si elle en est incapable, c'est qu'au point de vue conceptuel, cette notion est une construction mythique, voire fantasmatique, à tout le moins nostalgique. En effet, il n'existe pas *une* Afrique, *une* culture noire. Vouloir retrouver les valeurs de l'Afrique originelle signifie lier ces valeurs à la race, au sang, c'est-à-dire déboucher sur un *racisme anti-raciste* selon la formule de Sartre dans *Orphée noir*. Dans sa recherche d'universalisme, en voulant englober dans une seule et même problématique les Noirs du monde entier, la négritude glisse vers la caractérisation d'une nature, vers l'essentialisme, qui allait lui être fatal.

6. Quoi qu'en pensent Césaire et ses détracteurs, René Depestre, de son côté, croit que « [c]'est d'un usage poétiquement créole des ressources du français qu'il s'agit. L'effort du génie de Césaire aura consisté à créer un langage poétique bien à lui, à l'intérieur même de la langue française, en infléchissant somptueusement les règles propres à celle-ci aux préoccupations, aux cadences, à la foulée d'un *moi* éminemment créole » (1994 : 165-166).

L'ANTILLANITÉ

Une nouvelle génération, tout en reconnaissant sa vertu désaliénante à la suite du psychiatre martiniquais Franz Fanon⁷, réagit à la négritude qu'elle croit inexacte (parfois pour l'avoir expérimentée, comme Maryse Condé). L'*antillanité*, idéologie chronologiquement antérieure à la négritude, est alors réactivée, notamment par Glissant. D'abord concept politique avant d'être mouvement littéraire, l'antillanité prône un « recentrage sur l'île et, au-delà, sur l'ensemble antillais pour lequel on envisage, de façon un peu théorique et assez irréaliste, une fédération dans un avenir aussi proche que possible » (Corzani *et al.*, 1998 : 139)⁸, conviant tous les immigrés de races et de cultures diverses (Blancs créoles, Indiens, Syro-Libanais, etc.) à participer au projet : « Parfois je rêve, je vois des îles, toutes ces îles autour de nous, je me dis : on ne peut pas, toutes ces îles pareilles, dans les mêmes deux mers. Il faudrait les réunir » (Glissant, 1958 : 207) ; « Nous voulons, avec les peuples nos voisins, combattre l'aridité séculaire de notre condition » (1958 : 140). Ainsi, Glissant propose de dépasser les déterminations purement raciales pour permettre une prise de conscience antillaise sur l'histoire et l'environnement culturel.

Au point de vue littéraire, l'antillanité a pour projet de

domicilier l'écriture antillaise dans le champ naturel de son éclosion. [Elle émet le] vœu d'une réconciliation de

7. Auteur de *Peau noire, masques blancs* et des *Damnés de la terre*.

8. À noter que l'antillanité se développe surtout dans les années 1960, soit au moment où de nombreux pays africains francophones obtiennent leur indépendance.

l'Homme antillais [...] avec la géographie qui est sienne : géographie physique, géographie mentale, géographie affective. [...] l'ici réassumé constitue le pivot de la discursivité et la matrice de la narrativité (Bernabé, 1992-1993 : 28-29).

Dans l'œuvre de Glissant, la frontière entre les genres est ténue. Aussi, dans son cycle romanesque – de *La lézarde* (prix Renaudot 1958), premier ouvrage à illustrer l'idéologie, à *Tout-monde* (1993) – comme dans ses ouvrages critiques – *L'intention poétique* (1969), *Le discours antillais* (1981), *La poétique de la relation* (1990) et *Introduction à une poétique du Divers* (1996) –, Glissant développe ses idées sur le vécu antillais et sur les langues, sur le mode de la désaliénation et de la réappropriation. Il affirme qu'aux Antilles, il y a certes plusieurs langues, mais que tous parlent le même langage car il y a une culture commune issue d'un procédé qu'il nomme *créolisation* et définit comme « un mouvement perpétuel d'interpénétrabilité culturelle et linguistique qui fait qu'on ne débouche pas sur une définition de l'être » (Glissant, cité dans Ortner-Buchberger, 1998 : 194). L'antillanité permet donc de sortir de la vision de l'universalisme nègre selon lequel les nègres sont partout les mêmes. Pour Glissant, c'est non la race mais bien l'insertion culturelle et l'idéologie politique qui font une civilisation.

Si l'image de l'arbre et de la racine était dominante chez Césaire, chez Glissant, on retrouve plutôt une identité en rhizome (inspirée par Deleuze et Guattari), une pensée de la mangrove :

La notion de rhizome maintiendrait donc le fait de l'enracinement, mais récuse l'idée d'une racine totalitaire. La pensée du rhizome serait au principe de ce que j'appelle une poétique de la Relation, selon laquelle

toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre
(Glissant, cité dans Ortner-Buchberger, 1995 : 47).

L'homme d'aujourd'hui a ainsi des racines partout. Il n'y a plus de pureté. Le monde est devenu une totalité ouverte. Quant au mode de perception de cette interculturalité, Glissant affirme la valeur de l'opacité au détriment de la transparence : « que l'opacité est fondamentale du dévoilement ; que l'opacité, la résistance de l'autre est fondamentale de sa connaissance ; que seulement dans l'opacité (le particulier) l'autre se trouve connaissable » (1969 : 182). Ainsi, il y aurait toujours une part obscure dans l'entendement du rapport entre les choses, choses qui ne seraient jamais complètement maîtrisables. De plus, il faudrait préserver consciemment chaque opacité. Il s'ensuit une écriture poétique parfois rebutante et hermétique, une composition difficilement saisissable parce que trop intellectuelle.

Les écrivains de l'antillanité nomment l'existence antillaise en créolisant, à divers degrés et de façon non systématique, leurs œuvres littéraires. En effet, ils

profitent [...] de la disparition du tabou qui longtemps avait paralysé leurs compatriotes et les avait contraints à un respect absolu du français académique, pour adopter une langue plus souple, plus créative, plus pittoresque parfois et dans une certaine mesure plus apte à exprimer leur sensibilité créole, à traduire leur parole et celle de leurs compatriotes (Corzani et al., 1998 : 149).

Toutefois, nommer pose parfois problème en raison d'un manque :

Nous n'avons jamais réfléchi à la présence réelle de nos paysages, du point de vue de notre imaginaire, de notre sensibilité. Nous n'avons jamais réfléchi à la densité de

nos propres histoires. [...] Il y avait tous ces manques contre lesquels il fallait lutter (Glissant, cité dans Gauvin, 1992-1993 : 15).

Glissant cherche donc à faire émerger la vraie parole antillaise et souligne l'importance de la mémoire collective (« *La mémoire collective* est notre urgence : manque, besoin » (1969 : 187)) dont l'oralité constitue la voie d'accès privilégiée. Aussi fait-il de sa poétique un relais de la parole riche des stratégies de résistance du conteur oublié, du conteur qui s'est tu. Il nomme aussi les silences du nègre marron qui verra son élan initial tourner à vide au fil des générations. En effet, le projet de Glissant « pourrait se résumer comme un [*sic*] tentative de restaurer à la position centrale qui lui appartiendrait de droit l'être marginal [qu'est le nègre marron] [...], le seul vrai héros populaire des Antilles » (Burton, 1997 : 15). Or, le marronnage aurait été plutôt marginal dans les faits, du moins en Martinique. La créolité, elle, mettra davantage l'accent sur le conteur.

LA CRÉOLITÉ

La créolité, dont les principes sont énoncés dans *l'Éloge de la créolité* du linguiste Jean Bernabé et des écrivains Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, doit beaucoup à l'antillanité de Glissant dont elle emprunte les principes et plusieurs idées, entre autres la métaphore de la mangrove, du rhizome. Toutefois, elle se veut moins opaque, moins ambiguë : sa réception de l'œuvre glissantienne se place « sous le signe de la popularisation avec tout ce que ce procédé implique de simplification et d'amputation par rapport à la théorie de référence » (Ortner-Buchberger, 1998 : 189). Elle prône une approche plus précise, une utilisation de la

créolisation et une exploration de l'univers créole plus systématiques dans le but de préserver la culture locale. Par ailleurs, elle tente de définir l'être créole⁹ dans toute sa complexité. Ainsi, le texte s'ouvre sur les mots suivants :

Ni Européens, ni Africains, ni Asiatiques, nous nous proclamons Créoles. Cela sera pour nous une attitude intérieure, mieux : une vigilance, ou mieux encore, une sorte d'enveloppe mentale au mitan de laquelle se bâtera notre monde en pleine conscience du monde ([1989] 1993 : 13).

En plus de sa visée de préservation et de définition de la culture et de l'être créoles, la créolité donne à sa réflexion une portée plus générale en

propos[ant] une certaine analyse de l'évolution macroculturelle du monde actuel, ainsi qu'un modèle identitaire et social pour gérer cette évolution, modèle basé sur l'expérience historique de la créolisation antillaise et qui fait figure, en quelque sorte, de précurseur de la globalisation actuelle (Ludwig et Pouillet, 2002 : 161).

Comme le dit Régis Antoine, la créolité est une « entreprise collective de recherche anthropologique » (1993-1994 : 44).

L'Éloge de la créolité est le texte d'une conférence que Gallimard a publié. C'est ce qui explique que les affirmations y sont fortes, les propos, peu nuancés. Toutefois, si *L'Éloge* est considéré par certains comme

9. Cette tentative de définition de l'être dans une identité close, figée, comme le faisait avant elle la négritude, lui vaudra les plus sévères objections, notamment de Glissant lui-même qui y voit un essentialisme stérile, une « régression, du point de vue du processus, mais qui est peut-être nécessaire pour défendre le présent créole » (cité dans Ortner-Buchberger, 1998 : 198).

un manifeste, l'un de ses auteurs, Chamoiseau, affirmera quelques années après sa publication qu'il s'agissait plutôt d'un cadre esthétique fournissant des balises dans la nuit de la pratique littéraire. Ce texte serait donc un art poétique énonçant les cinq principes (repris de *L'intention poétique* de Glissant) structurants et organisateurs de l'écriture : l'enracinement dans l'oral, la mise à (au) jour de la mémoire vraie, la thématique de l'existence, l'irruption dans la modernité, le choix d'une parole. L'idéologie de la créolité prétend dicter cette « loi » à la création artistique. En effet, ce qui n'était qu'option chez Glissant – inventaire des mœurs locales et des croyances populaires, réécriture de l'histoire coloniale d'un point de vue « intérieur », créolisation de la langue française – devient impératif catégorique¹⁰. Parce que la « non-intégration de la tradition orale fut l'une des formes et l'une des dimensions de l'aliénation [des Antillais] » (Bernabé, Chamoiseau et Confiant, [1989] 1993 : 35), l'écrivain créole devient un archéologue de la parole antillaise qui doit incontestablement enraciner la littérature antillaise dans l'oralité créole, voire dans l'oralité elle-même pour mettre un terme à cette aliénation. Le but qu'il doit poursuivre est de créer un continuum oralité-littérature. Idéalement, il aurait fallu pour cela utiliser le créole. À défaut, il faudra réussir à « faire dire au français toute la mémoire créole, celle qui est enfouie sous les champs de ruine de la colonisation, mais aussi

10. Cet impératif suscite de la défiance et de l'inquiétude. Condé, par exemple, est d'avis qu'il « ne faut pas transformer la créolité en un terrorisme culturel à l'intérieur duquel les écrivains sont enfermés. Il ne faut pas que la créolité empêche chacun d'avoir le rapport qu'il veut avec la réalité antillaise. À chacun sa créolité, c'est-à-dire son rapport avec le matériel oral et son rapport avec la tradition, et à chacun de l'exprimer dans la littérature écrite » (citée dans Pfaff, 1993 : 164).

celle qui a été conservée dans et par l'oraliture » (Bernabé, 1997 : 58). Ainsi, la créolisation de la langue est le tribut de l'usage du français comme langue littéraire.

Le roman créole doit être cacophonique (et non harmonique, ce qui impliquerait la notion d'ordre), à l'image de la cacophonie du réel. Ce sont les quartiers populaires qui, dans leur confusion même, incarnent le mieux le génie de la créolité auquel il faut trouver un équivalent textuel. Le roman créole doit aussi être

enflé, hyperbolique, extravagant, capable d'exprimer « la démesure de chaque existence » martiniquaise, « l'apparente déraison des actes et des projets de tout un chacun [...] », « toute cette immense cacophonie de révolte, de rires, de sang, de sueur, de délires, de folie » [...] (Burton, 1997 : 203¹¹).

Enfin, le roman devrait être bâti de pans inachevés, c'est-à-dire qu'il permettrait la juxtaposition d'éléments hétérogènes ne « servant » pas tous un thème central. Ainsi, il faut trouver une forme romanesque pas trop étroite dans son ordonnancement, un langage capable d'articuler cette réalité chaotique avec vitalité, sans succomber pour autant à l'incohérence.

L'origine de tels commandements tient à la conception de la littérature des théoriciens et praticiens de la créolité pour qui la création littéraire est

le moyen par excellence de connaissance du réel, supérieur à tous les autres, y compris la démarche scientifique, historique, ethnologique, etc. [...] les signataires de l'Éloge attribuent à leur imaginaire une vertu heuristique et s'érigent en « suprêmes savants ». La « créolité »

11. Les citations entre guillemets dans la citation proviennent de *L'allée des soupirs* (1994) de Confiant. Rappelons que selon Burton, c'est dans les romans de Confiant qu'on retrouverait la vision la plus créole de la créolité.

est présentée comme « le vecteur esthétique majeur de la connaissance d'[eux-]mêmes et du monde » (Corzani et al., 1998 : 153¹²).

Ainsi, la créolité, comme le faisait avant elle l'antillanité, rejette l'idée de l'Histoire, soit l'histoire coloniale, pour entrer dans la multiplicité des histoires. Ce sont ces histoires qui permettent de conserver l'imaginaire de la diversité. Les auteurs de la créolité ont pour but de restituer la mémoire collective qui, « loin d'être monolithique et unitaire, constitue au contraire un enjeu de luttes : contre la mémoire officielle et dominante forgée par le pouvoir colonial » (Lüsebrink, 1992 : 188). Rejetant les marques de l'extériorité qui faussaient le regard et aliénaient, la créolité entend donc explorer le réel créole à travers un regard intérieur et faire ressurgir la contre-histoire véhiculée par la mémoire collective. La contre-histoire, « celle des vaincus, a recours, au contraire, surtout à la tradition orale, aux contes et récits transmis de bouche à oreille ; c'est un univers à la fois plus fluide et plus difficilement contrôlable » (Lüsebrink, 1992 : 188). Par ailleurs, on la trouve ancrée particulièrement dans les milieux paysans ou dans les banlieues. C'est donc la culture populaire qui est mise en valeur, et non celle des livres d'histoire. Par le fait même, on se trouve à résister à l'autorité, à ce qui est officiel. Et s'il est une figure qui représente bien la culture populaire et la résistance, c'est bien celle du conteur.

12. Le lecteur qui voudra plus d'information sur la créolité et sur la littérature antillaise pourra aussi consulter les ouvrages suivants : Régis Antoine (1978 et 1992), Jack Corzani (1978), Auguste Joyau (1974-1977), René Ménil (1981) et Mireille Rosello (1992). Il pourra aussi consulter les numéros suivants de *Notre Librairie* : n° 73 (1984), n° 74 (1984), n° 104 (1991) et n° 127 (1996).

CHAPITRE II

CONTES ET CONTEURS CRÉOLES

Le conte traditionnel serait donc l'éclairage sous lequel envisager la stratégie des écrivains de la créolité. Non seulement son contenu, mais plus encore sa forme seront réactivés, sollicités par ces derniers pour qui la modernité littéraire antillaise ne peut s'accomplir sans le retour paradoxal à la tradition et à ses valeurs esthétiques et idéologiques.

CONTEXTES D'ÉMERGENCE ET DE PRODUCTION, STATUTS DU CONTEUR ET DE L'AUDITOIRE

Essentiel à la vie sociale en ce qu'il « [met] en branle la créativité populaire, et la condui[t] à organiser la représentation symbolique que la société se fait d'elle-même » (Relouzat, 1989 : 16), le conte créole est « symbole d'identité culturelle et réservoir de signes où se retrouver hier comme aujourd'hui » (1989 : 17). Le conte créole est d'origine africaine. À ce fonds africain s'ajoutent des influences européennes¹, un apport

1. La geste ou le cycle de Ti Jean en est un exemple frappant. Attesté dans les contes bretons, ce personnage se retrouve au Canada, en Louisiane, au Missouri, en Guyane, aux Antilles et dans l'océan Indien (Île Maurice et Mascareignes notamment). Voir Gyssels (1994 : 128).

indéniable bien que plus subtil de la culture caraïbe² et des traces indiennes. Toutefois, le conte et l'art du conteur créoles se sont adaptés, transformés en fonction de l'univers physique différent, de la nouvelle langue (à forger et) à utiliser, le créole, et aussi de l'organisation sociale et des relations entre personnes à l'époque esclavagiste puis coloniale.

Aux Antilles, les conteurs exerçaient la nuit, d'où l'expression « maîtres de la parole de nuit » pour les désigner. Pourquoi seulement la nuit ? Plusieurs explications sont possibles. Ainsi, cette tradition peut être rapprochée de la conception du conte des Africains, pour qui le conte est parole des ancêtres et lien entre les mondes des vivants et des morts (le conte est la *parole de vie* racontée lors des veillées mortuaires), des êtres visibles et invisibles. « La nuit est l'espace temporel où se déplacent les forces surnaturelles de toutes sortes, où de nombreux êtres naturels *retrouvent pour l'essentiel leurs capacités à voir l'invisible* » (Raphaël Ndiaye, cité dans Tessonneau, 1984 : 75). La nuit seule permettrait donc le surgissement du merveilleux. De plus, la nuit étant

le règne de l'obscur elle est donc liée au caractère énigmatique [ou ambigu] de la littérature orale. Poser les énigmes et les résoudre pendant la nuit ([...] en menant les contes jusqu'à leur dénouement) contribuera à faire sortir le clair de l'obscur, donc à faire succéder le jour et la nuit (Geneviève Calame-Griaule, citée dans Tessonneau, 1984 : 74).

Plus simplement, il se pourrait enfin que cette tradition tienne au fait que la nuit était la seule période de liberté

2. Voir à ce sujet notamment Relouzat (1989 : 18 et sqq.). À titre d'exemple, le personnage de la Maman d'eau (*Manman Dlo*) est héritier de croyances amérindiennes.

laissée aux esclaves : « La nuit, c'est l'univers du loisir, du plaisir sensuel et de l'insoumission à l'égard des restrictions de la journée » (Ludwig, 1994 : 18). Bien sûr, il est aussi possible que toutes ces raisons s'entremêlent. Le conteur n'exercera donc que la nuit venue, car sinon il risquerait d'être transformé en panier ou en bouteille (*Sé lannuit fò-w rakonté kont. Si ou rakonté kont lajouné ou ké touné an boutey*, dit le proverbe créole).

Héritier de l'amuseur public africain³, doté d'une exceptionnelle mémoire, le conteur viendra égayer les veillées mortuaires (grande occasion du conte) et les soirées « ordinaires » de ses semblables (appelées *veillées-vivants*). Différents des histoires racontées aux enfants par les femmes le soir, les contes s'adressent à un public d'adultes rassemblés en cercle ou en demi-cercle autour du conteur, formant une « compagnie » (aussi appelée la « cour »). Entre eux s'établira une relation d'interdépendance étroite, une relation indissociable de l'art du conteur⁴. Ainsi, la communication

3. Dans *La double scène de la représentation* (1991), Laroche souligne qu'il existe deux types d'oraliture, l'une populaire, l'autre savante (ou d'élite). Cette dernière – que l'art du griot africain illustre – repose sur une technique très concertée alors que l'oraliture populaire est le plus souvent anonyme et collective, sa pratique étant plus ou moins spontanée et cumulative. Or, une grande partie de l'oraliture africaine, tout cet art savant et diurne, brille par son absence dans les colonies antillaises. En effet, les griots (du moins ceux appelés « Mâbo »), « véritables historiens des cours africaines [...] qui accompagnaient les rois [ou les membres de grandes familles] dans leurs périples et chantaient les hauts faits de leur lignée, cela en plein jour, [...] constituaient une caste » (Confiant, 1995 : 7) qui a vu sa fonction supprimée ou rendue inutile aux Antilles par la traite et l'esclavage. Le conteur créole est ainsi plus lié à l'amuseur public africain qu'au véritable griot.

4. Selon Chevrier, « [l]es rapports entre le conteur et le public sont très importants et leur complémentarité explique en grande partie le succès du conte en tant que phénomène littéraire [oralitaire] le plus connu

avec l'assistance est établie par un appel introductif, véritable amorce d'un dialogue :

(Yé) *Krik !* (Vous m'écoutez ? Vous me suivez ? Vous êtes toujours avec moi ?), fait le conteur (autrefois appelé « craqueu », « diseur de cracs » ou encore « majolé »⁵).

(Yé) *Krak !* (Nous sommes suspendus à tes lèvres !), répond l'auditoire.

D'autres expressions, onomatopéiques ou non, suivent quelquefois, telles que :

Mistikrik ? / Mistikrak !

Aboubou ! / Bia !

(Est-ce que) la cour dort ? / Non, la cour (ne) dort pas !

Bobonne fois ? / Trois fois bel conte ! (Bobonn fwa ? / Twa fwa belkont !)

Cette dernière formule montre que le conteur « ne parle qu'à la demande du public, et en tout cas ne fait qu'obéir au désir que ce dernier exprime d'entendre des histoires » (Laroche, 1991 : 48). Il n'y a pas de spectateurs, il n'y a que des participants aux veillées. Le public – aux attentes élevées et parfois difficile à satisfaire – aurait ainsi le loisir de fixer lui-même le nombre de contes qu'il veut entendre. En effet, sa participation active est essentielle : la compagnie chante en chœur, frappe des mains, répond aux appels

dans la société traditionnelle. [...] La vie même du conte dépend entièrement de cette complicité entre le conteur et son public, chacun laissant à l'autre suffisamment de liberté afin que la plénitude de sa signification soit atteinte » (1974 : 215).

5. Voir Jean-Pierre Jardel (1977 : 11).

du conteur. L'utilisation d'autres formes orales que tous connaissent bien, telles que les chansons, les devinettes, les proverbes et les dictons, concourt d'ailleurs aux échanges dialogiques avec l'assistance, en plus de rassurer le public par une énonciation obéissant à un certain rituel. Seuls l'enthousiasme des cris et la participation de la foule autoriseront le conteur à continuer. S'ils font défaut ou diminuent, la parole du conteur défaillira⁶ et celui-ci devra laisser sa place à un autre. Il n'est pas étonnant qu'il en soit ainsi : l'assistance est d'abord là pour se divertir. Même lors des veillées mortuaires, cette fonction ludique ressort. Le conteur doit alors capter l'attention des gens et faire en sorte qu'ils « demeurent [tous] jusqu'à l'aube préservant ainsi la chaleur amicale autour du mort et de sa famille éplorée » (Chamoiseau et Confiant, 1991 : 63).

La trame des contes, les histoires sont souvent les mêmes (à quelques variantes près). On peut distinguer, selon Ina Césaire et Joëlle Laurent, quatre types de personnages – animaux, animaux-humanisés, humains et extra-humains – et regrouper les sujets en cinq catégories :

1. les *contes sorciers* traitent des « engagés » au démon ;
2. les *contes érotiques* plaisantent généralement sur les attributs sexuels. Ils font une large utilisation de la phrase à double sens ;
3. les *contes humoristiques* traitent de situations comiques. Boutades et jeux de mots y sont à l'honneur ;

6. Toutefois, tous s'accordent à dire qu'il y a des auditoires ayant plus de « talent » que d'autres et qu'en fonction de l'assistance, la prestation d'un conteur varie.

4. les *contes animaux* font intervenir des animaux-humanisés. Tous sont représentatifs d'un type psychologique ou social de la société hiérarchique antillaise colonisée. Les contes d'animaux sont constitués de plusieurs cycles : ceux de la Baleine, de l'Éléphant, de la Tortue, du Colibri, etc.⁷, et surtout celui de Compère Lapin, le plus populaire⁸ ;
5. la *geste de Ti Jean*⁹.

Comme les histoires sont souvent les mêmes¹⁰ et, par conséquent, connues d'avance du public, celles-ci comptent peu en réalité. C'est plutôt la façon de les raconter, la présentation qui importe, donc le talent du conteur. Ce dernier, délégué de l'imaginaire collectif et voix du groupe, aura d'autant plus de succès que son art sera théâtral. Cet homme-orchestre captera donc l'attention par ses gestes, par l'intonation de sa voix, par l'expression de son visage, par sa manière de passer de narrateur à acteur/personnage de l'histoire (ou de récit à théâtre), par son sens du comique –

7. Dans ce bestiaire des contes créoles, un certain nombre d'animaux n'appartiennent pas à la faune antillaise. Cela ne fait que mettre plus en évidence l'apport africain à ces contes. De plus, les contes transportent les auditeurs dans un monde où réalité et fiction s'entremêlent. Le décor peut ainsi être tant africain qu'européen ou antillais. Aussi cette présence d'animaux non indigènes ne choque-t-elle pas.

8. Ce cycle peut être comparé à celui du Lièvre en Afrique et à celui de Renard en France. Les traits de caractère, dont la ruse est le principal, des trois héros sont les mêmes, de même que ceux – force et bêtise – de leurs adversaires (respectivement Compère Tigre, Hyène, Loup).

9. Classification reprise et adaptée de Césaire et Laurent (1976 : 13).

10. Peu de conteurs s'écartent de la trame traditionnelle et s'ils se risquent à créer de nouveaux contes, ils ne s'éloignent jamais beaucoup de deux personnages principaux, Ti Jean et Compère Lapin. L'immédiateté des réactions du public sert de critère d'intelligibilité du récit et indique le seuil de nouveauté à ne pas dépasser. Voir Confiant (1995 : 7).

notamment grâce aux digressions, au jeu verbal –, et par son sens du suspense rendu possible par l’alternance rapide entre récit (sommaire) et dialogues mimétiques.

SYMBOLIQUE ET RÉSISTANCE

Par-delà la fonction de divertissement, la révolte représente la fonction primordiale du conte, un des seuls moyens d’expression des esclaves. Or, comment passer ces messages de résistance et de critique sociale en douce dans ce monde où l’expression n’est pas libre, alors que le maître assiste même parfois aux soirées de contes ? D’abord, par la symbolique des personnages. Les cycles animaux semblent peu dangereux, peu révolutionnaires aux yeux du maître qui rira peut-être de la naïveté apparente de certains récits, ne connaissant pas la symbolique des contes africains originels adaptés en fonction de la nouvelle réalité sociale, « n’étant pas possesseur du système de référence propre à décrypter le “bestiaire” imaginé par l’esclave » (Ina Césaire, 1984 : 78). Bien qu’il ne s’agisse que d’une critique « larvée », il faudra la masquer, la dissimuler, d’où l’emploi de longues digressions humoristiques, érotiques voire ésotériques. D’ailleurs, l’humour est souvent ironique, son utilisation, ambiguë. Les expressions sont faussement naïves et, en plus, on cherche à les faire paraître involontaires. Les effets de distanciation, obtenus notamment par l’autodérision et observables tout particulièrement dans la conclusion des contes (nous y reviendrons), sont constants dans l’art du conteur.

Il en va de même des morales exprimées. D’apparence anodine, elles en cachent d’autres, implicites et

suggérées. En effet, suggérer est la seule voie possible dans ce monde esclavagiste où toute vérité n'est pas bonne à dire. Afin de dissimuler les messages contestataires, le conteur usera aussi d'autres stratégies dont un débit accéléré hypnotisant presque l'auditoire et empêchant le maître de suivre avec la même facilité que les esclaves. Le bon conteur se reconnaît ainsi à son absence d'hésitations. Son débit rapide est maintenu en supprimant au besoin des mots ou des parties de mots, ou encore cassé, par exemple par les *kriks-kraks*, pour accentuer le rythme et revitaliser l'expression, pour relancer l'attention des « répondeurs ». Au moment des chants ponctuant le récit, des refrains brefs et accentués repris par l'auditoire, le conteur pourra alors (et seulement en ces moments) reprendre son souffle. Par ailleurs, le délire verbal du conteur, composé de rimes, d'onomatopées, de jeux de mots, etc., et sa frénésie seront mal compris par le maître qui, au lieu d'y sentir la révolte, sera même soulagé de voir ses esclaves se défouler et rire. À ses yeux, le rire n'est pas menaçant. Il ne comprend pas que l'humour, c'est le moyen de « surmonter cet abîme qui sépare l'anéantissement et le courage, l'impuissance et le désir historique, l'éphémère de la parole et son pouvoir dénonciateur » (Jermann, 1994 : 103) ; dans son esprit, rire rime avec acceptation de son sort. D'ailleurs, le conteur n'est-il pas un esclave modèle durant le jour qui mérite donc d'être toléré, voire reconnu comme un personnage officiel de l'habitation ? N'est-il pas un agent de pacification des esclaves par le divertissement qu'il leur procure ? Comment la parole d'un esclave si discret, si bien intégré, si docile pendant le jour pourrait-elle être dangereuse, se demande le béké ? À l'image de ses personnages, le conteur est rusé : sa soumission

n'est qu'apparente, elle n'est que le moyen de conserver son unique moyen de résistance. Il se fait oublier au profit de sa parole¹¹.

L'utilisation de l'ellipse se révélera parfois elle aussi une stratégie de résistance. Le non-dit agira comme une déclaration implicite. De même, le « manque » d'explications (d'ordre linguistique ou culturel) montre que conteur et auditoire possèdent les mêmes connaissances, partagent le même imaginaire créole, la même culture. D'ailleurs, une autre fonction du conte n'est-elle pas d'instruire, de renforcer la mémoire collective, de consolider l'identité de la communauté ? En effet, la transmission orale de ces histoires par le biais du créole est essentielle à la survie culturelle, au maintien du contact du peuple avec son passé. Le conteur est en quelque sorte le gardien de la mémoire collective dont Lüsebrink dit qu'elle « fournit à une communauté sociale ses références historiques, ses symboles, ses figures d'identification, ses valeurs, sa conscience historique, donc l'essentiel de son identité » (1992 : 185-186).

STRUCTURE ET CONCLUSION DES CONTES

En revanche, il ne saurait être question de résistance au prix d'un récit complexe. Le conteur est entouré d'un auditoire exténué, affamé, démoralisé, parfois même malade. Aussi, il ne doit pas exiger un trop grand effort intellectuel. La complexité se situe donc, comme nous l'avons vu, dans la symbolique, et non dans la structure. Le déroulement du conte est

11. D'ailleurs, son attitude favorise non seulement la protection de la parole, elle facilite aussi la réappropriation du conte par la collectivité. Voir Chamoiseau et Confiant (1991 : 61).

ainsi simple, linéaire¹². Il arrive même que le conteur résume le déroulement du récit dans son introduction (de toute manière, l'intrigue et les personnages sont déjà connus). Dans cette séquence narrative de base, les sommaires et les dialogues mimétiques alternent. Le rythme de base consisterait en un rythme d'accélération-décélération continu¹³. Quant aux pauses descriptives, elles sont absentes. Cela n'étonne guère puisque trame et personnages des contes sont connus de tous. Aussi, nul besoin de les décrire. De plus, la théâtralité du conteur, qui imite la manière de bouger et de s'exprimer des personnages¹⁴, remplace aisément et efficacement la description. Enfin, il ne saurait être question de décrire : la contestation passe par une parole qui évoque et suggère. La décélération est donc plutôt l'affaire des digressions et de la forme dialoguée dont l'utilisation est systématique et hautement appréciée.

Enfin, quelques mots sur la conclusion particulière des contes. Certes, la fin est plus variée que l'introduction. Jean-Pierre Jardel nous apprend que le conte peut se terminer par un proverbe ou par une « courte phrase explicative qui donne, en quelque sorte, la clef d'une situation ou d'un comportement affectant le genre humain ou animal » (1977 : 13-14). Plus simplement, la

12. Glissant fait toutefois remarquer que la conception créole du temps est « en spirale [ce qui] ne correspond ni au temps linéaire des Occidentaux, ni au temps circulaire des Précolombiens ou des philosophies asiatiques, mais qui est une sorte de résultante des deux, c'est-à-dire avec un mouvement circulaire, mais toujours une échappée dans cette circularité vers autre chose [...] » (1994 : 123). Confiant ajoute que pour reproduire cette conception du temps à l'écrit, le récit doit être non linéaire, mais « étoilé », le ressassement servant à exprimer la temporalité chaotique (1994 : 178-179).

13. Voir Wells (1994 : 81).

14. Les personnages ont des actions et des timbres de voix typiques.

formule introductrice peut être reprise : « *Krik ? Krak ! Aboudou dia !* » (*Tout cela n'était qu'imagination !*). Le conteur peut encore achever son récit en faisant savoir que la vie reprend son cours normal ou en commentant personnellement le contenu : « *Mais pou an bel conte, c'est an bel conte, chèn doudou ma commè !* »¹⁵. Toutefois, la formule la plus traditionnelle consiste pour le conteur à affirmer, dans un dénouement précipité, qu'il était sous une table à écouter, lors d'un banquet (il pouvait s'y trouver parce qu'il était allé voir si on s'y amusait bien), quand quelqu'un l'a trouvé. Il a alors été chassé d'un grand coup de pied qui l'a envoyé jusqu'à son auditoire avec pour mission de raconter tout ce qu'il a vu ou entendu : « *Se sa m'tal wè, yo ban-m yon ti kout piye, m'vin tonbe jouk isit pou m'raconte nous sa* » (cité par Laroche, 1991 : 51). Par ces mots, le conteur rend son autonomie à sa parole contestataire. Il n'a été qu'un médiateur entre deux univers, qu'un mandataire. Et ce, deux fois plutôt qu'une. En effet, on se souvient que le public l'avait mandaté de raconter *twa fwa bel kont* durant le rituel d'introduction. Et voilà que l'assistance apprend, à l'autre pôle, que « le conteur n'a parlé que sur l' jonction d'un supernarrateur » (Laroche, 1991 : 51), ses paroles étant « l'écho, la répétition, d'une parole lointaine, énoncée ailleurs » (Laroche, 1991 : 52). Il n'est que porte-parole, messenger. Il se maintient à distance de sa narration qui serait non une œuvre d'imagination mais un témoignage. Parce qu'il en est ainsi, il se sert de la fonction de régie et s'accorde, du coup, un pouvoir de commenter, d'interpréter, d'enseigner ce qui ne serait plus un monde fictif mais bien véridique.

15. Formule relevée par Thérèse Georgel, citée par Jardel (1977 : 14).

* * *

Selon Chamoiseau, on a étudié trop souvent le conte, oubliant le conteur. Or, si les premiers font l'objet de recueils, l'art du second est menacé d'oubli, la télévision ayant remplacé les soirées de contes et les traditions ayant été éclipsées par la modernité (importée). Toutefois, avec les conteurs oubliés s'engloutirait toute la mémoire du peuple, toute sa culture. Les écrivains ont donc pour tâche de retrouver la richesse narrative et les stratégies énonciatives des conteurs. L'écriture deviendra alors une autre façon de parler.

DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE III

INSCRIPTION DE L'ORALITÉ

Nous ne sommes pas des praticiens de l'écriture, nous sommes des praticiens de l'oralité.

Édouard GLISSANT.

Écrire dans la lignée de la parole du conteur, voilà l'entreprise à laquelle Confiant s'adonne dans ses romans. Entreprise qui ne peut aller de soi, nous dit Glissant, en raison de l'« absence de balises, de traditions, de continuum de l'écriture [...] du problème brut, absolument effrayant à surmonter, d'une oralité qui n'a pas encore trouvé ses lois de scripturalité » (cité dans Gauvin, 1992-1993 : 17). Dans cette démarche, il se pourrait que le conte serve de support afin de faciliter l'inscription de l'oralité et, par conséquent, la résurgence de la mémoire collective. Or, *Bassin des ouragans*, *La savane des pétrifications* et *La baignoire de Joséphine* ne sont pas des contes. Les personnages de Confiant ne vivent pas non plus dans l'univers de l'habitation où brillait le conteur. Loin de là ! Peut-être sensible au reproche de folklorisation à l'égard de la créolité, celui-là même qui affirmait, un an avant la publication de *Bassin des ouragans* :

Mon imaginaire s'arrête au milieu des années soixante, quand les usines ont fermé une à une, concurrencées par la betterave. Quand on a commencé à arracher la canne. Je serais incapable d'écrire « autoroute » ou « télévision » dans un de mes romans. C'est cette société de la canne qui m'intéresse, c'est d'elle que sont nés le peuple martiniquais et sa culture (cité par Sabbah, dans la postface du Bassin des ouragans, 1994)

fait volte-face. Rompant avec ses habitudes de flirter avec la tradition, Confiant ancre dans une modernité urbaine son nouvel univers fictionnel. Ainsi, en plus des raisons d'ordre historico-littéraire évoquées par Glissant, le contenu lui-même ne facilitera pas le recours à la parole du conteur.

En apparence donc, peu de traces du conte, sinon quelques-unes nous ayant mis sur la piste et avec lesquelles nous commencerons notre analyse de l'inscription de l'oraliture dans la *Trilogie tropicale*¹. L'étude de la structure – son organisation faite de ressassement et de digressions – devrait nous indiquer que le génie du conteur est à l'œuvre. Nous reviendrons enfin sur les digressions et les mettrons en rapport direct avec la fonction de résistance qu'avait le conte. Nous dégagerons alors les revendications de Confiant, cet écrivain que la littérature pour la littérature n'intéresse absolument pas, l'imaginaire devant être une arme au service de la créolité².

1. Dorénavant, les renvois à *Bassin des ouragans*, *La savane des pétrifications* et *La baignoire de Joséphine* seront signalés respectivement par les mentions BO, SP et BJ suivies du numéro de la page.

2. Voir Laurent Sabbah, postface du *Bassin des ouragans* (1994 : 89).

TRACES EXPLICITES

La première stratégie de Confiant pour marquer la dette de ses écrits à l'art du conteur est de brouiller l'opposition entre écrivain, conteur et narrateur, et entre lectorat et auditoire. Ainsi, lorsqu'il lance « Mesdames et messieurs de la compagnie », le narrateur associe le narrataire à l'assistance des soirées de contes. Ces apostrophes, ces appels, reviendront dans chacun des trois textes³, mais principalement dans *La savane des pétrifications*, le plus explicite dans son rapport avec l'oralité. Abel, le narrateur et personnage écrivain, se proclame « maître de la parole » alors que son public devient composite :

Et alors, mesdames et messieurs de la compagnie, est-ce que la cour dort ? Non, la cour ne dort pas ! Eh ben, écouteurs qui m'écoutez, lecteurs qui me lisez, voyeurs qui me voyez, je vous annonce qu'à cet instant précis, moi, le maître de la Parole ancestrale venue des fins fonds de notre mère l'Afrique [...], je vous annonce très solennellement [...] en ce jour de l'an de grâce 1992 [...] (SP : 11).

Voilà donc que tout au début, le texte est placé sous l'égide du conteur. Par la suite, ce pseudo-statut est rappelé périodiquement, soit à chaque occurrence de « Mesdames et messieurs de la compagnie ».

De façon plus explicite, Confiant fait référence au conte en disant d'un de ses personnages (Sonson Tête-Concombre) qu'il a « autant de débrouillardise que compère Lapin des contes créoles » (BO : 43). De même, il crée une situation où Abel se remémore une veillée mortuaire de son enfance qui

3. BO : 25 ; SP : 11, 16, 40, 45, 62, 84 ; BJ : 35 (« de la compagnie » a disparu).

avait été terrible avec ses conteurs venus d'un autre âge qui nous contraignaient à nous esclaffer à l'aide d'une myriade d'histoires et de devinettes qui semblaient s'enrouler tout autour de la nuit opaque et de nous-mêmes. Qui nous hébétèrent jusqu'au chant matinal de l'oiseau-pipiri, lorsque la chevelure chabine du soleil daigne se dresser à l'en-haut des mornes (BO : 48).

Cependant, cette aversion n'est que feinte. Sinon comment expliquer que le narrateur ait lui-même recours à une « historiette » pour dérider ses amis, historiette où Compères Ours, Requin et Crocodile sont à l'honneur (SP : 50-51) ? Toutefois, le narrateur prend ses distances par rapport au conteur en affirmant que sa « blague fit un flop monumental » et en précisant qu'à son « Yéééé Krik ! », ses amis rétorquèrent *mécaniquement* « Krak ! ». Nécessité de provoquer l'enthousiasme des auditeurs et atteinte du but ludique : deux échecs. Échec du narrateur cependant, et non de l'auteur qui pointe alors du doigt le désintérêt de ses contemporains pour la tradition locale et l'absence de relève pour les conteurs. Abel n'a-t-il pas, d'ailleurs, choisi l'écriture de préférence à l'oraliture ? Et, de surcroît, son éditeur n'est-il pas parisien (voir entre autres BJ : 46 et 78) ?

Malgré cela, Abel ne rejette pas tout de la tradition. Aussi, à la manière du conteur qui fait passer des messages par la symbolique de ses histoires, Abel raconte une parabole au pasteur Johnston, un illuminé dirigeant une secte, pour le raisonner et permettre son arrestation (BJ : 86-87). Abel sera tout aussi efficace que le conteur à cette occasion. On pourrait croire que cet épisode permet à Confiant de prouver que l'oralité possède encore toute sa force.

Enfin, les conclusions des deux premiers récits constituent elles aussi des marques (assez) explicites du conte dans la *Trilogie*. On se souvient que la manière la plus traditionnelle pour le conteur de terminer son conte est d'affirmer qu'il a reçu un coup de pied qui l'a envoyé jusqu'à son auditoire avec pour mission de raconter ce qu'il a vu ou entendu. Le conteur a donc l'obligation de transmettre l'histoire. Or, justement, *Bassin des ouragans* s'achève par ces mots : « Il ne me restait plus qu'un seul et unique recours : écrire l'histoire agitée de nos aventures et la fourguer à un éditeur compréhensif. Ce que je fis... » (BO : 81). Certes, il y a « transposition » dans la modernité et dans l'écriture, mais comme le conte, le récit *Bassin des ouragans* met en scène la nécessité de sa transmission. La conclusion engendre le récit qui prend dès lors le statut de témoignage et non plus d'œuvre imaginaire, du moins si on se place au niveau du narrateur. Il en allait de même pour le conte.

Quant à la fin de *La savane des pétrifications*, elle consiste en la juxtaposition de deux formules rappelant les conclusions typiques de conte, l'une à la française – « Nous étions bel et bien les seuls survivants du désastre et nous nous marierons pour vivre longtemps et avoir beaucoup d'enfants » (SP : 90. Je souligne) – suivie immédiatement d'une autre qui fait surgir le conteur créole : « C'est pris fin, mesdames et messieurs de la compagnie ! » Ainsi, tant au début qu'à la fin, ce récit est placé dans la lignée du conte. Toutefois, Confiant laisse ici percer sa dette aux influences autres que créoles. Nous reviendrons sur ce sujet au chapitre V.

RELATION ENTRE LE NARRATEUR
ET LES NARRATAIRES

Conteur et auditoire entretiennent une relation d'interdépendance étroite, la communication efficace et enthousiaste entre eux étant indissociable de l'art du conteur. Cette caractéristique de la production orale du conte, Confiante la reprend et l'adapte à l'écrit. Ainsi, il est clair que le narrateur cherche à entrer en contact, à établir une relation de proximité avec ses multiples interlocuteurs, et cela, non seulement dans les dialogues, mais aussi dans la narration. Toutefois, d'un récit à l'autre, ces interlocuteurs varient.

Par exemple, *Bassin des ouragans* débute de la sorte : « L'année où je vous rencontrai, chère Anna-Maria de la Huerta [...] » (BO : 9). Tout au long de ce récit particulièrement, elle sera la narrataire principale, comme en témoignent les nombreuses occurrences d'apostrophe à son endroit ou la simple utilisation du pronom *tu* (ou *vous*) la désignant⁴. Cela est assez étrange puisqu'Abel, le narrateur, lui raconte les événements ayant entouré leur rencontre, événements qu'elle connaît aussi bien que lui. Abel est donc ici dans la même situation que le conteur qui racontait des histoires dont la trame était connue d'avance de tous. Par conséquent, c'est la manière de raconter qui aura dès lors de l'intérêt pour Anna-Maria, tout comme pour Victor Saint-Martineau, troisième membre du trio et autre narrataire. En effet, Abel lui livre aussi son récit ou lui adresse des commentaires, en alternance avec Anna-Maria, même si c'est moins souvent qu'à

4. BO : 9, 14, 20, 21, 22, 23, 28, 29, 34, 37, 45, 50, 56, 57, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 73.

cette dernière⁵. Qu'il s'adresse à Anna-Maria ou à Victor et qu'il leur raconte leur rencontre à tous trois ne doit pas étonner. En effet, cela ne fait qu'imiter la nécessaire participation de l'auditoire durant une séance de contes. Et Catherine Wells affirme que « c'est à travers des analepses que le conteur peut impliquer son auditoire dans son conte » (1994 : 64).

Cependant, le narrateur ne se limite pas à des narrateurs intradiégétiques. Carl von Linné (BO : 27), Josy Servignon (BO : 59-60), les touristes (BO : 19) et, bien sûr, les lecteurs sont interpellés. Dans ces cas, l'hybridation du *je* énonciateur se manifeste assez clairement. En effet, il semble que la voix de Confiant se confonde avec (ou se superpose à) celle de son narrateur. Rappelons que cette situation est envisageable pour Mikhaïl Bakhtine : « Le récit et même le “dit” à proprement parler peuvent [...] devenir le mot direct de l'auteur, exprimer le dessein de celui-ci sans intermédiaire » (1970 : 249). Nous reviendrons sur cette question de l'hybridation en tant que vecteur de résistance plus loin. Pour l'instant, il s'agit de constater le libre et fréquent changement d'interlocuteur. Or, Ludwig, dans un article intitulé « L'oralité dans les langues créoles – “agrégation” et “intégration” », note que ces changements de locuteur sont des marques de l'oral. Bien sûr, il ne s'agit pas, dans *Bassin des ouragans*, de locuteurs mais bien d'interlocuteurs. Toutefois, l'importance, la fréquence de la fonction phatique nous semble devoir être reliée à la stratégie créolitaire de recourir à l'art du conteur dans l'écriture, ici en imitant la communication, la relation entre l'audience et ce dernier. Ainsi, les appels aux narrateurs

5. BO : 25-26, 35, 38-39, 43, 54.

mimeraient ou représenteraient l'interaction conteur-audience, dans la mesure du possible cependant puisque l'écriture est une pratique individuelle qui ne peut reproduire fidèlement l'art du conteur qui est, lui, une pratique collective.

Toutefois, au fil des pages, Abel « le conteur » paraît s'essouffler. Aussi ne s'adresse-t-il plus à quelqu'un de précis à la fin du récit. Il peut alors parler d'Anna-Maria à la troisième personne du singulier. Le glissement se produit à l'intérieur d'un même paragraphe commençant par « Pour oublier ma douleur et me venger de *toi* [...] » où, plus loin, on lit « Tel un héros galactique, j'emportai *Anna-Maria de la Huerta* dans mes bras (*elle* suçotait son pouce) [...] » (BO : 73-74. Je souligne). Le reste du récit est adressé à un narrataire extradiégétique non personnalisé (par exemple en disant « chers lecteurs »). Essoufflement ou maladresse de Confiant ?

Dans le deuxième récit, *La savane des pétrifications*, le narrateur s'adresse encore à quelques reprises à ses complices, Anna-Maria et Victor, mais le narrataire principal devient le lectorat (associé à un auditoire, comme nous l'avons mentionné auparavant). Abel/Confiant entretient d'ailleurs un dialogue très oral avec lui : « Bon, *tout à l'heure*, je vous ai menti. Je l'avoue humblement » (SP : 84. Je souligne). Comme les lecteurs proviennent des « quatre coins de la francophonie » (SP : 45) et comme certains sont éloignés non seulement géographiquement mais culturellement (sans compter les acquis langagiers différents), on assiste à la mise en scène d'une opération de séduction des deux publics cibles. Tour à tour, le narrateur les interpelle : « Nous nous dirigeâmes à pas de loup (à pas de mangouste, si vous préférez, sacrés susceptibles

de *lecteurs tropicaux* !) » (SP : 31. Je souligne) ou encore « Si bien que – mesurez ma gêne, chers *lecteurs septentrionaux* – un beau jour » (SP : 37. Je souligne).

Finalement, le dernier récit, *La baignoire de Joséphine*, le seul à avoir une intrigue proprement dite, poursuit dans la veine des narrataires explicites multiples – Victor (BJ : 21), Ritcheude (BJ : 94), le lecteur (BJ : 30, 31, 71, 97) –, mais seulement en de rares occasions. En effet, moins délirant, le narrateur a désormais un narrataire extradiégétique qu'il n'interpelle plus directement. Le dialogue n'est plus mis en scène. Cela ne signifie pas pour autant que la stratégie de retour au conte est mise de côté. Seulement, ce sera fait à un autre niveau : celui de la structure.

ÉTUDE DE LA STRUCTURE

RESSASSEMENT ET REDOUBLEMENT

Le roman créole ne doit pas avoir une forme trop ordonnée sans pour autant succomber à l'incohérence, disions-nous au premier chapitre. Ainsi, la structure de chacun des récits, tout comme celle de la *Trilogie* prise globalement, est fortement marquée par le ressassement. Ce procédé, tout comme le redoublement, la répétition et la mise en haleine, est utilisé par le conteur créole⁶, appartient à la poétique créole. Le conteur, et à sa suite l'écrivain de la créolité, s'en sert pour faire ressortir les éléments amusants des situations et renforcer l'aspect comique du récit, pour procurer une croyance plus forte dans son discours et pour souligner son propre rôle de conteur ou d'écrivain. En effet, ces

6. Voir Glissant (dans l'entretien avec Gauvin, 1992-1993 : 18) et Thomas Spear (1992 : 260-261).

procédés attirent l'attention sur la parole ou l'écriture elle-même.

Ainsi, certains détails, idées ou anecdotes sont-ils repris, parcourant la totalité d'un, de deux récits ou même de l'ensemble de la *Trilogie* de manière quasi obsessionnelle. Par exemple, au dire d'Abel, Victor serait un « illustissime mathématicien dont la réputation s'étendait de l'embouchure de l'Orénoque à la source du Mississippi » (BO : 9), le « meilleur mathématicien de l'embouchure du Mississippi aux sources de l'Orénoque » (BO : 77), le « plus illustre mathématicien des rives de l'Orénoque à l'embouchure du Mississippi » (SP : 25), le « plus illustre mathématicien des bouches de l'Orénoque aux bayous de Louisiane » (SP : 76) et enfin « le plus fortiche mathématicien de l'embouchure du Mississippi aux gorges de l'Orénoque » (BJ : 85). L'exemple est certes banal. Toutefois, nous l'avons choisi afin de mettre en évidence une caractéristique essentielle du ressassement chez Confiant : la variabilité, l'imprécision, la lente transformation des faits. Si dans cet exemple cela n'a aucune conséquence, ce « flottement » pourra étonner voire décontenancer. Ainsi, Abel habite-t-il successivement au 17, rue de la Pétition-des-Ouvriers-de-Paris (BO : 22), au 34 bis de la même rue (SP : 77) puis au 14 bis (BJ : 11), et cela, sans jamais déménager !

Si ces idées répétitives – sur la forme en pois chiche (BO : 18) ou en pois rouge (SP : 9) de la Martinique, sur les Noirs qui ne transpirent pas ou « en état de grâce calorique » (BO : 37, SP : 12), sur la littérature « blanco-européenne » qui n'existe pas (SP : 4) ou qui existe (BJ : 9), etc. – peuvent différer voire se contredire d'une occurrence à l'autre, cela n'a guère d'importance car ces idées ne sont que l'épiphénomène du

ressassement. Cependant, le flottement, la variabilité, auront une toute autre portée lorsqu'il sera question d'événements majeurs : les faits entourant la rencontre d'Abel et d'Anna-Maria ou encore la mort de la grand-mère et le partage de son héritage, deux péripéties racontées dans les trois récits avec nombre de modifications qui rendent les versions incompatibles. En fait, tout se passe comme si ces deux événements constituaient la trame déjà connue, de même que les personnages, des « contes ». À partir de cette trame, le narrateur-conteur Abel a le loisir d'élaborer des variantes où la façon de raconter importera davantage que l'anecdote elle-même. En réalité, ce sont non seulement les événements qui ne concordent pas d'un récit à l'autre – voire à l'intérieur d'un même récit –, mais aussi la chronologie et la durée de ces événements, qu'il est impossible d'établir ou de déterminer de façon complète et exacte.

Ainsi, *Bassin des ouragans* raconte, grosso modo, les événements entourant la rencontre d'Abel et d'Anna-Maria de la Huerta. Si le récit est plutôt linéaire, comme les contes, il est si entrecoupé de digressions qu'il faut une mémoire phénoménale, ou une analyse minutieuse, pour reconstituer l'histoire selon cette séquence où, malgré tout, beaucoup d'incertitudes et de flottements demeurent :

- Dans les années 1960, alors qu'elle est encore jeune fille à Saint-Domingue, Anna-Maria rencontre un trompettiste (un jazzman) avec qui elle émigre en Martinique.
- Au bout de trois mois, découvrant qu'il l'a trompée à 52 reprises, elle le quitte.

- Elle rencontre Abel dans la rue Jean-Jaurès et s'en va vivre chez lui.
- *Arrivée là, elle devient aussitôt l'amante de Victor Saint-Martineau.*
- Elle reste enfermée dans la chambre pendant 6 mois 26 jours *sans jamais en sortir.*
- *Elle part vivre chez Victor après sa convalescence d'amour et ne parle plus à Abel. (Pourtant, Abel l'héberge « pendant toutes ces années » (BO : 20).)*
- *Au bout d'une année, Abel et elle ne sont toujours pas mariés, en dépit du vœu de la grand-mère d'Abel.*
- *Sa grand-mère meurt le 26 mars 1982 (donc au moins 12-13 ans après la rencontre d'Anna-Maria).*
- Il l'enterre puis en fait l'annonce à Anna-Maria (à qui il ne parlerait plus depuis ce même laps de temps ?).
- Le cyclone a lieu. Il veut la demander en mariage, mais il a perdu l'anneau. Pendant qu'il le cherche, elle disparaît.
- Il ne lui reste plus qu'à écrire cette histoire. Ce qu'il fait.

Or, dans *La savane des pétrifications*, on apprend qu'à l'arrivée d'Anna-Maria, la première nuit, elle aurait couché dans le lit d'Abel. Victor habite alors chez ce dernier (elle ne peut donc pas aller vivre chez Victor), dormant dans un débarras. Cela dure plusieurs mois *sans que rien ne se passe*, outre la mort de la grand-mère d'Abel, *deux semaines après l'arrivée d'Anna-Maria* qui porte alors le deuil quarante jours

(elle n'est plus enfermée dans la chambre). *Un soir d'hivernage*, Victor vient les rejoindre dans le lit et conquiert Anna-Maria.

Enfin, *La baignoire de Joséphine* présente une troisième version des trois premiers jours suivants la rencontre qui, précisons-le, a déjà eu lieu dans les années 1970 (voir BJ : 14). Ainsi, selon Abel, *le premier jour, il sèche le chagrin d'Anna-Maria qui s'est fait larguer par le jazzman ; le deuxième jour, il l'amène chez sa grand-mère qui se prend de passion pour Anna-Maria, ce qui rallonge la grand-mère de plusieurs semaines ; le troisième jour, Victor se présente et la lui « pique »*. Victor, lui, précise qu'il n'a pu avoir le coup de foudre que le troisième jour puisque le premier, il était convoqué chez le juge au sujet du retard dans le paiement de ses pensions alimentaires et que le deuxième, il noyait sa peine dans la vodka.

On voit donc qu'il y a ressassement à partir d'une trame de base (Anna-Maria va vivre chez Abel, c'est Victor qui la conquiert, la grand-mère meurt). Autour de cette trame, au cours du ressassement, le narrateur-conteur prend toutes ses libertés. On pourrait croire que la version de *Bassin des ouragans* est la bonne puisque le narrateur s'adresse à Anna-Maria principalement et aussi à Victor, et que ceux-ci ayant été témoins ou acteurs, ils « obligent » le narrateur à raconter les faits tels qu'ils se sont réellement produits. Cependant, rien ne peut le prouver. Et plus on « connaît » le narrateur, plus on découvre à quel point il joue avec les faits.

C'est ce qui permet à la grand-mère de mourir à plusieurs époques différentes, en fonction du récit. Comme on l'a vu, dans *Bassin des ouragans*, elle est supposément morte le 26 mars 1982 (BO : 56), cela est

dit textuellement⁷. Dans *La savane des pétrifications*, qui se déroule une journée de 1992 (SP : 11), Abel porte un chandail neuf que sa grand-mère lui a donné pour ses 38 ans, avant sa mort. Ce jour-là, il n'a pas encore été convoqué pour le partage de l'héritage puisque les héritiers sont dispersés aux quatre coins du globe. Cette journée est aussi celle de la pétrification. Parmi ce qui est pétrifié, le manuscrit d'un testament rectificatif en faveur d'Abel, arraché sur le lit de mort de sa grand-mère. Parce qu'elle ne meurt que deux mois et demi après, Abel oublie d'aller porter le testament au notaire. Le document finira donc pétrifié dans la voiture. Ainsi, la mort a lieu en 1992. À moins que ce ne soit dans les années 1960, soit deux semaines après l'arrivée d'Anna-Maria (voir plus haut). Enfin, dans *La baignoire de Joséphine*, il est dit que dès le lendemain de l'enterrement, toute la parenté débarque de plusieurs pays. Ils sont tous convoqués par le notaire pour l'ouverture du testament le jeudi 6 mars 1995 (BJ : 46). La grand-mère meurt donc en 1995.

Il s'agit dès lors de se demander ce qui peut autoriser la triple voire quadruple mort du personnage. La solution ne se trouverait-elle pas dans cette conception en spirale du temps décrite par Glissant (voir chapitre II, note 12) ? En effet, le temps serait un

7. Malheureusement pour le lecteur, déjà dans ce récit il y a contradiction sur cette journée. En effet, à la demande de la grand-mère (qui est donc vivante), Abel se rend au cimetière pour faire nettoyer le tombeau de celle-ci. Il fait alors la connaissance de Sonson Tête-Concombre qui accomplit la besogne (pourtant, le jour où il rencontre Anna-Maria, il craignait de le rencontrer en route vers sa demeure...). Pendant ce temps, Abel discute avec l'archéologue départemental du cyclone annoncé le matin même. Et puis, en rentrant du cimetière, il annonce à Anna-Maria... *la mort de sa grand-mère* ! Enfin, le jour de l'enterrement de sa grand-mère, le cyclone a lieu. Bref, on est en présence d'une belle contradiction !

mouvement circulaire, d'où la mort à quatre reprises, mais avec cette « échappée vers autre chose », une composante linéaire : elle meurt donc dans les années 1960, en 1982, en 1992 et en 1995. Confiant aurait utilisé le ressassement pour reproduire cette temporalité à l'écrit. Parce que la forme du roman créole n'est pas très stricte dans son ordonnancement, on ne s'étonnera pas de ne pas être en mesure d'établir la chronologie exacte des événements narrés. En fait, le temps est si chaotique dans la *Trilogie tropicale* qu'on devra totalement renoncer à trouver une logique temporelle.

Cependant, il n'y a pas que la chronologie qui pose problème. La durée est tout autant incertaine. Par exemple, dans *La baignoire de Joséphine*, la durée de la recherche d'Anna-Maria – disparue depuis soit deux mois (BJ : 6), soit au moins trois mois (BJ : 12), soit des mois et des mois (BJ : 18, 32) – est, selon toute vraisemblance (en établissant des recoupements), d'au plus une semaine, autour du 6 mars 1995. Toutefois, les dates indiquées nous font croire que cela se prolonge jusqu'à la mi-juin environ. Il ne faudrait pas se laisser leurrer par ces fausses pistes ni non plus par certains repères temporels pour le moins fantaisistes. Par exemple, l'évanouissement d'Abel à la suite de l'attaque des « godemichettes hystériques » le jeudi matin durerait un « temps indéfini », soit « quelques jours » (BJ : 63). Or, après cet incident, il va chez le notaire pour le partage de l'héritage ce même jeudi (BJ : 68). De même, à la suite de l'incident, il est amené au poste de police où il prédit les résultats de la course de chevaux du « lundi » suivant (BJ : 65), prédictions qui permettent aux deux policiers de gagner le Quinté+ le soir même, c'est-à-dire jeudi (BJ : 84). Enfin, à en croire

Abel, le bal masqué chez Machin de Machin-Chouette où il se rend avec sa cousine Micheline aurait lieu en juillet (BJ : 53). Pourtant, le lendemain matin, on est le jeudi 6 mars (BJ : 60). Ces trois exemples parmi tant d'autres devraient suffire à convaincre des fantaisies temporelles du narrateur.

Enfin, le lecteur doit composer avec un nouveau procédé directement emprunté au conteur : le redoublement. Confiant l'utilise de façon frappante dans *La baignoire de Joséphine*. En effet, ce récit compte deux conclusions ! Ainsi, à partir de l'accident du taxi-pays qu'Abel et Victor avaient pris pour retrouver Anna-Maria à la baignoire de Joséphine, deux versions de retrouvailles du trio sont offertes. La première explique qu'Abel a subi un traumatisme crânien et Anna-Maria lui affirme que « tout cela n'était que songerie » (BJ : 96). La seconde « version de cette épopée, celle à laquelle moi [Abel], je crois » (BJ : 96) est plus étoffée. Victor et Abel retrouvent bel et bien Anna-Maria à la baignoire de Joséphine. De retour chez eux, elle prend une douche et en sortant, elle leur lance : « Vous deux là, quand est-ce que vous cesserez de rêver tout debout ? Ça fait trois mois que ça dure et moi, j'ai aucune vocation d'infirmière psychiatrique. Réveillez-vous, tonnerre de Dieu ! » (BJ : 103). Pourtant, le contenu de la boîte aux lettres fait croire à Abel qu'il n'a pas rêvé.

Qui ou que croire ? Faut-il vraiment trancher ? Non, car Confiant opte ici pour « ce qu'il considère [...] comme l'héritage ancestral de la mentalité antillaise : les noces inextricables du rêve et de la réalité, du fantasme et de la logique, de l'invention gratuite et de la vérité tangible » (Bosquet, 1991 : 78). L'imaginaire créole autoriserait donc cette double conclusion.

DIGRESSIONS

Pourtant, en dépit du ressassement, du temps chaotique et du redoublement, la trilogie ne sombre pas dans l'incohérence. En fait, une seule lecture des trois récits ne révèle pas l'ampleur du phénomène. C'est qu'on est alors étourdi par l'« ampleur de la parole », par le délire verbal du narrateur qui joue avec les mots et farcit son discours de créolismes, et par le rythme soutenu de sa narration. On est aussi et surtout distrait par l'incessante utilisation de digressions. L'alternance entre ces dernières et le récit est continuelle, car le narrateur est doté d'un « esprit naturellement digresseur » (SP : 12), il est un « divagueur-né » (BO : 57). Aussi fait-il aveu de sa tendance : « Mais là, je digresse » (BO : 36) et n'hésite-t-il pas à la qualifier : « Mais trêve de digressions oiseuses » (BO : 43). De plus, il s'approprie la fonction de régie pour reprendre son récit : « Mais reprenons le fil de cette histoire au moment où [...] » (SP : 83) ; « Pour en revenir à mon propos, ou plutôt à mon semi-évanouissement » (SP : 58) ; « Pour continuer notre propos » (SP : 42) ; « Bon-bon, je t'en reparlerai plus avant, chère Anne-Maria » (BO : 34) ; ou encore « Mais languons-le puisqu'il n'est qu'un personnage très secondaire du présent récit » (BO : 47).

Évidemment, ces digressions brisent la linéarité du récit, d'où des commentaires de ce type : « Donc, pour reprendre la droite ligne de ce récit échevelé, mesdames et messieurs de la compagnie » (SP : 40), « Donc, pour en revenir à ma supposition » (BJ : 14) ou « Donc, pour reprendre le droit fil de ce récit divagatoire » (BJ : 11). Si la plupart des digressions marquent un retour en arrière ou encore permettent de faire

des commentaires (nous y reviendrons), elles projettent parfois en avant le récit : « Mais chère Anna-Maria, je me suis trop avancé dans mon récit, beaucoup trop loin en tout cas [...], oubliant de te décrire [...] » (BO : 57).

Dans tous les cas, parce qu'elles brisent la linéarité, ces digressions favorisent l'apparition du ressassement : « qui, comme il a été dit et redit » (BO : 58), « comme je l'ai dit plus haut » (SP : 14). Or, de fois en fois, le récit ressassé peut être modifié. Même si ce n'est parfois que sur des points de détail, ces modifications provoquent les incompatibilités et les contradictions que nous relevions plus haut. Pourtant, elles échappent au lecteur jusqu'à un certain point, entre autres à cause de la longueur de quelques digressions. Par exemple, dans *La savane des pétrifications*, regardant l'expression sur le visage d'Anna-Maria, Abel affirme :

C'est alors qu'il me parut évident qu'il y avait une similitude extrême, sinon une parfaite concordance, entre l'expression arborée par mon Anna-Maria adorée et celle qu'eut le petit chien portatif d'Hubert Badineau [...]. En effet [...] (SP : 32).

À la suite de cet *en effet*, on trouve une explication longue de sept pages où sont rapportés les causes historiques de la haine des Créoles pour les chiens, la tenue d'un colloque sur le thème du personnage canin dans la littérature antillaise, colloque auquel assiste l'écrivain Badineau qui, convaincu, recueille un chien errant à Paris, l'adaptation difficile du chien au climat martiniquais, son apprivoisement par Badineau (avec, en prime, un commentaire sur la compassion judéo-christiano-musulmane), la réaction des voisins et le festin qui suit, le possible succès littéraire de Badineau s'il racontait cette anecdote, le et même les « infarctus

ontologiques » de Badineau et, enfin, les effets néfastes de la modernité martiniquaise. Après tout cela, le narrateur conclut finalement : « Enfin bref ! Tout ce détour pour dire que le petit chien portatif d'Hubert Badineau avait eu le même air effaré au moment de sa capture par le voisin sanguinaire qu'Anna-Maria de la Huerta quand [...] » (SP : 39). Cet exemple montre donc la longueur des digressions, mais aussi leur caractère divagatoire : une idée en entraîne une autre et ainsi de suite, le passage se faisant par glissement, de telle sorte que le résultat ressemble moins à un écrit pensé et structuré qu'à une conversation où on se laisse facilement entraîner d'un sujet à l'autre. Ainsi, les digressions nous amènent-elles du côté du langage oral.

Nous disions au premier chapitre que le roman créole (ou créolitaire) devrait être fait de pans inachevés, d'éléments hétérogènes ne servant pas tous un thème central. À notre avis, les digressions constituent ces éléments hétérogènes. Et dans la *Trilogie tropicale*, surtout dans *Bassin des ouragans*, elles sont si nombreuses et d'une telle amplitude lorsqu'on les additionne qu'on en vient à se demander si les thèmes centraux⁸ ne sont pas de simples prétextes pour les intégrer. En fait, on pourrait croire que ce que Milan Kundera notait à propos de *Solibo Magnifique* de Patrick Chamoiseau, à savoir que

ce que Solibo raconte n'est pas une histoire, ce sont des paroles, des fantaisies, des calembours, des plaisanteries, c'est de l'improvisation, c'est de la parole automatique [...] le discours de Solibo est un flot sans point, sans virgules, sans paragraphes [...] (cité dans Wells, 1994 : 79),

8. BO : rencontre avec Anna-Maria de la Huerta ; SP : pétrification des objets (symbolisant celle des idées) ; BJ : disparition d'Anna-Maria.

est aussi vrai de la *Trilogie tropicale*. Ce caractère « improvisatif » permet donc la libre introduction ou utilisation des digressions qui non seulement accentueront le côté ludique des textes, mais leur permettront de jouer un rôle didactique et surtout idéologique. Au détour de ce divertissement tourné en leçon surgit donc la fonction de résistance. Et si le conteur devait se taire sur certaines réalités injustes, le narrateur moderne, lui, se donne pour mission d'en parler.

HYBRIDATION DU JE

Or, derrière la voix du narrateur, il faudra entendre celle de Confiant. En effet, le *je* est hybridé. Selon Bakhtine, les divers langages ou couches de langage parlé et écrit coexisteraient, seraient appelées par l'auteur « pour orchestrer ses thèmes et réfracter l'expression (indirecte) de ses intentions et jugements de valeur » (1978 : 113). Ces couches peuvent être individualisées, par exemple au moyen du style direct. Les paroles du personnage peuvent alors servir, dans une certaine mesure, de langage second à l'auteur. Il s'ensuit une stratification du langage. Au contraire, les divers langages sont parfois tous assumés par le narrateur ou par un personnage grâce à l'*hybridation*, mode d'insertion dissimulée (sans indication formelle du point de vue syntaxique) des paroles de l'Autre ou des langages sociaux extérieurs dans le discours d'un personnage ou dans la narration. On parle alors de *bivocalité* : « le discours d'autrui [est] dans le langage d'autrui » (Bakhtine, 1994 : 419) ; deux voix, deux intentions, deux conceptions du monde s'expriment alors simultanément. Ainsi, sous une apparence monologique, le texte n'en est pas moins fortement dialogique (ou polyphonique). Zima l'exprime ainsi :

Une autre idée sous-jacente à la théorie de la polyphonie est celle de l'altérité du Moi : le Je – que ce soit celui de l'auteur ou du narrateur (ou d'un protagoniste) – ne saurait se représenter lui-même en entier. L'autre et sa voix sont indispensables à la représentation du Moi, dont l'identité réside, au moins en partie, dans l'altérité (1985 : 112).

C'est donc par le narrateur et grâce à l'hybridation que la résistance surgira. En effet, il nous semble que la voix de Confiant se confonde avec celle de son narrateur lors de certains passages. Ainsi, fiction (du narrateur) et réalité (de l'auteur) paraissent parfois fusionnées. C'est le cas lorsque nous rencontrons ce type d'affirmation : « moi et mes potes de la créolité » (SP : 44), où le « moi » est, en principe, celui du narrateur homodiégétique, mais les « potes de la créolité » renvoient à des personnes réelles du mouvement dont fait partie Confiant, tout comme Chamoiseau d'ailleurs, à qui le narrateur peut « chouraver » des métaphores (SP : 60).

D'ailleurs, le ressassement ou l'intertextualité, comme on voudra, dévoile parfois l'hybridation du *je*, ce brouillage des instances écrivain, narrateur et conteur. Par exemple, le narrateur affirme dans *La baignoire de Joséphine* :

tandis que nous embarquions à bord de mon antique Autobianchi rouge dont les pare-chocs étaient retenus par du fil de crin et dont le tuyau d'échappement dégageait une épaisse fumée noirâtre, comme je l'ai déjà radoté dans un de mes précédents best-sellers, fumée dont aucun docteur en mécanique n'avait jamais pu dénicher les causes (BJ : 32).

Ce « best-seller » (l'autodérision est ici flagrante), c'est *Bassin des ouragans* de Confiant. On peut y lire :

dans mon Autobianchi bringuebalante dont le pare-chocs arrière était retenu par un morceau de fil de crin et qui, à la moindre rousinée de pluie, se mettait à crachoter une épaisse fumée dont aucun mécanicien n'avait pu déterminer la provenance (BO : 15-16).

De manière plus explicite d'ailleurs, les textes de Confiant sont attribués à Abel : « comme je l'ai déjà expliqué dans *Bassin des ouragans*, seul ouvrage dans lequel je fais montre d'une certaine sincérité envers moi-même et où je ne joue pas à l'écrivain » (SP : 79) ou encore « dans l'un de mes précédents opuscules philosophiques (*La savane des pétrifications*) » (BJ : 65). La confusion entre Confiant et son narrateur écrivain n'en est que davantage accentuée.

Chose étrange pourtant, le narrateur, s'il était Confiant, devrait avoir créé les mêmes personnages. Or, Abel, au lieu de les avoir créés, vit parmi les personnages imaginés par Confiant. Il connaît aussi « personnellement » ceux de Chamoiseau : « j'approchais du quartier de Marie-Sophie Laborieux » (BJ : 59, personnage principal dans *Texaco*) ou encore

mais ni Félix Soleil le djoueur, ni Rigobert le crieur du magasin syrien [personnage dans *Le Nègre et l'amiral* de Confiant], *ni Solibo magnifique* [roman du même titre de Chamoiseau] *le conteur, ni Philomène la péripatéticienne du Pont-Démostène* [*Le Nègre et l'amiral* et *Mamzelle Libellule* de Confiant], [...] *n'avaient aperçu* [Anna-Maria de la Huerta] (BJ : 12).

Il s'agit donc d'un signe du caractère discontinu de l'hybridation. Un tel passage de fiction à réalité, qui semblent parfois fusionnées, ne doit pas surprendre. Dans le conte traditionnel, on passe aussi du monde narré ou fictif au monde commenté ou véridique.

Le *je* du narrateur nous semble donc, durant de longs passages, hybridé. L'auteur se sert des mots du narrateur à ses propres fins. Autrement dit, la voix du narrateur lui sert à porter une série de jugements⁹. Les deux voix se chevauchant, on peut parler de *bivocalité*. C'est donc la voix de Confiant qu'il faudra entendre dans certaines critiques du narrateur.

RÉSISTANCE

À quoi résiste Confiant ? L'étude du contenu des digressions et des références de tout acabit dans la *Trilogie* nous en fournit une bonne idée. Deux pôles principaux attirent l'attention du narrateur (et donc du lecteur) : l'un, composé de la France et des États-Unis, majeur en raison du nombre de références et surtout de leur poids symbolique ; l'autre, local (références martiniquaises et antillaises), tout aussi important puisqu'il nous conduit au cœur de l'autodérision. Par ailleurs, on retrouve d'autres références, ponctuelles, qui ne peuvent être réunies sous un générique.

Quant aux sujets de prédilection du narrateur/auteur, on peut dégager, en tête, la littérature et les « lacunes » sociales, la plupart étroitement reliées à l'occidentalisation et à la fausse modernité qu'elle procure. Pour les mettre en évidence, des « rappels historiques » (voire une réécriture, une relecture, de l'histoire) sont faits. Enfin, le narrateur n'hésite pas à s'aventurer du côté de la politique et de la religion. Le pouvoir d'indignation du narrateur, sa dose de cynisme, son désabusement le feront donc toucher à un vaste

9. Voir Bakhtine (1970 : 249).

éventail de sujets. Voyons maintenant plus en détail ce qui fait l'objet de « [ses] sarcasmes tous azimuts » (BJ : 31).

Ainsi, la démesure même du nombre de références à tout ce qui vient de France ou des États-Unis permet de dénoncer la présence envahissante des deux géants à tous les niveaux. En effet, on lit le *New York Times*, le *New York Herald Tribune*, le *Monde*, le *Nouvel Observateur*, le *Figaro Magazine*, *Paris-Match*, *Cosmopolitan* ou *Elle* ; on fume des Marlboro ou des Camel ; le soir, soit on organise des soirées Tupperware, soit on regarde religieusement les feuilletons d'Hollywood, *Santa Barbara* en tête, ou on va au cinéma où on a vu *Crocodile Dundee*, *Batman*, *Autant en emporte le vent* ou le dernier film de Woody Allen ; en musique, on écoute Michael Jackson, Tina Turner, Whitney Houston, Madonna et ses « macaqueries » (BO : 69), Johnny Halliday et Georges Moustaki ; on boit du Coca Cola qu'on achète dans un Cora ou un Euromarché ; on mange DéliFrance ou MacDonald's ; on s'habille Lacoste, Paco Rabanne, Pierre Cardin ou Chanel ; pour les soins de beauté, c'est L'Oréal ; on suit la coupe de France de football ou encore les exploits de Carl Lewis, de Magic Johnson ou d'André Agassi ; on discute des politiques de Clinton ou de Mitterrand et on se rappelle le Général de Gaulle.

Pourquoi toutes ces références extramartiniquaises (et même extra-antillaises) sinon pour dénoncer « l'infâme colonialisme culturel » (SP : 44) ? Le directeur de CNN n'est-il pas « le directeur de conscience de l'univers entier » (BJ : 9) ? Le narrateur s'interroge :

comment [peut-on] s'imaginer une seule seconde que les états d'âme d'un sous-citoyen d'un sous-pays lilliputien et doté d'une forme de pois rouge en plus ! [voir BO :

18], *même pas anglophone, vaguement francophone*
[l'émouvront] ?

Bref, on reproche aux États-Unis, tout comme à la France, d'imposer leur vision du monde et d'être un peu trop nombrilistes. Et il faut voir tout le cynisme de Confiant face à cette situation : « Le phénomène de pétrification progressait inexorablement depuis le Sud de l'île, *contraignant Le Monde* à nous consacrer quatre lignes au bas de sa dernière page et CNN à un reportage de huit secondes. *C'était la gloire !* » (SP : 87. Je souligne).

Toutefois, il n'y a pas que la culture locale qui soit en péril. Être « en voie d'eupéanisation accélérée » (SP : 20) a aussi des conséquences socioéconomiques presque désastreuses sur la société martiniquaise. Ainsi, « l'aliéné, l'occidentalo-centré, le lactifié » ne peut renoncer aux « 40 % [...], ce supplément salarial postcolonial (et donc post-moderne !) qui avait été arraché de haute lutte au colonisateur leucoderme [...] » (SP : 39). Par ailleurs, le niveau de vie artificiellement élevé, reposant sur des transferts sociaux, et un effondrement économique menacent l'île. Bien sûr, il se trouve bien quelques personnes, dont Victor et Abel, ayant compris les « bienfaits de la libre entreprise, seul et unique levier pouvant permettre à un peuple d'accéder aux hautes marches de la civilisation et du développement économique, social et culturel » (SP : 19). Toutefois, la parenthèse qui suit – « (j'ai pas oublié un adjectif des fois ?) » – fait comprendre que là encore, il s'agit d'un modèle « importé » : la « société capitaliste [est] scérelate » (BJ : 11).

De toute manière, la « civilisation » n'est pas nécessairement souhaitable. Le narrateur a un certain

dédain pour ce qu'elle apporte, par exemple les « perpétuels embouteillages, signe éclatant du surdéveloppement de la Martinique européenne » (BJ : 15). La modernité n'est guère plus prisée. S'il profite allègrement des « CD-Rhum » (BJ : 6), d'Internet et de ses groupes de discussion (BJ : 67 notamment), et du télécopieur, appareil qui est pour lui « une chère et tendre épouse qu'[il] mignon[n]e le soir avant de [s']endormir » (SP : 13) et dont le rôle est important dans *La baignoire de Joséphine*, Abel insiste davantage sur les effets pervers de la modernité. Ne cause-t-elle pas des « infarctus ontologiques », une « blessure d'âme inguérissable, celle de notre arrachement à notre terre première et à notre réenracinement forcé dans une nouvelle terre » (SP : 38) ? Or, la « maladie » ne touche déjà plus que les plus sensibles (artistes, intellectuels et certains hommes de gauche), le « *vulgum pecus* s'en [foutant] tant qu'on lui servait son *Santa Barbara* à 20h et la retransmission du match PSG contre l'Inter de Milan, le dimanche après-midi » (SP : 38). Confiant n'est d'ailleurs pas le seul à souligner cet état de fait. Bertène Juminer, un professeur de médecine et écrivain d'origine guyanaise, constate que les Antillais sont « réduits au rôle passif de consommateurs d'une culture dominante. D'ores et déjà, bon nombre des nôtres semblent s'accommoder de cette mutilation ». Et lui aussi pointe du doigt l'audiovisuel dont la « force de pénétration [...] impose des modèles de société venus d'ailleurs, relaie des outils éducatifs aliénants » (1994 : 140). On voit donc à quel point il est urgent et impératif de contrer « l'avancée inexorable du processus d'assimilation culturelle dont [leur] malheureux pays est victime depuis la tristement célèbre loi de

1946 qui [les] transforma en département (d'outre-mer) [...] » (SP : 34-35).

Voilà pourquoi le narrateur cherchera à faire perdre de leur lustre à de multiples personnalités et références culturelles (enfin, pas toutes, certaines reçoivent son « approbation ») au moyen de la parodie, de l'ironie ou de la satire – la finalité de la première étant avant tout ludique et son utilité étant de permettre tantôt la contestation, tantôt l'hommage, alors que les deux dernières sont respectivement moqueuse et méprisante. Il dénoncera une culture trop universelle et pas assez régionale, il résistera à l'envahissement : Michel-Ange deviendra *Mickey l'Ange* (BO : 16), Sue Helen du téléroman *Dallas* sera rebaptisée *Suce Lèlène* (SP : 27), on verra le film *Blanche-Fesse et les sept mains*, etc. Les attaques seront parfois plus violentes :

Puis, je passai de maison en maison, bousillant Bill Clinton, le Pape, Michael Jackson, André Agassi, le président du Conseil territorial de la Martinique, Jean-Marie LePen, Magic Johnson et tous leurs congénères jusqu'à ce qu'il se produise un court-circuit à l'échelle du pays entier dont les tremblements du sol s'arrêtèrent net (SP : 90).

En prendront pour leur rhume même *Jésus-Crime* et *Mahomerde* (SP : 49 et BJ : 66) au nom desquels (ou avec l'assentiment de leurs « représentants ») des atrocités ont été commises comme en témoignent les actions du *Front Islamique des Salauds* (SP : 54) ou l'ethnocide des autochtones caraïbes par les Blancs créoles, « eux qui sont la pureté et la vertu personnifiées [...] juste parce que cette bande de bourriques entêtées refusaient de croire en Jésus-Christ » (BJ : 21). D'ailleurs, le narrateur ne retient rien de bon de la civilisation judéo-christiano-musulmane ni des

qualités humaines reconnues par [elle] et notamment la principale d'entre elles, la compassion, que cette dernière n'avait eu cesse de manifester tout au long des siècles passés. Disons de la Saint-Barthélemy jusqu'à l'Holocauste en passant par l'extermination des Amérindiens et la Traite des nègres (SP : 36).

Aussi, Abel n'hésite pas à « consac[er son] chapitre sept à une partouze entre Moïse, Jésus, la Sainte Vierge et Mahomet », ce qui incite l'éditeur à demander un remaniement de cette partie du roman, « pour le rendre plus conforme aux bonnes mœurs de la civilisation judéo-christiano-musulmane » (SP : 85). De même, parmi les premiers livres qui seraient envoyés au pilon par l'« Association internationale pour l'euthanasie intellectuelle » qu'il souhaite créer figurent « la Torah, la Bible et le Coran pour crime contre l'humanité » (BO : 11).

Comme le laissent entrevoir les derniers exemples, les critiques sont donc aussi sociales, historiques ou encore politiques. Abel en a contre tous les extrémismes, contre les dictatures. Et plus que jamais, la critique passe par la satire ou l'antiphrase :

Deux hommes et un Blanc (enfin, trois hommes, je veux dire, qu'est-ce qui me prend de faire du lepénisme à l'envers ?) (BO : 78) ;

J'ai chialé lorsque cet enfoiré de Saddam Hussein ne s'est pas fait sauter, lui et tout son Conseil de la Révolution, dans son bunker souterrain de Bagdad. Comme ça, au moins, il aurait dignement rejoint, Hitler, [sic] Kieu Sam-Phan et Nixon au panthéon mondial des grands hommes, alors qu'aujourd'hui, il n'est plus qu'un pauvre petit pantin de dictateur anonyme dont CNN ne donne même plus de nouvelles (SP : 17).

Bref, tout y passe. Deux buts intimement liés sont alors poursuivis. D'abord, comme on l'a vu, on cherche à contrer le processus d'assimilation culturelle. Ensuite, on cherche à proposer un modèle à suivre, celui de la créolité (Glissant préfère parler de « créolisation »¹⁰). Cela s'accompagne nécessairement de la tentative de faire ressurgir la « mémoire vraie », la contre-histoire¹¹.

Finalement, on s'en doute bien, puisqu'Abel/Confiant est écrivain, la charge la plus importante est d'ordre littéraire. Ainsi, à la France, on adresse directement ou indirectement, et dans plusieurs tonalités, le reproche de faire la loi en matière linguistique et littéraire :

[...] pétition contre [...] tous ces critiques littéraires de la Rive gauche qui, à l'entendre, prennent un malin plaisir à encenser la littérature exotique et à dénigrer, ou pire à ignorer, celle qui, sans concession aucune, était en train de révolutionner les lettres mondiales. Dans la République universelle des lettres, [...] il existe aussi un monde riche et développé d'une part et un tiers-monde de l'autre et la France étant la capitale de cette République-là, ses critiques littéraires en sont fort logiquement les ministres et secrétaires d'État. Leur intérêt est de nous maintenir dans l'arriération, le régionalisme, le folklorisme, le doudouisme, l'exotisme et le crétinisme indigéniste [...] (SP : 15).

10. « Mais pour moi, la créolité c'est une mauvaise interprétation de la créolisation. La créolisation est un mouvement perpétuel d'interpénétrabilité culturelle et linguistique qui fait qu'on ne débouche pas sur une définition de l'être. [...] Je crois qu'il faut [...] abandonner la prétention à la définition de l'être. Or, c'est ce que fait la créolité : définir un être créole » (Glissant, cité dans Gauvin, 1992-1993 : 21).

11. Voir Lüsebrink (1992 : 188).

Pour montrer la difficulté d'être publié par des éditeurs français prestigieux et d'être lu et critiqué, Confiant créera des personnages d'écrivain dont la carrière littéraire est un échec monumental. Il s'agit d'Axel Timonier, « versificateur tropical de haut vol, honteusement méconnu par les autorités de la République germano-pratine dont chacun sait que l'impérialisme (littéraire) n'a d'égal que celui (certes, économique) des États-Unis d'Amérique » (BO : 11) ; d'Albert Mormandeau, qui « depuis neuf ans [...] ne cessait de l'envoyer [son roman] aux éditions susnommées [Seuil] et que ces dernières lui suggéraient avec un sens exquis du tact d'en modifier le chapitre six » (BO : 34), si bien qu'à la trente-quatrième demande de remaniement, il se suicidera (BO : 49) ; d'Hubert Badineau, romancier injustement méconnu dont « le dernier manuscrit absolument génial [...] a été] rejeté pour la cinquante-troisième fois par ces sadiques de lecteurs de maisons d'édition germano-pratines » (SP : 8), soit refusé chaque année depuis vingt ans (SP : 32), et cela, même auprès des éditeurs de « seconde zone » (SP : 35). Par ailleurs, Abel croise encore deux autres « ratés de la littérature [...] qui n'étaient connus qu'entre Schoelcher et Macouba » (BJ : 51), Napoléon Saumon et Josaphat Nomacak.

Or, comment faire sa place quand celle de la littérature française est si importante ? D'abord, Abel propose de faire un « ménage » : Corneille sera envoyé aux oubliettes et Racine en cure psychanalytique à perpétuité (BO : 28). Le narrateur « se débarrass[e], sans regrets, il est vrai, des œuvres complètes d'Henri Troyat, de Pierre Loti, de Paul Morand et d'autres géants de la littérature française du vingtième siècle » (SP : 80). Et tant pis pour les choix imposés par « cette

crevarde de Lagarde et Michard qui a empoisonné [leurs] vertes années » (BO : 28) ! Désormais, plutôt que de se faire imposer des lectures, les Martiniquais choisiront ce qui répond à leurs attentes. Ainsi, « de la culture européenne, les contes celtiques et les récits du Moyen Âge » seuls seront conservés (BO : 12). Les auteurs de la Renaissance française (Rabelais, Montaigne, Du Bellay¹², de même que Villon, du siècle précédent) gardent aussi la faveur d'Abel.

Ce nettoyage est urgent, car le colonialisme littéraire a fait son œuvre, si bien qu'un « professeur d'université [...] cite des pans entiers de Chateaubriand et de Lamartine pour tenter d'oublier et de faire oublier qu'il avait la complexion plus noire qu'hier soir » (BO : 24). Il est donc grand temps d'entreprendre une action qui redonnera la fierté aux Noirs en faisant davantage de place à la littérature locale. Mais encore là, Abel est sélectif : il ne veut rien savoir des « salades universalisantes » (SP : 37), de la poésie d'Amadeus Césaire (Aimé Césaire), « si tellurique [...] qu'elle en a bouleversé les entrailles même [*sic*] de notre sol martiniquais (à défaut des entrailles de ses habitants [...]) » (SP : 55). Quelle devrait donc être la littérature privilégiée ? Celle de la créolité, évidemment !

*
* *
*

Écrire dans la lignée du conteur, malgré l'absence de tradition écrite en ce sens, tel est le but de Confiant. Inscire l'oralité dans un texte contemporain

12. On verra au prochain chapitre que ces auteurs du siècle où le français était extrêmement libre et créatif ne peuvent qu'inspirer Confiant pour qui création et liberté verbales vont de pair avec créolité.

nécessite l'utilisation de procédés propres au conteur traditionnel. Pour mener à bien cette réactualisation du génie d'autrefois, la première stratégie consiste à brouiller l'opposition entre écrivain, conteur et narrateur (le *je* est hybridé), d'une part, et entre lectorat et auditoire, d'autre part. Puis, Confiant cherche à recréer entre eux la relation d'interdépendance étroite, de communication efficace qui était à la base de l'art du conteur. Pour ce faire, le narrateur établit un contact avec différents interlocuteurs intra- ou extradiégétiques. Le libre changement d'interlocuteur semble nous mener du côté oral de la communication, ce qui constitue une autre stratégie pour inscrire l'oralité dans la *Trilogie*.

Toutefois, c'est la structure des récits qui est le plus fortement marquée par les procédés oraux puisque le ressassement, le redoublement et les digressions, tous empruntés au conteur, définissent l'écriture confiantesque. La variabilité des événements ou des idées ressassées laisse entrevoir que ceux-ci ne sont qu'une trame de base à partir de laquelle le narrateur, à l'image du conteur, a tout le loisir d'élaborer des variantes. De même, le redoublement ou la répétition d'événements permet de dégager la conception en spirale du temps à l'œuvre dans la *Trilogie*. Sans cette explication, on ne saurait accepter une chronologie et une durée si chaotiques. D'ailleurs, les digressions sont les principaux agents de rupture de la linéarité des récits. Qu'elles soient dues à la divagation ou à l'improvisation accentue non seulement le ludisme de l'œuvre, mais lui permet de remplir l'autre fonction primordiale qu'avaient les contes : la résistance.

Caché derrière la voix de son narrateur à laquelle il superpose la sienne grâce à l'hybridation, Confiant y

va d'une charge hautement incorrecte politiquement, toute en ironie et en satire, contre le colonialisme culturel des États-Unis et de la France. Il ne reste plus alors qu'à proposer un autre modèle à suivre, celui de la créolité. Or, pour l'instant, la créolité littéraire a toujours pour langue le français. Écrire dans la lignée de la parole du conteur ne peut donc s'envisager sans la créolisation de cette langue, sans l'inscription de l'oralité.

CHAPITRE IV

INSCRIPTION DE L'ORALITÉ

En octobre 1986, dans une entrevue intitulée « Je somme les écrivains antillais de cesser la désertion de leur langue maternelle », Confiant déclarait :

Je préfère mille fois Césaire ou Tirolien où il n'y a aucune trace de créole à cette écriture arlequinnesque où le créole vient sporadiquement au secours du français. Où le créole sert de boniche au français. Pour moi, c'est clair : ou bien on écrit en français ou bien on écrit en créole. On ne peut pas avoir le cul entre deux langues (cité dans Ludwig, 1989 : 77).

À cette époque, Confiant écrivait lui-même en créole et publiait¹, avec un succès très limité – guère plus de 300 copies vendues par livre –, à compte d'auteur. Or, moins de deux ans après cette déclaration paraissait (en français) *Le Nègre et l'amiral* (1988), suivi bientôt

1. *Jik Dèyè do Bondyé* (nouvelles, 1979), *Jou Baré* (poèmes, 1981), *Bitako-a* (roman, 1985), *Kôd Yanm* (roman, 1986) et *Marisosé* (roman, 1987). Confiant a depuis lors traduit ou fait traduire en français ses trois romans créoles, devenus respectivement *Chimères d'En-Ville* (1996), *Le gouverneur des dés* (1995) et *Mamzelle Libellule* (1995).

d'*Eau de café*² (1991), qui obtint le prix Novembre en plus d'être en lice pour le Goncourt : c'en était fini des beaux principes, ce qu'il explique ainsi :

J'avais trop longtemps comprimé un désir d'écrire en français. J'étais devenu la victime d'une mutilation volontaire. En pratiquant le métissage linguistique, en m'autorisant des inventions de mots, je me suis réconcilié avec moi-même (cité dans Spear, 1992 : 258).

Dès lors, et plus encore après la conférence et la publication de l'*Éloge de la créolité* (1989), Confiant allait jouer la carte d'une littérature mixte, interlectale. Désormais, il faut « créoliser » la langue et la littérature, tel qu'il le prescrit dans le manifeste *Éloge de la créolité*³.

Si les premiers romans en français de Confiant se déroulent à une époque où la Martinique était encore une société traditionnelle, rurale, ce qui pouvait faciliter la mise en valeur de la culture et (l'introduction) de la langue créoles, la *Trilogie tropicale* marque l'entrée de l'univers fictif créé par Confiant dans la modernité. D'ailleurs, les auteurs d'*Éloge de la créolité* affirment que « prendre le relais de la tradition orale ne doit pas s'envisager sur un mode passéiste de nostalgique stagnation, de virées en arrière » (Bernabé, Chamoiseau et Confiant, [1989] 1993 : 36). L'époque et le type d'histoires racontées changeront, mais les principes, les intentions, demeureront les mêmes : enraciner l'écriture dans l'oral, l'oralité constituant une lecture

2. Le premier roman en français de Confiant est en fait *Eau de café*. Le manuscrit était achevé dès 1984, alors que l'auteur publiait toujours en créole.

3. Rappelons que pour Jacques Dubois, le manifeste ne serait qu'un équivalent plus purement idéologique de ce qui est élaboré dans la fiction. Voir Dubois (1994 : 238).

du monde ; choisir une parole, bâtir un langage à travers le frottement entre le français et la langue du génie populaire ; faire irruption dans la modernité, c'est-à-dire se servir des techniques modernes en littérature et participer aux débats linguistiques, le tout dans une lucidité libératrice ; exploiter la thématique de l'existence, ne rien rejeter de la mosaïque culturelle ; enfin, mettre au jour la mémoire vraie en recourant à la parole du conteur. Bref, « *fabriqu[er] une littérature* qui ne déroge en rien aux exigences modernes de l'écrit tout en s'enrichissant dans les configurations traditionnelles de [leur] oralité » ([1989] 1993 : 36).

Aussi, Confiant, dans la *Trilogie tropicale*, cherche à reproduire le délire verbal du conteur. Or, comment se situer dans l'espace de la parole, comment effectuer ce passage de l'oralité à l'écriture, tout en réduisant au maximum la perte de vitalité qui survient normalement lors de ce passage ? Le « *faste verbal* » (selon l'expression de Roland Barthes) que l'on observe dans les récits de Confiant ne serait-il pas, justement, la manifestation la plus facilement « palpable » de cette tentative ? La pluralité intentionnelle des langages⁴, des voix et des styles est à l'origine de la « confusion de Babel » qui semble régner dans l'œuvre de Confiant.

Dans ce chapitre, nous chercherons à transformer cette confusion en un système harmonieux, en une « Babel heureuse » – une « *jouissance par la cohabitation des langages*, qui travaillent côte à côte » (Barthes, 1973 : 10) – tout en montrant que l'oralité est à la base même des principes d'écriture de Confiant. Nous

4. « Notre première richesse, à nous écrivains créoles, est de posséder plusieurs langues : le créole, français, anglais, portugais, espagnol, etc. [...] De ces langues, bâtir notre langage » (Bernabé, Chamoiseau et Confiant, [1989] 1993 : 43).

allons donc nous « interroger sur l'importance de l'oralité créole dans la littérature antillaise moderne » (SP : 41). Pour ce faire, nous analyserons tout d'abord les procédés qu'emploie Confiant pour oraliser ses textes, aux points de vue lexical, morphologique, syntaxique et pragmatique. Nous montrerons par le fait même que l'oralisation passe par le plurilinguisme (tant hétéroglossique qu'hétérologique) et nous chercherons à classer les différentes composantes de ce plurilinguisme en fonction du concept de sociolecte de Zima. Il s'agira par la suite d'évaluer si cette écriture est dialogique, voire polyphonique, tant au sens d'« interaction verbale » qu'au sens social. Nous analyserons la relation avec la langue qui se dégage à travers ces différents aspects.

PROCÉDÉS EMPLOYÉS POUR ORALISER LE RÉCIT ÉCRIT

La créolité [...] a marqué d'un sceau indélébile la langue française. Nous nous sommes approprié cette dernière. Nous avons étendu le sens de certains mots. Nous en avons dévié d'autres. Et métamorphosé beaucoup. Nous l'avons enrichie tant dans son lexique que dans sa syntaxe. Nous l'avons préservée dans moult vocables dont l'usage s'est perdu. Bref, nous l'avons habitée. [...] Notre littérature devra témoigner de cette conquête (Bernabé, Chamoiseau et Confiant, [1989] 1993 : 46).

Bien entendu, la langue dans laquelle doit s'exprimer ce récit ressassé ne peut être le français standard ou hexagonal. Il ne peut être qu'un français habité par les mots et surtout l'imaginaire créoles (Confiant, 1994 : 179).

L'écriture en créole en est encore au stade des débats sur le code orthographique à adopter et au problème d'en faire une langue écrite susceptible de trans-

mettre tout message efficacement⁵. Aussi n'est-il pas étonnant que les auteurs se tournent vers le français dont la longue tradition écrite les dispense d'*inventer* une langue (mais non de la *penser*), ce qui, du coup, libère leur imaginaire. Toutefois, Confiant ne renonce pas au créole, langue orale porteuse d'une vision du monde spécifique, ni à la créolité. Voilà pourquoi le français qu'il *écrit* est *oralisé*. On pourrait croire, de prime abord, qu'il s'agit d'un paradoxe. Or,

[c]e n'est pas le fait d'être proférée par la bouche qui caractérise la langue orale mais d'être née dans une situation d'oralité. Ce n'est pas le fait d'être graphiée (notée sur du papier) qui caractérise la langue écrite mais la structuration même des unités, le type d'élaboration du discours. Ainsi, on rencontrera de la langue orale, parlée ou graphiée, de la langue écrite graphiée ou parlée [...] (Confiant, 1994 : 44).

On est ainsi en présence d'un continuum où c'est le mode de structuration (spontanée ou élaborée) qui est le véritable facteur permettant de tracer la frontière entre l'oralité et l'écriture. Aussi, rien n'empêche un écrit d'être oralisé.

Cette même opposition entre l'oral et l'écrit au cœur d'un texte, Ludwig la voit comme une échelle entre deux pôles, deux extrémités : l'*agrégation* constitue le pôle oral, l'*intégration*, le pôle écrit⁶. Ludwig nous fournit ainsi un instrument permettant d'étudier les aspects lexical (incluant le sémantisme et la morphologie), syntaxique et pragmatique d'un texte.

5. Voir à ce sujet Marie-Christine Hazaël-Massieux (1993).

6. Cette échelle est reproduite en annexe I, p. 183-184.

ASPECT LEXICAL : PRÉSENCE DE RÉGIONALISMES
ET DE MARQUES DE L'ORALITÉ

Analysons donc l'oralité interne des récits. L'aspect lexical est certainement le premier à frapper le lecteur. Comme dans beaucoup d'autres récits des auteurs antillais, la présence du créole (et du français créolisé) est surtout lexicale. En effet, la langue est colorée, composite, ce qui s'explique tout d'abord par la présence de plusieurs marques du français régional⁷, de régionalismes. Ainsi, *La savane des pétrifications* et *La baignoire de Joséphine* incluent quelques mots ou phrases en créole :

- « ce qui me fit hurler “à moué ! à moué !” » (SP : 24)⁸ ;
- « [...] quand il prononçait le mot sacré à savoir “PAROLE”, tout le monde en avait la tremblade autour de lui. “PA’OUOLE ! PA’OUOLE !” s’écriait-il [...] » (SP : 39) ;
- « “Salopard ! Chien-fer ! Je nè suis pas z’un quiconque ni in premié vènu” » (SP : 57) ;
- « “Konpè, man bizwen sôti isi ya. Ki mannyè ou fè, wou ?” (Hé l’ami, j’ai besoin de sortir d’ici. Comment t’as fait, toi ?) » (SP : 63, le locuteur est supposément un gorille) ;
- « Richard, [sic] explosa : “Yo ba mwen sa ba’w” (On m’a remis ça pour toi), me fit-il en tchéchéne » (BJ : 69) ;
- « “Bonda manman’w, sakré manawa santi ki ou yé ! Koukoun ou fwansé dapré’w ?” (Le

7. La liste des différentes marques est inspirée de Hazaël-Massieux (1993 : 236-237). Voir l’annexe II, p. 185.

8. Je respecte la typographie originale.

cul de ta mère, espèce de putain puante ! Ta chatte, elle est française peut-être ?)

Koukoun mwen entènasyonal, si ou lé sav, men sé épi losyon Chanel man ka pwôpté'y lébonmaen ! (Ma chatte, elle est internationale, si tu veux le savoir mais je la lave chaque matin avec du parfum Chanel !), riposta Micheline du tac au tac » (BJ : 72) ;

- « “*Sa ou fè. Ou byen ?*” (Comment tu vas ? T’es O.K. ?), me répondit-il en créole » (BJ : 89) ;
- « “*Patat manman’w !* (Le cul de ta mère !), brailla le dégingandé.
— *Sakré malchyen ki ou yé !*” (Espèce de chien !), riposta le chauffard » (BJ : 95).

La place accordée au créole, avant la traduction, marque l’intention d’accorder la primauté à l’oral. Toutefois, l’utilisation du créole est somme toute limitée. Il en va autrement toutefois des mots de français régional renvoyant à des réalités locales. Ceux-ci sont légion. Ils couvrent des domaines variés dont les principaux sont :

- la flore et la faune : *ravets, fourmi-folles, lézard-margouillat, corossol*^{*9}, *corossolier, liane-tamarin, tortue-môlôcaye, cabris**, *oiseau-pipiri, mangouste**, *femelles-serpents, fourmi-manioc, flamboyant**, *ignames-bocodji, oliviers-bord-de-mer, raisiniers,*

9. Les mots suivis d’un astérisque se trouvent dans le *Robert*, la plupart du temps avec une marque régionale ou encore une spécification quant à l’origine créole, caraïbe, amérindienne ou africaine du mot. Ceux qui sont suivis d’un double astérisque ne sont présents que dans le *Robert historique*, souvent avec la mention *usage régional*.

herbes-cabouillat, bananes-makandja, coq d'Inde, icaques, goyaves*, tamariniers*, bois de courbaril** ;

- l'ethnologie, c'est-à-dire les appellations variées pour désigner les différentes « catégories » d'habitants, la plupart du temps en fonction de la couleur et souvent avec une connotation péjorative : *chabin, couli, bougnoule*, Béké*, vieux-corps, Blancs-France, nègre-à-blanc, nègre-gros-sirop, nègre marrane, nègre marron, natifs-natals, câpresse**, négresse-bonda-maté, caraïbesse, blanc-pays, Nègre-soubarou, bâtarde-Chinoise, naturels*, Nègre-Guinée, Nègres à gros orteils* ;
- le passé esclavagiste et colonial : *maronner, case, cases à Nègres, Grand-Case, djoueur, sucreries*, gèreux, négrierie, collier-forçat, moulin-à-manioc, charrettes-cabrouets* ;
- les maladies, la santé : *tremblade, frissonnade, égorgette, mal-caduc**, malefaim quimboiseur*, docteurs-feuille, mal envoyé, pian, mal-foie, vérette, coulante* ;
- les coutumes et la culture : *bois bandé, monoï* tahitien, biguine*, tafia*, tafiateur, piment-bonda-Man-Jacques, colombo, marqueur de paroles, tambour-bel-air, bois-ti-baume, marabouts*, maman-doudou*, boubou*, diablesse-soukougnan, ma-commère, commère*, compère*, merengue, Radio-bois-patate, farine-France (farine de froment)* ;
- le temps, la météo : *rousinée (de pluie), devant-jour, hivernage*, semi-faire-noir, faire-noir*.

Cette liste n'est pas exhaustive. Si elle permet de constater la diversité, elle ne permet pas de rendre compte de la fréquence d'utilisation. Ainsi, si beaucoup de mots n'apparaissent qu'une seule fois, certains comportent de multiples occurrences (*devant-jour* (5), *chabin* (6), *djobeur* (9), *békés* (11), *En-ville* (11), *taxi-pays* (4), *vieux-corps* (4), *quimboiseur* (4)), comme si on voulait confirmer leur usage courant. Toutefois, il faut être prudent. Condé, interrogée sur ses choix de mots créoles par Delphine Perret, « cite deux types de registres : les mots familiers, les mots de tous les jours comme, dit-elle, le “serein”, ou les mots “désuets” qu'elle “ressuscite à cause de leur caractère poétique”. Et parmi ces derniers apparaît justement le “devant-jour” » (Perret, 1992 : 194). L'utilisation de mots appartenant au champ lexical de l'appréhension du temps a aussi pour but de rendre, selon la sensibilité créole, le réel. Globalement, la surreprésentation de mots désignant des réalités locales contribue essentiellement à donner aux récits un caractère exotique puisqu'il s'agit bel et bien d'évocations pittoresques de l'univers créole.

Cette impression est décuplée par la multiplication d'expressions locales – *final de compte* (BO : 12, 36 ; SP : 7, 32, 44 ; BJ : 25, 69), *en six-quatre-deux* (BO : 25 ; SP : 18), *en cinq-sec* (BO : 65 ; BJ : 35, 66, 92), (*quémander, bailler, offrir de la marchandise à*) *deux francs-quatre sous* (BJ : 15, 59, 89), *à l'en-bas* (BO : 29, SP : 84, 39), *à l'en-haut* (BO : 48, BJ : 96), *d'ici-là* (BO : 61 ; BJ : 6), etc. – dont certaines appartiennent aux états anciens du français, mais qui sont demeurées vivantes en créole : *au beau mitan de* (temps : BO : 21, 38, 58, 72 ; SP : 33, 65 / lieu : BO : 12, 63, 69, 75 ; SP : 17, 28, 39, 69, 89 ; BJ : 37, 39, 41, 57, 102) ou *au*

mitan (SP : 80). De même, une partie du lexique de la trilogie est constituée d'archaïsmes, entre autres : *bail-ler*, « donner », employé près d'une vingtaine de fois, *sapience* (BO : 12), *diantrement* (BO : 16), *moult* (BO : 19, 55), *brune (du soir)* (BO : 21), *ribaude* (BO : 25), *céans* (BO : 37 ; BJ : 56, 101), *souventes* (BO : 42, 54 ; SP : 29 ; BJ : 61), *immodestes* (BO : 46), *derechef* (BO : 71 ; SP : 12), *bouter (hors du passage)* (BO : 71), *esbaudir* ou *ébaudir* (SP : 10 ; BJ : 30, 34), *espère*, « attend » (SP : 25, 30), *s'accoint[er]* (SP : 33), *ire* (SP : 34, BJ : 49, 82), *manants* (SP : 47), *cogitation* (SP : 67 ; BJ : 8, 15, 56, 59, 67).

Par ailleurs, Confiant est un spécialiste des créations lexicales. Il crée non seulement des noms (près d'une centaine), mais aussi des verbes (environ cinquante), des adjectifs (un peu plus de quarante) et même des adverbes en *-ment*¹⁰ (sept), suivant dans ce cas une habitude largement attestée en créole¹¹. La création emprunte les modes habituels : composition et dérivation. Le premier mode donne par exemple les noms *peine-à-jouir* (BO : 26), *chéri-coco-lapin* (BO : 27), *manger-cochon* (SP : 84) ; mais ce sont surtout les adjectifs qui sont remarquables : *cosmético-tiers-mondiste* (SP : 10), *judéo-christiano-musulmane* (SP : 36 et 85), *vacciné-scolarisé-service-militarisé* (SP : 40), *lustré-brossé-pommadé* (SP : 47), *drôlatico-érotico-folkloriques* (SP : 60), *blanco-européenne* (BJ : 9), *franco-tropical* (BJ : 12), *universal-occidentalistes*

10. *Matamoresquement* (BO : 31), *hasardement* (BO : 42, accompagné de la remarque suivante : « (bon, c'est vrai ! J'abuse des adverbes.) »), *papalement* (SP : 18), *vachardement* (SP : 45), *rédhibitoirement* (BJ : 11), *menteusement* (BJ : 47, notons que *menteuse* est lui-même marqué *rég.*), *tout-à-faitement* (BJ : 49).

11. Voir Wandrille Micaux (1997 : 66).

(BJ : 49). Non seulement l'accumulation d'éléments crée un effet comique, ludique, et contribue à l'impression de faste verbal, mais les juxtapositions laissent souvent transparaître l'idéologie créolitaire, dans une ironie certaine. Nous y reviendrons. Notons que parmi les noms renvoyant à des réalités locales (ci-dessus), la majorité sont des composés, certains contribuant d'autant plus à l'impression de transposition du créole qu'ils sont hybrides, composés d'un élément français et d'un élément créole : *bananes-makandja*, *tortue-môlôcoye* ou *diabliesse-soukougnan*.

La dérivation, elle, serait un jeu dont raffoleraient les Antillais au dire de Dominique Deblaine (1992 : 91). Cependant, Hazaël-Massieux nuance :

la dérivation n'est guère un procédé naturel en créole : il s'agit beaucoup plus, en français régional, d'un procédé auquel recourent les illettrés pour « faire français » [...]. [C']est un procédé auquel recourt très largement Chamoiseau dans ses romans en français. [...] Confiant également [...] (1993 : 203¹²).

La nuance vient en outre du fait que très souvent, les termes proposés sont forgés selon des modèles très français et non pas selon des modèles créoles. Cela se vérifie dans la *Trilogie tropicale*. En effet, la dérivation y est plus souvent correcte qu'incorrecte par rapport au français, c'est-à-dire qu'elle respecte les règles de la morphologie du français.

Dérivation par suffixation correcte :

12. L'auteur souligne que le créole a plutôt recours aux périphrases. Quant aux réalités abstraites, le créole utilise de préférence du vocabulaire verbal plutôt que du vocabulaire nominal, ou encore procède à des dérivations impropres.

- noms en -eur ou -euse : *balivern/eurs* (BO : 17), *fainéantis/eurs* (BO : 21), *maquere/ll/euses* (BO : 39), *tafiat/eur* (BO : 39), *équationn/eur* (SP : 7), *michetonn/euses* (SP : 34), *écriv/eur* (SP : 39), *pavan/eur* (SP : 55), *gér/eur* (BJ : 14), *agress/euses* (BJ : 62), *couillon/eur* (BJ : 66) ;
- noms en -erie : *franfreluch/eries* (BO : 80), *couillonad/erie* (SP : 13), *foldingu/erie* (BJ : 15), *vagabondag/erie* (BJ : 31, 66) ;
- noms en -ade : *trembl/ade* (BO : 41, SP : 39), *frisson/ades* (BO : 71, SP : 68), *remu/ade* (SP : 84), *secou/ade* (SP : 84), *enfumm/ades* (SP : 54) ;
- noms en -aille : *mulâtr/aille* (BJ : 18), *badaud/aille* (BJ : 36, 86) ;
- noms en -esse : *ministr/esse* (SP : 20), *caraïb/esse* (SP : 73) ;
- noms en -té ou -ité : *belle/tés* (BO : 46 ; BJ : 52), *jalouse/té* (SP : 10), *nature/té* (SP : 10), *délicieuse/tés* (SP : 46), *rapiece/té* (SP : 60, 61), *caucasian/ité* (BJ : 52), *lamentabil/ité* (BJ : 86) ;
- noms en -aison ou -ation : *enrage/aisons* (BO : 15), *calcul/ation* (BO : 17, SP : 45), *band/aison* (BO : 69 ; SP : 80), *bordélis/ation* (BJ : 31) ;
- multiples autres suffixes moins productifs : *émotionn/ement* (BO : 57 ; SP : 19), *aigr/itude* (SP : 19), *savant/ise* (SP : 58), *effémén/itude* (SP : 87), etc.

Incorrecte :

- *écrivain/ité* (SP : 7. Normalement, la base est un adjectif) ;
- *cochon/cetés* (SP : 81. Le suffixe -ceté n'existe pas. Toutefois, il est forgé sur le modèle de -ceau ou -celle qui sert aussi à former des noms).

Dans le premier cas, l'« erreur » commise concerne la nature de la base. Or, se pourrait-il qu'aux yeux d'un créolophone, il ne s'agisse pas d'une erreur puisqu'en créole les classes de mots sont non marquées (la fonction des mots ne devient univoque qu'au niveau du discours et non pas au niveau de la langue, du système ; bref, la classe grammaticale n'est déterminée que lors de l'utilisation ; dans la langue, il n'y a pas de classe¹³) ? Il n'en demeure pas moins qu'en général la dérivation chez Confiant est tout à fait conforme aux règles de la morphologie française, même lorsque la base est créole (*maquerelleuses* sur *makrèl*, *couillonaderie* sur *kouyonnad*). Faut-il alors s'étonner que tous les verbes créés appartiennent au premier groupe¹⁴ ? Le français, sauf rares exceptions, ne forme plus que des verbes de ce groupe à la conjugaison facile. Confiant suit la vague, même lorsqu'il crée des verbes en dé-, selon un modèle très productif en créole.

Fait intéressant, Confiant place parfois ses créations dans un contexte immédiat qui explique ou, du

13. Voir Ludwig (1989 : 21). Voir aussi Hazaël-Massieux : « L'appartenance à la classe fonctionnelle des noms ou à la classe fonctionnelle des verbes est déterminée dans le discours par la présence de marqueurs spécifiques : “i ka manti” (verbe), “manti-la” (nom) » (1993 : 206).

14. Voir la liste, annexe III, p. 187.

moins, motive celles-ci. Par exemple, *marchandising* (le dictionnaire donne *merchandising*, adapté en *mar-chandisage*) et *truandising* (BJ : 6) font partie d'une liste de « cours » donnés dans une école de commerce, liste commençant par *marketing*. Notons que l'opinion du narrateur sur le sujet ressort clairement avec *truandising*, formé sur *truand*, « voleur, escroc ». Quant à *pleurnichardisme*, il se veut un équivalent courant du mot *dolorisme* que « diraient les doctes » (BJ : 66). Même chose avec *non-badants* : « tout avait été prévu pour les non-parlants, les non-entendants et les non-voyants, mais la Sécu ne prenait pas en charge les non-badants » (BJ : 11). Enfin, *statufaction* se trouve à côté de *stupéfaction* (BJ : 51). Tous ces exemples tendent à prouver ce que nous avançons plus haut : la création lexicale chez Confiant est un jeu, jeu qui donne des airs d'oralité créole aux récits, mais qui est en fait basé sur la langue française. Il semble s'agir davantage d'une « idiolectalisation » que d'une véritable régionalisation de la langue.

D'autres marques du français régional et de l'oralité, souvent plus authentiques celles-là, sont aussi présentes :

- **assertions avec marqueurs** : *hon !* (BO : 20 ; SP : 15, 28 ; BJ : 26, 83), soit dans la narration, soit en discours direct. Ludwig parle dans ce cas de « particules du discours ». *Bon-bon* (BO : 34 ; SP : 10) et *Eh ben* (16 occurrences) appartiennent aussi à cette catégorie si on y inclut l'oralité « française » ; *Ben non !* (BO : 77), *Ben oui* (SP : 89), *Eh oui* (SP : 30, 43), *Ben* (BJ : 26, 48) ;

- **onomatopées « créoles »**¹⁵ : « fit Badineau tomber *blip !* dans le mal-caduc » (SP : 37. Je souligne) ou *soudain, blip !* (BJ : 23), « avant de s'effondrer par terre *boudou-bouf !* » (SP : 39. Je souligne), « dont la vitre descendit, *blouf !*, sans qu'il eût à en actionner la poignée » (BJ : 32. Je souligne) ; **onomatopées françaises** : « j'en voltigeais les clefs – *plouf* – dans le caniveau » (BO : 70. Je souligne), *et patati et patata* (SP : 9), *bof !* (BO : 47 ; BJ : 44), *ouf !* (BO : 56), *Pff !* (SP : 28, 43 ; BJ : 101), *Brrrr !* (BJ : 49) ; **ou interjections** : *Basta* (BO : 18), « des niquedouilles *quoi !* » (BO : 22. Je souligne), *Bigre !* (BO : 40), *Bof !* (BO : 47 ; BJ : 44), *Ouf !* (BO : 56), *Zut !* (BO : 69), *Foutre !* (BO : 73), *Pardi !* (SP : 39, 53), *foutre que...* (BJ : 27), *peu-chère !* (BJ : 29), *Merde !* (BJ : 71), *Wouawww !* (BJ : 75), *fiche que...* (BJ : 102) ;
- **spécificateurs créoles**, parfois des archaïsmes en français : « il n'y a pas *si tant de...* » (BO : 16), *si tellement* (BO : 26, 31, 39) ou *si tellement longtemps* (SP : 58), une (bonne) *grappe* (de mois, SP : 83 ; de personnes, BJ : 51) ; depuis *un-deux* temps (BJ : 7) ;
- **constructions verbales particulières (sériels ou assimilés, redoublements intensifs)** : *promis-juré* (BO : 23), *aller-venir* (BO : 51),

15. Hector Pouillet et Sylviane Telchid soulignent qu'un « aspect de l'authenticité [de la parole créole] vise la conformité entre la forme et l'expression et l'objet en question ou l'action décrite. Ainsi, l'emploi d'onomatopées [...] semble plus justement compléter les verbes et les noms que l'utilisation d'adverbes et d'adjectifs » (1994 : 184).

« qui n'avait cesse de *monter, monter, monter, encore monter* » (BO : 76. Je souligne), *montée-descendue* (SP : 73), *tournevirait* (BJ : 56), « Et ma cousine de *chialer-chialer-chialer* » (BJ : 58) ;

- **choix graphiques (symboliques)** : (*deux, trois, six, neuf*) *heures du mat'* (SP : 17 ; BJ : 20, 58, 88, 102), *je vous l'demande !* (SP : 21), *quèque chose* (BJ : 5, 99), *en plusse* (BJ : 18), *y z'avaient* (BJ : 64), « O.J. et toi, *z'êtes* issus de [...] » (BJ : 67. Je souligne), *trouduc'* (BJ : 67), *vous z'avez* (BJ : 85), *vous z'autres* (BJ : 99) ;
- **liste ou énumération plus ou moins longue de réalités locales permettant d'intégrer dans le texte du lexique marqué** : liste de noms traditionnels de maladies (BO : 71), de produits locaux (SP : 8), de lieux populaires (SP : 42), de « métiers » traditionnels (SP : 43), de « types raciaux » (BJ : 31), de personnages décédés (BJ : 80-81. Très long avis funéraire permettant de voir l'usage des surnoms en Ti-, les métiers des « habitants », de donner une liste de villages, etc.), d'objets typiques des plantations (BJ : 97). L'usage de la liste permet ainsi de faire l'inventaire du réel, par exemple de la mosaïque culturelle (SP : 10) ou des langues parlées dans un boui-boui des Terres-Sainvilles (SP : 53)¹⁶ ;

16. D'ailleurs, l'usage de la liste est fréquent chez Confiant. Outre les listes mentionnées, on en trouve encore d'autres : liste de personnages historiques (BJ : 8), d'objets trouvés sur un trottoir de Fort-de-France (BO : 36), de noms anglais d'aliments servis dans un « snack » (BO : 70-71), simples listes d'adjectifs (BO : 24).

- **alternance de styles et de niveaux de langue** : constitue la plus grande marque de français régional. Nous y reviendrons plus amplement dans la troisième partie de ce chapitre.

ASPECT SYNTAXIQUE : RETOUR DE L'ÉCRIT

Si l'aspect lexical contenait maintes marques d'agrégation, c'est-à-dire du pôle oral, dans la syntaxe, en revanche, nous constatons la présence de coordination et de subordination des éléments, ce qui nous ramène au pôle écrit (intégration). Les phrases sont longues (Confiant « proustifie » (BO : 65)) et complexes. Cela n'est guère étonnant puisque le langage écrit constitue le résultat d'un effort de rationalité et de réflexion qui permet d'organiser le discours (ce qui serait précisément responsable de la perte de vitalité dans le passage de l'oral à l'écrit selon Jean-Charles Falardeau, 1974 : 70-71). Par ailleurs, le texte, sous son apparence confuse, est organisé et cohérent, comme nous l'avons montré au chapitre précédent. En effet, la macrostructure des trois récits est marquée par le *ressassement*. Ces derniers se rapprochent donc par là du conte oral, tout en dévoilant à la fois (et à un autre niveau) leur aspect pensé, réfléchi : écrit. En effet, l'intertextualité ne peut être accidentelle.

L'oral envahit fort peu la syntaxe, si ce n'est par la présence de quelques phrases incomplètes, une des caractéristiques majeures de l'oral, de phrases où l'idée n'est pas énoncée dans sa totalité (le contexte complète souvent les idées à l'oral) : « Pour des adeptes de la négritude, on se serait attendu à ce qu'ils réinventent l'Arbre à Palabres des villages africains

mais enfin, bref ! » (BJ : 93). Cependant, si une certaine liberté peut être observée ici et là, la syntaxe est rarement brisée comme dans la langue parlée familière ou populaire.

ASPECT PRAGMATIQUE :

COMBINAISON DES PÔLES ORAL ET ÉCRIT

Sur le plan pragmatique, Ludwig mentionne la grande importance des fonctions expressive et phatique, telles que les a définies Roman Jakobson, comme une caractéristique agrégative. Cela se vérifie aisément dans la *Trilogie tropicale*. Par exemple, *La savane des pétrifications* débute par un *je* qui se nomme d'entrée de jeu : « J'avais, final de compte, moi Abel, écrivain à la notoriété interplanétaire » (SP : 7). Même plus avant, dans la curieuse épigraphe, le *je* du narrateur s'affirmait, tout comme il donnait le ton à l'ensemble du récit : « Moi, Abel, j'affirme : "Le premier devoir d'un écrivain est d'évacuer son écrivainité" » (SP : 7). Ce *je* ne cessera de s'exprimer tout au long du récit, comme il l'avait fait dans *Bassin des ouragans* et comme il le fera dans *La baignoire de Joséphine*.

Abel, le narrateur, interpelle différents narrataires (Anna-Maria de la Huerta, Victor Saint-Martineau, les lecteurs, etc.), il en change librement et fréquemment, ce qui, encore une fois, nous amène du côté de l'oral (agrégation). Bien sûr, Ludwig parle plutôt de changement de *locuteur*. Toutefois, il nous semble que le changement d'*interlocuteur* est lui-même un signe du dialogue, de l'oral. D'ailleurs, alors que *je* sait pertinemment qu'il n'est que *lu* – situation non immédiate de communication donc –, il met en scène une interaction verbale orale, en face à face : « Eh ben, écouteurs

qui m'écoutez, lecteurs qui me lisez, voyeurs qui me voyez, je vous annonce [...] » (SP : 11).

En revanche, il est plus difficile de trancher quant au critère de présuppositionalité (le fait de supposer que le contexte situationnel et social comblera les non-dits du discours ou du texte). En effet, s'il est évident que la désambiguïsation du texte ne se fait pas par recours au contexte non verbal (agrégation)¹⁷, mais bien essentiellement par recours au contexte verbal (intégration), nous ne sommes pas prête à dire que la présuppositionalité est réduite (intégration). Ainsi, un grand nombre de références sont faites, tant dans *Bassin des ouragans* que dans *La savane des pétrifications* et *La baignoire de Joséphine*, aux trois récits entre eux (intertextualité importante), sans compter les références à *l'Éloge de la créolité*, aux critiques littéraires reçues à la suite de la publication des romans et essais de Confiant, etc. Par ailleurs, les références historiques, sociales, politiques et culturelles abondent, demandant au lecteur de très vastes connaissances s'il souhaite tout saisir. Or, ces références ne sont pas explicitées : la présuppositionalité est forte. Bien sûr, rien n'empêche de profiter de la lecture sans la connaissance du contexte. Mais alors, on demeure au niveau premier, celui du rire, de la distraction, sans comprendre la charge de résistance ironique que peuvent comporter ces références. Néanmoins, nous sommes bien consciente que lorsque Ludwig parle de contexte, il veut surtout dire « contexte d'énonciation »¹⁸.

17. L'exemple le plus éloquent de forte présuppositionalité et de désambiguïsation par recours au contexte non verbal est le renvoi déictique à l'environnement immédiat où se trouvent les interlocuteurs.

18. Voir Ludwig (1989 : 25-27).

Enfin, si le texte est pensé, il se donne parfois des allures d'improvisation (mode de structuration spontané, comme l'oral), ce qui donne lieu à des « hésitations » : « C'est que – comment dire ? – les habitants [...] » (SP : 37). De même, le narrateur éprouve de la difficulté à s'en tenir à un sujet défini tout au long d'un énoncé, ce qui est typique de l'oral. Ainsi, au point de vue pragmatique, la *Trilogie tropicale* oscille entre l'oral et l'écrit.

*
* *
*

Il appert de manière évidente que Raphaël Confiant « oralise » son récit. En effet, plusieurs caractéristiques du texte renvoient au pôle agrégatif ou oral que décrit Ludwig, sans compter que de nombreuses marques du français régional répertoriées par Hazaël-Massieux sont présentes, parmi lesquelles l'alternance des styles et des registres de langue nous a semblé une des plus manifestes. Il convient maintenant d'élaborer davantage à ce sujet.

PLURILINGUISME

La créolité n'est pas monolingue. [...] Garder une totale disponibilité vis-à-vis de tout l'éventail linguistique qu'offre la palette sociale, tel est l'état d'esprit avec lequel nous avons abordé la problématique de l'interlangue, appelée plus savamment « interlecte » (Bernabé, Chamoiseau et Confiant, [1989] 1993 : 48).

[...] un boui-boui des Terres-Sainvilles [quartier de Fort-de-France] qui était une véritable tour de Bab-el-oued [...] (SP : 53).

SUPERFICIELLEMENT :

HÉTÉROGLOSSIE (DIVERSITÉ DES LANGUES)

D'une façon superficielle, il est aisé de constater le plurilinguisme du récit de Confiant. En effet, diverses langues se côtoient dans le texte (ce qu'il convient d'appeler hétéroglossie) :

- le français ;
- le créole, comme on l'a mentionné plus haut ;
- l'espagnol, langue maternelle du personnage Anna-Maria de la Huerta qui, d'ailleurs, est la seule à la parler : « *Es un sueno, madre de Dios !* » (SP : 10), « *Hijo de puta !* » (SP : 52 ; BJ : 10), « *Que podemos hacer ahora ?* » (SP : 77), « *Que es esto, hombre ?* » (SP : 81), « *Hombre !* » (BJ : 40), extraits d'un poème de Federico Garcia Lorca (BJ : 13, 47, 58, 88, 98) et d'un autre de Pablo Neruda (BJ : 77). Toujours en **italique** dans le texte, en **discours direct** ou comme **citation**.

D'autres mots d'origine espagnole sont incorporés à la narration : *doña, finca, infante, señor, hacienda, hidalgo, señora, camarilla*. Comme tous ces mots font partie du français en tant qu'**emprunts**, ils sont en **romain** ;

- l'anglais (mots ou phrases) :
en italique, discours direct : « *What are you saying ? You're nuts !* » (SP : 41), « *one man – one vote* » (BJ : 58), « *They're really nuts, these niggers !* » (BJ : 60). « *Happy birthday to you !* » (BJ : 74), « *How do you do ?* » et « *Fuck you, bastard* » (BJ : 93), « *Thank you, Ritcheude ! [...] my dear cousin* » (BJ : 94.

Entre les deux parties en anglais et en italique, le dialogue est en français et en romain), « Moi je suis de CNN... *How are you, old boys ?* » (BJ : 97), « *No, sir, you wrong* » (BJ : 98. Le reste du dialogue est en français et en romain), « C'est... c'est la Diabliesse, *sir !* » (BJ : 98) ; **en italique, narration** : *Black is beautiful* (BO : 24), du *live** (SP : 9), *politically incorrect* (SP : 14), ce *son of a bitch* de Christophe Colomb (SP : 25), *sun fish* (SP : 26), *snipers* (SP : 31), « un panneau marqué *No smoking* » (SP : 49), *best-sellers** (BJ : 32), *red necks* (BJ : 57), *news group* (BJ : 67, 68) ; **en romain, discours direct** : *darling*** (SP : 87) ; **en romain, narration** : *freezer** et *cosy** (BO : 26), *snack**, *hamburger**, *chicken Mac Nuggets*** et *hot-dogs**¹⁹ (BO : 71-72), *non-stop** (SP : 9), *se crasher** (SP : 12), *Blacks** (SP : 30), *shootés** (SP : 60), *parking** (BJ : 53), *black** (BJ : 67 notamment), *chewing-gum** (BJ : 71), *speaker** (BJ : 81), *mister*** (SP : 70), *French West Indies*** (BJ : 68, 79), *dogs*** (BJ : 101), *uppercut* (BO : 30), *peep-show* (SP : 16), *meeting* (SP : 20, 22, 27), *squattaient* (SP : 26), *sprint* (BJ : 69), *stand* (BJ : 72), *cow-boy* (BJ : 72), *penny* (BJ : 73). Les mots suivis d'un astérisque sont des anglicismes ; d'un double astérisque, des mots

19. Pourtant, Confiant utilise *chien-chauds* dans *La savane des pétrifications* (BO : 68). Selon Laurent Sabbah, qui signe la postface de *Bassin des ouragans*, Confiant montre son impertinence en « fai[sant] un pied de nez à notre ministre de la Culture en lui assenant coup sur coup des termes honnis par une loi de notre vocabulaire tricolore : *cosy*, *freezer*, *snack*, *chicken Mac Nuggets*, *hots-dogs*, etc. » (BO : 87).

anglais non intégrés au français ; les autres, des emprunts à l'anglais ;

- le spenglish ou franglais : « *I love you mucho, mi amor* » (SP : 90, discours direct, Anna-Maria), « *God Save the Gouines* » (SP : 52, discours direct, Anna-Maria), « touristes WASP (White Anglo-Saxon Pédérast) » (SP : 45), « engliche version ricaine » (SP : 43), « C'est pour *the T.V.*, hein ? – Vous tournez *a movie* ? » (BJ : 97, discours direct) ;
- le latin (ou latin macaronique) :
en italique : *Homo erectus*, *Homo faber*, *Homo habilis* (BO : 10), *vulgus pecus* (BO : 21), *et cætera – et cætera – et cætera* (BO : 37, 71), *Homo martinicensis* (BO : 37 ; SP : 78 ; BJ : 37), *urbi et orbi* (BO : 62), *hic et nunc* (BO : 65), « *COÏTO ERGO SUM !*²⁰ » (SP : 11, 25, 72), *in extremis* (SP : 25), *vulgum pecus* (SP : 38), *illico presto* (SP : 64) ;
en romain : *illico* (BO : 14), *desiderata* (SP : 30) ;
- l'arabe : « “*Enaaldine ou-mek !*” me lança-t-il en arabe » (SP : 84), « Mon copain kabyle, Idriss, me déclara : “Tu t'embêtes pourquoi là, *ya-hoya* ?” » (BJ : 40), « “*Es-salaamu alikum !*” fis-je en arabe » (BJ : 89), djebels (BJ : 39, emprunt), imams (SP : 69, emprunt) ;
- l'italien : *bambino* (SP : 45), *tutti quanti* (SP : 83), « “*Va fan'culo !*” lui répondis-je en italien » (SP : 84) ;

20. Voici un exemple de bivocalité parodique : deux voix se superposent, celle de Descartes et celle du narrateur, ce dernier se servant des mots d'autrui pour sa propre expression, les faisant passer pour siens dans un but avant tout ludique.

- l'allemand : « *“Viele Küsse, meine Katze”* » (BJ : 60, message d'un télégramme d'Abel), blockhaus (SP : 48, emprunt) ;
- le japonais : *Sayonara* ! (BJ : 67, salutations à la fin d'un message d'un correspondant japonais) ;
- le chinois : *dazibao* (SP : 36, emprunt).

Cette hétérogénéité langagière ne devrait guère étonner puisque, selon Glissant, ce qui caractérise notre temps, c'est le fait pour l'écrivain d'être mis en présence de toutes les langues du monde, ce qu'il appelle « l'imaginaire des langues » (cité dans Gauvin, 1992-1993 : 12). Cependant, si nous qualifions ce plurilinguisme de « superficiel », c'est notamment parce que son insertion se fait toujours sous forme d'écart, est toujours fortement marquée grâce à l'usage de l'italique. On indique alors le caractère « autre » des langues, y compris du créole. De plus, l'écart est marqué aussi par les traductions. Si l'espagnol et l'anglais ne sont pas traduits (ce qui laisse supposer que l'auteur présume de la connaissance ou de la compréhension de ces langues chez ses lecteurs), l'arabe, l'allemand et le créole le sont, sauf si le contexte immédiat permet de comprendre facilement ou si, dans le cas du créole, l'expression est proche du français. Toutefois, comme Confiant adhère à la philosophie du GERECE-F, le Groupe d'Études et de Recherches en Espace Créolophone et Francophone, qui prône l'écriture basilectale²¹, très proche de la phonétique et non étymologi-

21. Basilecte : notion utilisée par Bernabé et le GERECE-F pour caractériser l'ensemble des faits les plus déviants par rapport au français. Hazaël-Massieux précise qu'« il s'agit dans ce sens d'un créole

que (ce qui rapprocherait la notation graphique du français), les phrases longues en créole sont accompagnées de leur traduction en français, parce qu'elles posent des difficultés certaines de compréhension²². De plus, le créole diffère du français surtout sur le plan morphosyntaxique, ce qui rend la traduction des phrases nécessaires, mais pas des mots seuls, le vocabulaire n'étant pas très éloigné du français (plus de 80 % du vocabulaire créole vient du français).

Par ailleurs, la plupart des expressions en langues autres que le français (toutes les phrases en espagnol, en créole, en arabe, en italien, en allemand, en japonais et en anglais) sont attribuables à des personnages, elles sont en discours direct. Plus encore, elles ne surviennent qu'en situation de forte émotivité dans la majorité des cas. Ce type d'insertion nous semble donc assez superficiel, il est motivé par le souci de mimésis. Il s'agit de transposition littéraire de situations de contact linguistique. En effet, cette hétérogénéité ne

“construit” où se trouvent rassemblées toutes les formes les plus éloignées du français, *qu'elles soient ou non attestées dans la communication réelle*. Il s'agit là d'une démarche volontariste [...] » (1993 : 287. Je souligne). Dans *La baignoire de Joséphine*, un « pseudo-linguiste » explique que « seuls les fondamentalistes du basilecte se permettent d'affirmer qu'on peut dégager un noyau dur dans le créole » (BJ : 16).

22. Aux lecteurs francophones qui « devinent » moins facilement la signification des mots à cause du code utilisé, mais aussi, peut-être, aux créolophones habitués à lire... le français. Hazaël-Massieux affirme que « [l']image que l'on se fait de toute langue écrite [créole] est façonnée par les graphies françaises, et toute modification apportée à cette image entraîne des réactions négatives, voire violentes, des usagers » (1993 : 40). Le code du GERECE-F est donc loin de faire l'unanimité. Éliminant toute redondance (répétition de l'information) pour ne retenir que la phonologie, ce code ne permet pas une lecture globale qui permet de reconnaître le mot avant d'avoir pris le temps de l'analyser. Il faut plutôt déchiffrer syllabe après syllabe, restituer l'intonation, puis assembler les syllabes de façon à en dégager le sens, ce qui ralentit considérablement la lecture, en plus de la rendre hésitante.

bouleverse en rien la narration, elle semble n'être utilisée qu'à titre de document ethnologique²³, on cherche un simple effet de réel²⁴. Ludwig et Pouillet parlent dans ce cas de

code-switching littéraire [pouvant] être défini comme hétéroglossie contrastive : *la fonction du code-switching littéraire est normalement celle d'introduire un contraste qui fait ressortir un personnage, une réaction particulière, un certain cadre situationnel, susceptible de créer un ancrage référentiel authentique par rapport au texte global. Du fait de la fonction contrastive, cette forme de non-homogénéité du texte littéraire laisse intacts les systèmes linguistiques ou registres en question, ce qui est le propre du code-switching* (2002 : 176).

En revanche, le latin²⁵, lui, appartient au narrateur. Deux options d'interprétation s'offrent alors : soit on veut montrer sa culture, celle d'un Antillais n'a rien à envier à celle d'un Français, soit on veut dénoncer un système d'éducation mal adapté aux besoins locaux parce qu'il est imposé par la Métropole (« inculqué par les interminables années que j'avais passées, plus de force que de gré, sur les bancs de l'école puis de l'université française » (SP : 49)). En outre, l'emploi déformé de citations latines n'est pas sans rappeler le latin macaronique des théologiens scolastiques

23. Voir Gauvin (1999 : 69).

24. Nous sommes d'accord, toutefois, avec André Belleau, lorsqu'il affirme que « l'hétérogénéité linguistique n'est nullement requise d'office pour "faire vrai" (et même pour produire du "pittoresque"). [...] Il y a bien des manières de marquer l'appartenance sociale et idéologique d'un personnage [...] » (1980 : 119).

25. Le latin est presque toujours marqué au moyen de l'italique, sauf « illico » et « desiderata », ce qui s'explique mal. Oubli ? Erreur typographique ?

premiers précepteurs de Gargantua, ce qui n'étonnera guère puisque le narrateur (voire Confiant lui-même) semble se réclamer de Rabelais²⁶. Quelle que soit l'interprétation pour laquelle on opte, un point commun ressort : dans l'un comme l'autre cas, on porte un regard critique sur la culture des Antillais (les nombreuses références littéraires et culturelles notamment constituent aussi des indices relatifs à une éducation, à une époque, voire à une idéologie²⁷).

26. Les « *trois mille deux cent trente-sept pages du Rapport Masters et Johnson* » (SP : 20. Je souligne), les « *cinq tomes, pesant chacun deux kilos huit cent trois grammes, des deux mille sept cent quarante-neuf pages de son doctorat d'État* » (BO : 30. Je souligne), la « *convalescence d'amour* » d'Anna-Maria de la Huerta durant « *six mois et vingt-six jours* » (BO : 28) ou les « *quatre minutes et trente-sept secondes et neuf centièmes* » (BJ : 99-100) durant lesquelles pleurent Abel et Victor ne sont pas sans rappeler l'exactitude scrupuleuse de Rabelais dans les énumérations ou dans les descriptions où les détails sont d'une précision excessive, devenant absurde, par exemple les 260 418 hommes noyés par l'urine de Gargantua « *sans compter les femmes et les petits enfants* » (Rabelais, 1992 : 149). Le procédé est utilisé à quelques reprises dans la trilogie. D'une manière plus directe, « *un appétit pantagruélien* » (BO : 53), « *plus largement que Pantagruel* » (SP : 46), « *l'esprit des Panurge locaux* » (SP : 58), « *éclata d'un rire gargantuesque* » (SP : 64) et *sorbonicole* (BO : 31, 43 ; créé par Rabelais, aujourd'hui la seule forme vivante des dérivés ironiques ou péjoratifs est *sorbonnard*) renvoient à Rabelais. D'ailleurs, le narrateur affirme, dans *Bassin des ouragans*, se « *shooter au Rabelais* » (et au Montaigne, BO : 11). Enfin, l'auteur lui-même souligne dans ses mémoires intitulés *Ravines du devant-jour* (1993) que le premier livre qu'il a possédé est *Pantagruel* (1993 : 157), alors que dans l'article « *Questions pratiques d'écriture créole* », il déclare : « *les auteurs antillais de cette fin de xx^e siècle redonnent à la langue française la vitalité qui était la sienne à l'époque de Rabelais* » (1994 : 179). En fait, c'est aux auteurs du xvi^e siècle que s'identifie Abel-Confiant et aux préceptes de *Défense et Illustration de la langue française* qu'il adhère : « *je versai une larme de profonde tristesse sur le niveau d'ignorantisme crasse auquel était tombé l'Université française. [...] Ô mânes de Villon, de Rabelais, de Ronsard, de Du Bellay, comme vous deviez souffrir de l'arrogance ignorantesque de ces petis [sic] profs, smicards de la culture !* » (BJ : 52).

27. Voir Belleau (1980 : 25).

Enfin, les mots ou les expressions (et non les phrases) en anglais constituent un cas plus complexe. Nous n'avons pu faire ressortir une logique parfaite dans l'utilisation de cette langue. En discours direct, comme nous le mentionnions plus haut, l'italique est utilisé, sauf pour un « darling » qui se glisse sans marque. Pourtant, ce mot n'est pas un emprunt. Mais il est connu. C'est surtout dans la narration qu'un chaos relatif s'installe. En effet, l'anglais y est en italique. Il s'agit alors de mots ou d'expressions qui ne sont pas des emprunts, bien qu'encore une fois, plusieurs soient connus, par exemple *No smoking* ou *son of a bitch*. Mais alors pourquoi *dogs*, *mister* et *French West Indies* ne sont-ils pas aussi en italique, ces mots n'étant pas non plus des emprunts ? Les emprunts à l'anglais, eux, sont en romain, comme le sont les emprunts à l'espagnol et à l'arabe (mais pas au chinois ni à l'italien *tutti quanti*...). Reste le cas des anglicismes. Tantôt, ils sont en italique, tantôt (la plupart du temps) en romain : il n'y a pas de logique ici non plus.

Comment expliquer l'usage de l'anglais en général ? À notre avis, on peut y voir une influence française : la tendance à inclure des mots anglais dans la langue sans chercher à les franciser ou à leur trouver un équivalent français, comme le veut, elle, la tradition québécoise. Il s'agit peut-être là de montrer que mêmes les « vices » linguistiques traversent l'Atlantique, notamment par le biais de l'audiovisuel. Or, n'est-ce pas là justement un thème majeur de *La savane des pétrifications*²⁸ ? Chose certaine, Confiant ne peut pas

28. Sabbah, qui signe la postface de *La savane des pétrifications*, parle de la télévision comme d'un « [i]nstrument d'abêtissement [qui serait] à l'origine de la pétrification des idées » (SP : 94).

ignorer qu'il s'agit de mots anglais puisqu'il a longtemps enseigné cette langue, en plus d'être traducteur²⁹. D'ailleurs, même le narrateur est conscient de ces anglicismes : « réalisant (excusez l'anglicisme !) que personne [...] » (BO : 25).

La présence de mots non marqués nous semble conduire vers le second type de plurilinguisme, celui-là plus subtil, caché, voire plus vrai.

PROFONDÉMENT : HÉTÉROLOGIE (DIVERSITÉ
DES REGISTRES SOCIAUX ET DES NIVEAUX DE LANGUE)

En effet, le plurilinguisme, ce n'est pas seulement (ou même pas du tout) la présence de plusieurs langues, auquel cas il conviendrait peut-être davantage de parler d'hétéroglossie (diversité des langues) ou d'hétéroglossie *contrastive*, pour reprendre la terminologie de Ludwig et Pouillet, si ces langues sont juxtaposées comme c'est le cas dans les récits de Confiant. Ainsi, Glissant affirme :

[Le] multilinguisme, c'est plutôt la manière même de parler sa propre langue, de la parler de manière fermée ou ouverte ; de la parler dans l'ignorance de la présence des autres langues ou dans la prescience que les autres langues existent et qu'elles nous influencent même sans qu'on le sache. Ce n'est pas une question de science, de connaissance des langues, c'est une question d'imaginaire des langues. Et, par conséquent, ce n'est pas une question de juxtaposition des langues (cité dans Gauvin, 1992-1993 : 19).

29. Il a traduit des œuvres en anglais de la Jamaïque : *Un voleur dans le village* de James Berry (1993) et *Aventures sur la planète Knos* d'Evan Jones (1998).

Le plurilinguisme, c'est donc aussi ou plutôt le fait, pour le prosateur, d'être entouré de divers langages sociaux dont il ne peut que tenir compte dans son écriture. Ainsi, si l'espagnol, l'anglais, l'arabe – par le biais de la communauté syro-libanaise établie en Martinique – et, bien sûr, le créole sont tous susceptibles d'être entendus dans la rue, et méritent pour cela d'être transposés dans un texte qui veut représenter la mosaïque culturelle, le français est, pour sa part, la langue la plus utilisée dans les récits. Il s'agit toutefois d'un français composite.

La narration à la première personne du singulier est l'outil qui facilite l'oralisation du récit, même dans les parties narratives. Ainsi, en plus d'avoir inscrit une première couche d'oralité hétéroglossique dans les dialogues surtout, Confiant ouvre la voie au français créolisé, aux régionalismes, qui peuvent être vieillis ou courants, aux expressions familières, vulgaires, argotiques, archaïques ou encore littéraires dans la narration. Tous ces registres de langue se côtoient, se mélangent au français standard, encore une fois dans le but d'oraliser le texte, tout en faisant partie eux aussi des « connotateurs de mimésis ». Dans ce cas, Ludwig et Pouillet parlent d'une forme de *code-mixing littéraire* qu'ils nomment *hétéroglossie hybride* (et non *hétérologie* comme chez Bakhtine). Pour eux,

[h]étéroglossie hybride signifie qu'il y a une véritable interpénétration des registres ou langues en question. Même si on reconnaît – du point de vue de la réception et de l'analyse – les différentes origines des éléments linguistiques employés, il y a une intention de fusion et de synthèse au niveau de la production. L'hétéroglossie hybride caractérise profondément le style de Confiant [...] (2002 : 177).

Appartiennent à ce que nous nommons « français créolisé » tous ces mots dont l'orthographe est française (à la différence des mots créoles qui, eux, sont transcrits selon la phonétique créole), mais qui n'appartiennent pas au français (voir la page 91-92). Comme nous le soulignons plus haut, les régionalismes donnent un caractère exotique au texte puisqu'il s'agit bel et bien d'évocations pittoresques de l'univers créole. Heureusement, Confiant ne s'en tient pas à l'exotisme. Ce qui semble montrer la plus forte appropriation du français, outre la néologie lexicale, c'est la néologie sémantique. Plus d'une vingtaine de mots du français se voient ainsi donner un sens nouveau ou un sens étendu dans les récits. Par exemple, *voltiger* prend le sens de « voler quelque chose » (SP : 82) alors que le sens de *matheux* est étendu : il ne désigne plus seulement l'« étudiant en maths ou élève fort en maths », mais aussi le « professeur de maths, celui qui s'intéresse aux maths » (13 occurrences). *Brocanter* se dit désormais à propos de paroles (BJ : 27) ou de coups (BJ : 101). Cette appropriation du français fait écho à cette déclaration de l'*Éloge* : « *Nous l'avons conquise, cette langue française*. Si le créole est notre langue légitime, la langue française [...] fut tour à tour (ou en même temps) octroyée et capturée, légitimée et adoptée » (Bernabé, Chamoiseau et Confiant, [1989] 1993 : 46). De plus, il ne semble pas tout à fait impossible qu'il s'agisse d'une tentative de normalisation du parler vernaculaire ou régional dans la mesure où, toutefois, ces emplois sont attestés, authentiques, et non seulement fruits de l'imagination linguistique débridée de Confiant.

À côté du français créolisé existe un nombre impressionnant de locutions ou de lexèmes marqués

« populaires » et surtout « familiers » par le *Petit Robert*. Toutes ces expressions familières visent bien sûr à rappeler le langage oral. D'ailleurs, on peut penser que ce registre de langue se prête davantage à l'insertion des régionalismes. En outre, force est de constater que ce niveau de langue dit « familier » est relatif. Ainsi, peu de ces expressions ou de ces mots sont utilisés en français québécois : *se poiler les dents*, *cinoche*, *nana*, *froc*, *balles* (francs), *gonzesses*, *en avoir rien à cirer*, etc. Bien sûr, *familier* signifie « qui se dit sans gêne, librement », mais ne veut-il pas aussi dire « que l'on connaît bien, que l'on utilise couramment » ? On peut donc conclure que l'influence linguistique française sur le DOM-TOM qu'est la Martinique est incontestable, voire envahissante. En effet, que fait le verlan à Fort-de-France et dans les récits de *Confiant* (*meuf* (BO : 71), *keufs* (BJ : 44), *cheutron* et *Rebeu* (BJ : 24), *ceu-chon* (BJ : 93)) ?

Les expressions familières rappellent donc le langage oral. Cependant, que penser de l'intrusion d'archaïsmes (voir la page 94), leur fréquence étant considérable ? Il s'agit parfois de simples archaïsmes orthographiques, très souvent motivés par le contexte :

- *doulce* (BO : 18), le narrateur parle de la France d'antan ;
- *chaltvirer*, suivi du commentaire métalinguistique suivant : « (ici on ajoute un « l », alors nous emmerdez pas, hein ?) » (BO : 21) ;
- *nostre homme* (BO : 32, 33, 34, 35, 43, 51, 58, 59, 60, 63, 71, 77), surnom d'un archéologue ;
- *Isles* ou *isles* (BO : 45 ; SP : 70, 73 ; BJ : 49), il est question de l'époque coloniale ;

- *François* (BO : 61), le narrateur parle de la colonisation de la Martinique, en 1635 ;
- *roides* (BO : 67 ; SP : 68) ;
- *langue françoise* (BJ : 52, entre guillemets dans le texte) ;
- *esbaudir* (SP : 10 ; BJ : 30 ; mais *ébaudir* (BJ : 34)).

Ce dernier correspond à un état de langue antérieur, tout comme son orthographe. Aujourd'hui, on ne retrouve plus que l'adjectif *ébaudi* (fam.) dans le dictionnaire. Confiant ranime donc un ancien verbe du français. Cela n'est pas étonnant puisque tout comme le Québec, les Antilles ont été des terrains propices à la conservation du français tel qu'il était parlé et écrit aux siècles précédents. Toutefois, *esbaudir*, attesté en 1080, perd son -s- dès 1646. Il est donc curieux de retrouver chez Confiant une forme qui, déjà au moment de la colonisation (1635), était sur le point de disparaître (et qui n'a donc probablement jamais eu cours en Martinique !). Certaines tournures de phrases sont aussi archaïsantes : « j'aurais *cher payé* » (SP : 72), « Faut faire *la tradition voler* en éclats de rire » (BJ : 5), « La tendre et douce voix d'Anna-Maria de la Huerta *fit mon cœur battre* à la venvole » (BJ : 96. Je souligne dans les trois cas). Toutefois, on peut supposer une origine créole à ces structures syntaxiques (qu'on trouve chez d'autres auteurs). Enfin, Confiant y va de faux archaïsmes, par exemple *cogiter* (BO : 35). L'utilisation d'archaïsmes a donc un côté ludique.

Que penser aussi de la présence de vocables de niveau littéraire tels *salaces* (BO : 24), *grabataire* (BO : 41), *équanimité* (BO : 61), *derechef* (BO : 71 ; SP : 12),

désespérance (SP : 13 et 18), *joyeusetés* (SP : 14), *parentèle* (BO : 38 ; SP : 16 ; BJ : 47), *laudateurs* (SP : 21), *deviser* (SP : 70 ; BJ : 51, 96), *matutinales* (BJ : 32, 42), *hétaïre* (BJ : 51, 52, 91), *songerie* (BJ : 96), etc., auxquels on peut rattacher la curieuse tendance à recourir à l'imparfait du subjonctif, temps devenu à peu près inusité en français moderne – *bien qu'il m'arrivât* et *afin qu'il acceptât* (BO : 42), *afin que je lui frotasse* (BO : 51), *m'infligeassent* (BO : 73), *que son braquemart n'indiquât*³⁰ (SP : 11), *que je pusse* (SP : 13), *qu'[il] s'acharnât* (SP : 19), *qu'ils la débranchassent* (SP : 21), *que je ne me décidasse* (SP : 46), *que je calquasse* (SP : 49), *qu'ils ne se pétrifiassent* (SP : 68), etc. – et au passé simple, temps très littéraire, peu en accord avec la narration à la première personne et pourtant utilisé, parfois même en série (« Nous nous consultâmes [...] nous votâmes [...]. Nous nous dirigeâmes [...] et nous conciliabulâmes derechef [...] » (SP : 31-32)) ? À cela s'ajoutent les adjectifs *ladite*, *dudit*, etc., qui appartiennent à la langue du droit ; l'emploi de mots rares – *stupre* (BJ : 66) – ou dans un sens rare tel qu'*écouteur*, « personne qui écoute » ; les termes appartenant à des spécialités telles que la médecine, par exemple *priapiques* (SP : 10, 48 ; BJ : 58), de *priapisme*, « état pathologique caractérisé par des érections prolongées (souvent douloureuses) apparaissant sans excitation sexuelle » (quoique l'emploi de *Confiant* soit plus ironique que médical), la psycho-

30. Ici, le contraste familier/littéraire est particulièrement frappant ! Ludwig et Pouillet nomment ce contraste *hétéroglossie grotesque* : « Le terme d'*hétéroglossie grotesque* se réfère à un type de littérarisation de contact linguistico-stylistique [...]. Dans ce cas, les composantes de l'hétéroglossie fusionnent d'une part [...], mais d'autre part, les mêmes composantes évoquent leur antithèse linguistico-stylistique » (2002 : 177).

logie (*obsidional* (BJ : 92)), le domaine maritime (*subrécargés*, (BJ : 64)), l'anthropologie (*hominisation* (SP : 35)), etc. ; et l'usage d'adjectifs (superlatifs) à l'italienne en -issime, fort en vogue au xvi^e siècle, mais aujourd'hui un peu vieillis ou utilisés par plaisanterie ou ironiquement. Or, Confiant défie toute mode : il va jusqu'à créer de nouveaux superlatifs : *sublissime* (BO : 45), *brillantissime* (SP : 62), *importantissime* (BJ : 6), *minusculeissime* (BJ : 99).

À notre avis, ce langage soutenu à l'intérieur du discours du narrateur constitue une trace parodique du sociolecte des chefs politiques du passé qui se servaient du « beau » français (de France) pour impressionner les foules et gagner des votes par le prestige ainsi acquis, et des Martiniquais qui, toujours pour le prestige, cherchaient à parler un français qu'ils voulaient grandiose, mais qui, finalement, n'était que grandiloquent³¹. Bien entendu, nous le répétons, l'évaluation que porte le narrateur sur ce sociolecte est ironique. Cette grandiloquence est d'ailleurs mise en scène plus concrètement. Ainsi, dans *La baignoire de Joséphine*, les « chers édiles [s'étripent] à coups de français cravaté-laineté et de "je m'insurge contre" [...] » (BJ : 27). De même, dans l'extrait suivant de *La savane des pétrifications* :

« au moment où le vingtième siècle est au stade terminal et où une ère nouvelle de prospérité, de bonheur et de paix s'apprête à régner sur l'humanité ? » (Ce truc d'« ère nouvelle et patati et patata... » n'est malheureusement pas de moi. Je l'ai repiqué de la bouche d'un maire pris de transe au cours d'une conférence électorale à Morne Cacao [...]) (SP : 9).

31. Voir Richard D.E. Burton (1997 : 236).

Le maire parodié est probablement Aimé Césaire (« *Amadeus César* » dit le narrateur³²), poète dont Breton a dit qu'il était « un Noir qui manie la langue française comme il n'est pas aujourd'hui un Blanc pour la manier » (dans Césaire, [1939] 1990 : 93³³).

Hormis ce sociolecte, on trouve celui de la créolité en tant que mouvement, qui procède, par exemple sur le plan sémantique, à une redéfinition de l'adjectif *américain*, luttant pour lui redonner son sens plein, premier, celui de « qui provient de l'Amérique ». Aussi la créolité instaure-t-elle une nouvelle opposition : c'est *étasuniens* (SP : 14) (le nom pourrait être *Ricains* (BO : 43)) qui devrait désormais couvrir le sens « qui provient des États-Unis d'Amérique ». Toutefois, cette logique n'est pas toujours respectée puisqu'à la page 7 de *La savane des pétrifications*, *américain* est employé dans le deuxième sens. Le sociolecte créolitaire est aussi détectable dans l'adresse d'Abel qui se termine par « French West Indies » (BJ : 68 et SP : 7 notamment). C'est aux agences de tourisme qui cèdent trop facilement à l'anglicisation grotesque que Confiant s'en prend alors³⁴.

32. Manière pour Confiant de protester contre le fait que Césaire soit maire de Fort-de-France depuis si longtemps, ne laissant pas place aux nouvelles générations et aux nouvelles idées.

33. Cela aussi sera parodié par Confiant dans *La savane des pétrifications* qui fait dire à Saint-Martineau, à propos d'Andréas Badlère (Baudelaire, le titre du recueil étant *Les pleurs du mâle*, « Les fleurs du mal »), qu'« il manie la langue française comme aucun Blanc ne peut plus le faire aujourd'hui. Sont sûrement jaloux, ces cons d'Hexagonaux » (SP : 16). La citation est quasi conforme : on ne peut se tromper.

34. Il les critique d'ailleurs vertement, tout comme les touristes « à gogo » crédules et condescendants dans leur ignorance. Pour seul exemple, prenons l'extrait suivant de *La baignoire de Joséphine* : « Les néo-esclaves nous invitèrent à partager un verre de rhum dans leur case que Machin de Machin-Chouette avait fait retaper comme au bon vieux temps d'*Autant en emporte le vent* grâce (avait claironné *Antilles-Matin*,

Par ailleurs, postuler la présence de ce sociolecte de la créolité expliquerait toute la mise en discours du matériel sémantique et lexical dans la *Trilogie tropicale*. L'idéologie créolitaire passerait aussi par la création de mots. En effet, quand Confiant donne pour titre de thèse du doctorat d'Abel « Le concept de vert dans la poésie *blanco-européenne* moderne » (BJ : 9. Je souligne), c'est à l'appellation « négro-africaine » qu'il s'en prend³⁵ ; quand il parle du « territoire franco-tropical » (BJ : 12) pour désigner la Martinique, ce sont les revendications autonomistes qui transparaissent ; quand il évoque les « salades universalistes abstraites », c'est à la négritude qu'il fait référence. D'ailleurs, les références à la négritude et à Aimé Césaire sont nombreuses dans la trilogie, par exemple : « la négritude, laquelle n'est, comme chacun le sait, que la manière noire d'être blanc » (BO : 41) ou

*un petit groupe d'irréductibles [...] se tenaient roides, les cheveux dans le vent – enfin, pas les cheveux puisque ceux du Nègre ne peuvent être bousculés en aucune manière par le vent le plus furieux qui soit (sauf dans la poésie surréaliste d'Amadéus César), [...] le Nègre fondamental*³⁶ (BO : 67),

photo à l'appui) à une subvention de l'Agence territoriale du tourisme [...]. Désormais, lorsque la récolte bat son plein, des groupes de touristes venaient photographier une plantation qui fonctionnait – se vantaient les dépliant – comme en 1764. Il y avait des charrettes-cabrouets tirées par des mulets bâtés, une forge, un moulin-à-manioc, une purgerie et quelques chaînes rouillées avaient été déposées ici et là pour donner plus de cachet à l'endroit » (BJ : 97).

35. Plus directement : « Accablé, l'Hexagonal, qui avait bâti toute sa carrière sur l'étude de ce qu'il appelait, ses confrères et lui, la "littérature nègre" ou "négro-africaine" (comme s'il existait une "littérature blanco-européenne", bande de rigolos, va !) » (SP : 41).

36. « Et nous sommes debout maintenant, mon pays et moi, les cheveux dans le vent [...] » (Césaire, [1939] 1990 : 57).

sans compter que le phénomène de la pétrification, au centre du deuxième récit, serait

la faute de la poésie. [...] De la poésie tellurique de notre vénérable et immortel poète, j'ai nommé Amadeus César ! Cette poésie est si tellurique expliqua le con pétant qu'elle en a bouleversé les entrailles même [sic] de notre sol martiniquais (à défaut des entrailles de ses habitants, pensai-je en mon for intérieur) et a dû réveiller, puis accélérer un processus de pétrification qui s'était ralenti depuis un bon nombre de siècles (SP : 55).

Ces références étant ironiques la plupart du temps, et sachant que la créolité s'oppose à certaines idées de la négritude, on peut les considérer comme autant de marques du sociolecte créolitaire. Quant aux phrases telle « Le destin du nègre n'est-il pas de finir dans le Tout-Monde ? » (SP : 16), elles renvoient directement à Glissant, de qui les signataires de l'*Éloge de la créolité* se réclament, et à qui, à tout le moins, ils rendent hommage. Bref, l'idéologie s'inscrit à même le récit et grâce à l'hybridation du *je* qui fusionne le narrateur et l'auteur, notamment dans les commentaires placés entre parenthèses.

*
* * *

Chose certaine, le plurilinguisme est une caractéristique de la *Trilogie tropicale*, les différentes langues et les divers registres de langue transformant le langage littéraire. Pour employer d'autres termes, on pourrait dire que l'

écriture [des récits] est « mosaïque » dans le sens presque littéral du nom, à cause de la présence de « pièces rapportées » (éléments linguistiques appartenant à des codes, des niveaux de langue, des types de discours dif-

férents) « retenues par un ciment » (phrase – discours – récit) « et dont la combinaison figure un dessin » (la forme unique de [ces récits]) (Perret, 1992 : 188).

L'écriture serait à l'image de la société et de l'identité elles-mêmes mosaïques, ce qui correspond à ce que Bakhtine nomme *hybridisation*, soit

le mélange de deux [plusieurs] langages sociaux à l'intérieur d'un seul énoncé, [...] la rencontre dans l'arène de cet énoncé de deux consciences linguistiques, séparées par une époque, par une différence sociale, ou par les deux (1978 : 175-176).

L'écriture est-elle pour autant dialogique, voire polyphonique ?

DIALOGISME ET POLYPHONIE

DIALOGISME INTERNE DU MOT

Pour Bakhtine, le dialogisme est une propriété du langage. Ainsi, dans son optique, le mot (ou discours³⁷) ne correspond pas à un référent extérieur au discours qu'il doit refléter, pas plus qu'il ne coïncide avec le sujet cartésien, possesseur de son discours, identique à lui-même. Au contraire, deux influences agiraient sur chaque énoncé. D'une part, l'énoncé serait structuré par la réponse anticipée d'un interlocuteur, la compréhension réciproque devenant « une force capitale qui participe à la formation du discours : elle est *active*,

37. Julia Kristeva, dans sa présentation de *La poétique de Dostoïevski* de Bakhtine, note que le terme employé par l'auteur est *slovo*, dont le « sens direct et courant est "mot" [...] ; mais [qui] veut dire aussi, plus rarement et avec une légère connotation archaïque ou métaphorique, "discours" » (1970 : 12). Elle rappelle en outre que le concept linguistique de « discours » n'existait pas à l'époque de Bakhtine. Or, il nous semble juste d'étendre la signification de *slovo* à *discours*.

perçue par le discours comme une résistance ou un soutien, comme un enrichissement » (Bakhtine, 1978 : 103). D'autre part, l'énoncé ne pourrait faire abstraction de ce que les mots ont déjà été utilisés par autrui pour parler d'un même objet ou thème. Le mot est ainsi pénétré des idées générales, des appréciations, des définitions et des intentions des autres. La neutralité n'existe donc pas. En cela, Bakhtine s'oppose à la

pensée stylistique traditionnelle [selon laquelle] le discours ne connaît que lui-même (son contexte), son objet, son expression directe, son seul et unique langage. [Il] est orienté sur son objet, [...] mais ne rencontre pas la résistance capitale et multiforme du discours d'autrui (1978 : 99-100).

Pour Bakhtine, le discours n'est pas la concrétisation de la virtualité d'expression au moyen d'une langue arbitraire et neutre. Il y a plutôt interaction verbale, ou mieux : *dialogique*. Ainsi, le dialogisme serait un phénomène inhérent au discours.

Suivant cette définition, l'écriture confiantesque est dialogique. Nous aimerions toutefois élaborer davantage sur le besoin d'une compréhension réciproque. Les mots ne sont ni neutres, ou purement dénotatifs, ni universels. Aussi, tout un langage métalinguistique parcourt le récit dans le but d'expliquer le français créolisé par le biais de digressions plus ou moins longues rompant le cours de l'histoire, ou encore par des interventions plus courtes, ponctuelles, du narrateur qui, alors, accuse la distance langagière entre sa propre compétence et celle, présumée, du narrataire (ou même du lecteur). C'est que l'écrivain doit penser au moins à deux types de lecteurs : ceux qui connaissent le créole (et la culture créole) et ceux qui ne connaissent que le français. Le narrateur devient du coup linguiste, fonc-

tion qu'il ajoute à celles d'anthropologue et de sociologue qu'il se donne ailleurs. Toutefois, les commentaires métalinguistiques, tout comme les traductions, posent un dilemme. En effet, selon Pascale DeSouza, « opter pour une définition et/ou traduction revient à donner la priorité à la langue d'arrivée et à renforcer ainsi son statut colonisateur. La présence de notes laisse entendre que le roman s'adresse à un public non antillais » (1995 : 179). S'il est vrai que le lectorat est essentiellement hexagonal, chez Confiant, on sent cependant un « militantisme linguistique » en faveur d'un français régional.

Les commentaires, presque toujours entre parenthèses, sont de différents types. Par exemple, un long commentaire étymologique explique le mot *chabin* (SP : 17-18). L'expression *noyaux de mangue*, elle, sera donnée comme française, mais une réflexion et un dialogue suivront pour en venir à une conclusion sur l'utilisation : il conviendrait mieux de dire l'équivalent créole *graines de mangot*. Les deux expressions sont données entre guillemets, marqueurs par excellence de la démystification ou de la dénaturalisation du mot selon Barthes. Il arrive aussi qu'un simple équivalent soit donné. Deux cas sont alors possibles : on donne d'abord le mot en français créolisé (sans marqueur) suivi d'un équivalent français. C'est le cas du couple *cochon-planche/charretier* (SP : 14), comme pour la majorité des autres lexèmes et locutions faisant l'objet d'une remarque d'ordre métalinguistique dans l'ensemble de la trilogie. Cette position première peut être vue comme un signe de valorisation.

On touche ici un point important. En effet, le français créolisé est presque toujours connoté positivement alors que le français standard semble faux, c'est lui qui

devient la variante « dénaturée », basse de la situation diglossique (tout un renversement par rapport à la situation historique !), comme en témoignent les exemples suivants où ce que nous soulignons montre bien le jugement appréciatif ou dépréciatif (ne serait-ce que par l'ironie) :

- « dorlis (ou incubes en *français-France*) » (SP : 43. On donne le nom créole du français) ;
- « paraviret, une double baffe en français *hexagonal* » (SP : 59. L'adjectif relativise le nom, le français de France devient lui aussi une variante régionale) ;
- « En moins de temps que la culbute d'une puce [...], en une fraction de seconde donc pour causer comme le *ministère de la Francophonie* » (SP : 74. Le mot-valise montre la non-adhésion à ce que le ministère impose) ;
- « Sa culbutoire, ou bien sa garçonnière comme on dirait *en français de France sur lequel, ô très sainte Académie, je chie solennellement* [...] » (BO : 11) ;
- « djobeur (ou “porte-faix” comme ils *jargouinent* là-bas) » (BO : 21) ;
- « par mont et pas [*sic*] vaux, *ou plus exactement* par mornes et par ravines » (BO : 41) ;
- « un appétit pantagruélien (ou d'agoulou-grand-falle *comme nous préférons dire par ici*) » (BO : 53) ;
- « du pleurnichardisme (du “dolorisme”, *diraient les doctes*) » (BJ : 66).

Dans d'autres cas, le mot français peut être donné en premier, suivi d'un équivalent ou d'un commentaire qui permet de montrer la difficulté de « plaquer » une langue sur un territoire dont les référents, la réalité, sont différents :

- « au ras des pâquerettes (au ras des herbes-cabouillat, je veux dire) » (SP : 78) ;
- « le coffre à gants (le coffre à ravets-cancrelats, devrais-je plutôt dire) » (SP : 66) ;
- « tombait dans les pommes (ou plus exactement dans les bananes) » (BJ : 74) ;
- « à pas de loup – bien que cette espèce d'animal-là n'existât point dans nos contrées exotiques » (BO : 46) ;
- « J'en vins [...] à la considérer [...] comme] une tête de linotte (si un tel oiseau eût existé sous nos latitudes torrides) » (BO : 48) ;
- « les cheveux dans le vent – enfin, pas les cheveux puisque ceux du Nègre ne peuvent être bousculés en aucune manière par le vent le plus furieux qui soit (sauf dans la poésie surréaliste d'Amadeus César) » (BO : 67) ;
- « le zigoto m'apostropha en ces termes : “Eh, Abel ! Viens m'aider au lieu de bayer aux corneilles”, complètement insoucieux du fait que cette variété d'oiseaux n'existât point dans le ciel azuréen et édénique des Antilles (Ah ! Quelle sacré tonnerre de misère d'être contraint et forcé d'utiliser une langue d'emprunt ! On se sent presque aussi gauche que [...]) » (BO : 59-60).

À ce sujet, le cas de l'expression *à pas de loup* est fort intéressant. Dans *Bassin des ouragans*, elle fait l'objet d'un commentaire métalinguistique. Puis, dans *La baignoire de Joséphine*, elle est reprise, mais sous deux formes : d'abord dans la forme initiale en français (SP : 45) et finalement sous l'« équivalent créole » *à pas de mangouste* (SP : 96) qui semble ainsi l'emporter, ce qui confirme que c'est le français créolisé qui est valorisé. De même, la diversité des situations d'emploi, d'énonciation, du français créolisé et le traitement typographique (sans marque) de l'immense majorité des mots de cette variété marquent sa valorisation.

Ce n'est toutefois pas le cas du créole, étrangement. Cette langue est dévalorisée : soit c'est un gorille qui l'emploie, soit elle sert (le plus souvent) à hurler des insultes grossières et vulgaires (voir p. 90-91), ce qui revient à dire que le créole est réservé au domaine affectif : on reproduit les règles d'alternance des langues et des statuts respectifs du créole et du français dans cet univers marqué par la diglossie. Se pourrait-il que, même chez Confiant, le processus d'illégitimation du créole qui a eu cours pendant des siècles soit présent, de façon inconsciente ?

Par ailleurs, dans la trilogie, il arrive que ce soit le français qui soit connoté positivement. Alors, souvent, une excuse au lecteur septentrional accompagne le terme, ou encore on sent qu'il s'agit d'une concession faite par le narrateur qui ne veut pas déplaire (ou qui veut répondre aux accusations qu'on aurait portées contre lui) :

- « sur les deux pommes-de-joues (les joues, quoi !) » (BO : 37) ;

- « lui baillaient (heu, pardon, lui donnaient) » (SP : 43) ;
- « l'heure de la vagabondagerie généralisée avait sonné, de la bordélisation si vous préférez, cher lecteur qui, j'imagine, devez être agacé par ce ton docte si peu habituel chez votre pote Abel » (BJ : 31) ;
- « ma caponnerie légendaire (“ma lâcheté” si vous préférez, messieurs de l'Hexagone qui prétendez nous apprendre le beau langage alors que [...] nous n'avons, en la matière, aucune leçon à recevoir de vous autres [...]), en dépit donc, disais-je, de ma caponnerie légendaire » (BO : 75. Ici, on sent très bien que la concession n'est que de courte durée. Le narrateur reprend son mot de français créolisé dès la parenthèse fermée) ;
- « écarquiller les yeux (vous voyez, je sais parfois vous faire des concessions car j'aurais fort bien pu écrire “coquiller les yeux”) » (BO : 75. Quelques lignes seulement après la citation précédente).

Évidemment, l'ironie se renverse parfois et devient de l'autodérision :

- « à travers la ville (ou l'En-ville comme préfèrent écrire *les types de la créolité pour faire exotique*) » (BO : 69. Je souligne) ;
- « par mont et pas [*sic*] vaux, ou plus exactement par mornes et par ravines *pour parler à la manière des clowns de la créolité* » (BO : 41. Je souligne) ;

- « En moins de temps que la culbute d'une puce (expression créole ringarde, remise à l'honneur, on ne sait trop pourquoi, par les tenants de la créolité dont la principale préoccupation semble-t-il est de déterrer des vieilleries langagières) » (SP : 74).

Mais encore là, on peut douter qu'il s'agisse vraiment d'autodérision. Ne serait-ce pas plutôt une sorte de mise en scène, une autocritique qui rendrait impossible celle des détracteurs de la créolité ?

Toutefois, la véritable question qui se pose quant au désir du narrateur de s'assurer de la compréhension du lecteur est la suivante : pourquoi ces mots font-ils l'objet d'un commentaire et non les nombreux autres ? Qu'est-ce qui motive le choix ? Le hasard ? Nous n'avons pu faire ressortir de logique. Nous mentionnions plus haut que la présence du métalangage laisse croire qu'on s'adresse à un public non antillais. L'usage massif du français créolisé sans explications, lui, semble contredire, du moins partiellement, cette affirmation.

Enfin, Bakhtine affirmait que la neutralité n'existe pas. Confiant lui donne parfaitement raison : le discours n'est aucunement la concrétisation de la virtualité d'expression au moyen d'une langue arbitraire et neutre. Il y a bel et bien interaction verbale, ou mieux : *dialogique*.

DIALOGISME SOCIAL

Par ailleurs, il convient de rappeler que le dialogue est aussi *social* en ce sens que l'énoncé est vivant, qu'il surgit à un moment historique et dans un milieu social déterminés, porteurs d'une certaine conscience socio-

idéologique, d'une vision du monde : « Le fait est que des relations dialogiques (particulières) sont possibles entre les “langages”, quels qu'ils soient, ce qui signifie qu'ils peuvent être perçus comme des points de vue sur le monde » (Bakhtine, 1978 : 114). Ces « langages, quels qu'ils soient », Bakhtine précise leur nature dans *La poétique de Dostoïevski* : les dialectes, les langages sociaux, les styles de langue (1970 : 242). En outre, « [c]e qui compte, c'est non pas l'existence de certains idiolectes, de dialectes sociaux, etc., décelables à l'aide de critère purement linguistique, mais *l'angle dialogique* sous lequel ils s'opposent ou se juxtaposent à l'intérieur de l'œuvre » (1970 : 239). Dans la *Trilogie tropicale*, ce dialogisme social est révélé par la position positivement connotée du français créolisé (qui en fait une trace d'idéologie linguistique et créolitaire) et par la dénonciation ou par la mise en scène des tensions dans l'utilisation d'une langue, le français, porteuse d'un imaginaire, d'une vision du monde autres que créole.

Aussi, il ne nous semble pas utile de développer davantage à ce sujet, la démonstration ayant été faite précédemment. Répétons seulement que la cohabitation des « langages » dans la *Trilogie tropicale* symbolise tout simplement la mosaïque culturelle et langagière antillaise. En d'autres mots, les conditions sociales de l'énonciation (ici, de l'écriture) agissent comme forces stylisantes et se prêtent à une élaboration particulière qui trouve des applications dans la polyphonie, celle-ci constituant, pour Kristeva, l'aboutissement du dialogisme :

Ce mot/ce discours est comme distribué sur différentes instances discursives qu'un « je » multiplié peut occuper simultanément. Dialogique d'abord, car nous y

entendons la voix de l'autre – du destinataire – il devient profondément polyphonique, car plusieurs instances discursives finissent par s'y faire entendre (dans Bakhtine, 1970 : 13).

*
* *
*

L'intention d'oraliser la langue chez Confiant l'amène à utiliser des procédés divers. L'oralité est surtout repérable au niveau lexical puisque le français régional, ou français créolisé, est mis à l'honneur : il est utilisé (sur)abondamment et connoté positivement. Ainsi, d'une certaine manière, les récits sont (linguistiquement) idéologiques. Oraliser les récits consiste aussi à tenir compte du plurilinguisme. Il peut s'agir d'inscrire dans les textes la diversité des langues (hétéroglossie ou hétéroglossie contrastive), ce qui peut être considéré comme un simple effet de réel. Il peut aussi s'agir d'incorporer divers registres sociaux et niveaux de langue (hétérologie ou hétéroglossie hybride) à l'intérieur de la narration. Ainsi se mêlent niveaux littéraires et populaires dans les récits de Confiant, à l'image de la tradition orale antillaise, où langue parlée, traits populaires et registre soigné, plus poétique, iraient de pair³⁸. Dans la *Trilogie tropicale*, « le vieux mythe biblique se retourne, la confusion des langues n'est plus une punition, le sujet accède à la jouissance par la cohabitation des langues, qui travaillent côte à côte : le texte de plaisir, c'est Babel heureuse » (Barthes, 1973 : 10).

Mais il ne faut pas se leurrer, on n'est pas en présence d'une pure et simple transcription de la mosaï-

38. Voir Perret (1992 : 198).

que linguistique. En effet, toute langue littéraire est une construction et « aucune écriture n'est plus artificielle que celle qui a prétendu dépeindre au plus près la nature » (Barthes, 1965 : 59). L'écriture en français est, pour Confiante, un jeu ; le français, un terrain d'expérimentation, une matière première à partir de laquelle on peut créer des mots, un style. Bref, il s'agit moins d'inscrire l'oralité créole, que de *faire passer* la langue des récits pour telle. En fait, le créole est évoqué, suggéré, représenté plus qu'utilisé. Il devient donc parfois difficile de faire la part des choses entre créole et français créolisé, et imagination créatrice de l'auteur. Il y a des créolismes réels, attestés, et des créolismes fictifs dans les récits de Confiante. À ce problème d'« authenticité linguistique » s'ajoute celui de la définition de l'authenticité tout court : cette écriture créolitaire est-elle seulement basée sur l'oraliture et l'oralité créoles dont elle se réclame, ou porte-t-elle aussi la trace de l'« irruption dans la modernité » et de l'utilisation des « techniques modernes en littérature », pour reprendre les termes de l'*Éloge de la créolité* ? Autrement dit, comment croire que l'auteur n'est pas influencé par les autres littératures ?

TROISIÈME PARTIE

CHAPITRE V

LA CRÉOLITÉ AU CARREFOUR DES INFLUENCES : UNE « AUTHENTICITÉ » MÉTISSÉE

Chaque culture n'est jamais un achèvement mais une dynamique constante chercheuse de questions inédites, de possibilités neuves, qui ne domine pas mais qui entre en relation, qui ne pille pas mais qui échange.

Jean BERNABÉ, Patrick CHAMOISEAU
et Raphaël CONFIANT,
Éloge de la créolité.

Ce qui, jusqu'ici, a été envisagé comme créolitaire mérite une seconde lecture, une lecture peut-être moins influencée par la doctrine et les principes énoncés dans l'*Éloge de la créolité* pour permettre l'émergence d'une compréhension moins régionale des caractéristiques stylistiques et thématiques observées. En effet, ce qui veut être considéré comme une écriture « authentique », inspirée d'une « vision intérieure »¹, une écriture ayant recours à l'oralité et faisant une place à

1. Les mots entre guillemets sont ceux des auteurs de l'*Éloge de la créolité*.

l'oralité créole, ne serait-il pas tout simplement influencé par certaines tendances littéraires actuelles, malgré le vœu exprimé par les auteurs de l'*Éloge de la créolité* selon qui « [leur] littérature doit aller en elle-même et ne rencontrer, durant le temps de son affermissement, personne, nous voulons dire : *aucun déport culturel* » ([1989] 1993 : 41) ? La *Trilogie tropicale* de Confiand échappe-t-elle aux influences extérieures ? L'authenticité est-elle possible ? À quel prix ? Ne peut-elle pas être un métissage ?

UNE TRILOGIE CARNAVALESQUE

On ne saurait ignorer d'abord la dimension carnavalesque des récits de Confiand. Le carnaval, c'est une vision du monde qui permet la réunification d'éléments multiples, disparates, voire incompatibles. Les récits de Confiand accueillent la culture et les langages sérieux tout comme la culture et les langages populaires sans les opposer, mais plutôt en gommant les frontières entre eux. Confiand recourt au génie de la langue populaire et familière, celle-là même qui, selon Bakhtine, est « pleine de réminiscences carnavalesques » (1970 : 178). Plus encore, au chapitre précédent, nous avons montré le dialogisme social et le dialogisme interne du mot dans la *Trilogie tropicale*. Or, le dialogisme est une des forces stylisantes qui se trouvent dans le carnavalesque. Selon André Belleau, un texte présentant un processus d'interaction dialogique répond au critère fondamental de la carnavalisation, soit la « structuration par la culture populaire de certains textes littéraires et cela sur divers plans : énonciatif, sémantique, etc. » (Belleau, 1994 : 219).

Burton, qui a étudié sous l'angle carnavalesque les romans *L'allée des soupirs*, *Eau de café*, *Le Nègre et l'amiral* et le récit autobiographique *Ravines du devant-jour* de Confiant, renomme la dimension cacophonique que nous avons décelée dans la *Trilogie* la dimension *carnavalesque* des romans « français » de Confiant (1997 : 204). Créoliser le roman, c'est pour lui le carnavaliser (1997 : 253). Ainsi, Burton affirme que

le langage [de Confiant] est carnavalesque en ce sens qu'il est excessif, emphatique, hétéroclite, habité d'une énergie pour ainsi dire parkinsonnienne qui le tiraille de toutes parts [...]. Conteur, crieur et maître-phraseur tout à la fois, Raphaël Confiant est possédé par, plutôt qu'il ne le possède, ce génie de la parole pléthorique [...]. Il parle, et même il dépare, surtout pour faire rire... (1997 : 256-257).

Faire rire, en effet. Le rire, le comique, traverse la *Trilogie*, qu'il soit burlesque, parodique, ironique, satirique ou purement humoristique, ou qu'il naisse des jeux linguistiques et des inventions verbales. Ce rire peut évidemment être mis en relation avec celui du carnaval, un rire général mais ambivalent. Le rire permet de relativiser l'ordre du monde établi, de l'ébranler, de le remettre en question. Ainsi, on rit de la mort en faisant mourir un personnage à trois ou quatre reprises. Fait aussi jaillir le rire carnavalesque le mélange du sublime et du grotesque, par exemple l'image de la statue de l'impératrice Joséphine, norme pétrifiée de beauté, qui se met à parler alors qu'elle est décapitée².

2. La statue de Joséphine Bonaparte, au cœur du parc de la Savane à Fort-de-France, a en effet été vandalisée : on lui a coupé la tête.

Le rire permet de jeter un regard nouveau – nous allions dire un regard créolitaire – sur l'univers.

Outre la dimension linguistique et la présence du rire permettant d'envisager la *Trilogie* comme une œuvre s'inscrivant dans la tendance carnavalesque, il y a aussi la représentation de la sexualité qui renforce cette inscription. Le carnaval, c'est la démission des tabous et l'expression des pulsions. Ainsi en est-il dans la *Trilogie* où les allusions ou épisodes à saveur sexuelle se comptent par dizaines, la vulgarité n'échappant pas à plusieurs, ni le machisme grossier ou la gratuité. Confiant se conforme d'une certaine manière à l'image stéréotypée d'une sexualité des Noirs débordante, excessive, ouverte à maintes possibilités : la sexualité est hyperbolique ! « J'ai enfin découvert, en ce jour de l'an de grâce 1992, la vérité vraie du nègre des Amériques : *Coïto ergo sum* ! » (SP : 11. Cette « vérité » devient un leitmotiv du récit). Faut-il voir là encore une « forme d'autodérision d'un machisme ou d'une phallocratie exagérée » (Spear, 1995 : 151) ? Probablement. Confiant montre en effet qu'il est conscient de ce possible effet. On se souvient qu'Abel, le narrateur, est en quelque sorte son porte-parole, son double³. Lorsqu'un universitaire lui lance : « Alors, monsieur Abel, on rejoue les scènes drôlatico-érotico-folkloriques que l'on décrit avec tant de complaisance dans ses romans, hein ? » (SP : 60) et qu'Abel confirme, il faut comprendre que Confiant écrit de telles scènes en toute lucidité : il sait qu'il plonge dans les stéréotypes, mais n'hésite pas à se moquer de lui-même.

3. Voir chapitre III, p. 71.

Bref, considérer la *Trilogie tropicale* comme une œuvre carnavalesque semble aller de soi. D'ailleurs, Bakhtine, pour décrire la carnavalisation, a étudié notamment les œuvres de Rabelais, auteur servant de modèle et de référence à Confiant.

À MOINS QUE CE NE SOIT BAROQUE ?

S'il est une autre tendance littéraire actuelle qui marque la *Trilogie tropicale*, c'est certes celle du retour du baroque. On sait que la littérature de l'Amérique latine est souvent qualifiée de baroque. Mais cette mode, ce goût du divers, de la liberté, de la fantaisie, voire de l'extravagance, a aussi ses adeptes en France. Le simple fait que le prix Goncourt ait été attribué à Chamoiseau pour *Texaco* en 1992 en constitue une preuve selon Perret (1995 : 154). Ainsi, on pourrait croire que la créolité est une forme régionale de baroque, que la créolité – qui revendique son originalité – est tout simplement marquée par cette tendance littéraire. D'ailleurs, Alejo Carpentier lie l'émergence du baroque à la créolité. Selon lui, « toute symbiose, tout métissage, engendre un baroque » (cité dans Perret, 1995 : 157). Dans le même ordre d'idées, Glissant affirme que « tout ce qui est chaotique, tout ce qu'on appelle le baroque, est naturel chez nous. [...] C'est une manière naturelle d'être et de s'exprimer » (cité dans Gauvin, 1992-1993 : 16).

Il ne saurait être question ici de faire un exposé détaillé et très poussé du caractère baroque de la *Trilogie tropicale* de Confiant. En fait, traiter la *Trilogie* dans cette perspective n'entraîne qu'un reclassement des caractéristiques observées. Notons tout de même les quelques aspects suivants :

- caractère complexe voire invraisemblable du récit (créé notamment par les digressions, le temps chaotique, la double fin de *La baignoire de Joséphine*, le ressassement accompagné de modifications à la trame événementielle) ;
- fusion du réel et du fantastique (pétrification dans *La savane des pétrifications*) et des opposés (double fin de *La baignoire de Joséphine*, nombreuses versions des faits dans les trois récits) ;
- thèmes associés au provisoire et au changement puisant leurs images dans la nature (phénomène de pétrification symbolisant la pétrification des esprits, ouragan) ;
- accumulation (des registres sociaux, des langues, des thèmes, des références culturelles, politiques, historiques, etc.) et effet de démesure (longueur « proustienne » des phrases, saturation intertextuelle, nombre démesuré des références, usage grandiloquent du subjonctif imparfait, présence et création de superlatifs en -issime) ;
- place majeure accordée à l'imagination débri-dée, fébrile ;
- goût de la ligne courbe (sinuosité de l'intrigue qui entraîne le narrateur dans de multiples directions, c'est-à-dire vers des anecdotes secondaires si nombreuses qu'on perd le fil conducteur et que le récit est menacé d'éclatement) et de l'ornementation (surcharge de ces anecdotes, variations et effets de reprise créés par le ressassement) ;

- totale liberté de l'écriture, notamment pour ce qui est de la dimension linguistique (création lexicale, jeu des dérivations).

Cette dernière caractéristique est liée à la créolisation du français. Or, il ne faut pas le cacher, la créolisation de la langue s'inscrit dans le cadre d'une mode métropolitaine⁴, et la recherche linguistique, le « renouveau », est surtout appréciée par le public métropolitain. Confiant aurait ainsi livré une « perle irrégulière »⁵ au goût du jour, et particulièrement de l'Hexagone.

ET SI LA CRÉOLITÉ N'ÉTAIT QUE DE LA POSTMODERNITÉ ?

Qui lirait la *Trilogie* sans pourtant connaître le mouvement de la créolité, ses objectifs, ses méthodes et ses principes, pourrait être tenté de qualifier l'œuvre de *postmoderne*. En effet, la *Trilogie tropicale* se fonde très bien dans le corpus des œuvres de cette période, elle en partage de nombreuses caractéristiques. Rappelons qu'une

pratique littéraire est « postmoderne » lorsqu'elle remet en question aux niveaux de la forme et du contenu, les notions d'unité, d'homogénéité et d'harmonie. Car selon [Jean-François] Lyotard, le postmoderne est avant tout un savoir hétérogène qui n'est plus lié à une autorité antérieure mais à une nouvelle légitimation fondée sur la reconnaissance de l'hétérogénéité des jeux du langage (Paterson, 1990 : 2).

4. Voir Pascale Desouza (1995 : 187).

5. Baroque : du portugais *barroco*, « perle irrégulière ».

Prenons d'abord ce que nous avons interprété comme des marques, des traces du conteur. Le narrateur de la *Trilogie* s'adresse au narrataire qu'il associe à l'assistance des soirées de contes⁶ et cherche à créer un dialogue avec le public. Ces interpellations du lecteur sont fréquentes dans la littérature postmoderne. Dans la *Trilogie*, il y a mise en abyme et autoreprésentation : le narrateur est un écrivain – équivalent (postmoderne) du conteur – auquel se superpose parfois la voix de l'auteur lui-même, par le biais de l'hybridation du *je* (principal pronom de la narration postmoderne), qui s'immisce dans son récit pour donner son opinion⁷, livrer des commentaires, très souvent d'ordre métalittéraire ou métalinguistique. En effet, chez Confiant, la langue est utilisée de manière ludique, inventive, et son utilisation s'accompagne d'un métalangage souvent ironique. Cette relation avec la langue, cette liberté prise par rapport à elle, est aussi un signe de postmodernité. De plus, l'autodérision parcourt les commentaires. Le narrateur-écrivain est le double signalé, avoué de Confiant. Or, le Moi est, selon Margareta Gyurcsik, la cible privilégiée de l'humour postmoderne (1995 : 39).

Par ailleurs, ces commentaires, ces digressions, entraînent la rupture des récits, caractéristique certes de l'art du conteur, mais aussi des auteurs postmodernes qui usent souvent de parenthèses – les digressions de Confiant – pour dérouter leurs lecteurs. La rupture des récits permet d'ériger le ressassement en principe d'écriture. Là aussi on rejoint la postmodernité, dont une autre caractéristique est la reduplication (les répé-

6. Voir chapitre III, p. 53.

7. Voir la partie « Résistance » au chapitre III, p. 73-81.

titions, les redoublements) : les œuvres postmodernes contiennent fréquemment des séquences qui reprennent sous forme de variantes les éléments constitutifs d'une situation noyau. La situation noyau, dans la *Trilogie*, est très simple : Anna-Maria de la Huerta va vivre chez Abel, c'est Victor qui la conquiert, la grand-mère meurt. Mais d'un récit à l'autre, voire à l'intérieur d'un même récit, elle est modifiée au gré de la fantaisie du narrateur, comme nous l'avons montré au troisième chapitre.

Rupture et ressassement provoquent un désordre temporel et une achronologie typiquement postmodernes. C'est que la rupture « s'oppose aux notions d'ordre et d'harmonie » (Paterson, 1990 : 20). Cette caractéristique nommée *rupture* par la postmodernité est tout simplement baptisée *cacophonie* par la créolité⁸, mais il s'agit bien de la même chose. Paterson ajoute que la rupture « instaure un nouvel ordre du discours ; elle instaure l'ordre de la pluralité, de la fragmentation, de l'ouverture ; elle instaure, en bref, l'ordre de l'hétérogène » (1990 : 20). Les chapitres III et IV ont montré que cet ordre de l'hétérogène est à la base de l'écriture confiantesque. Enfin, après les ruptures, les retours au récit s'accompagnent de commentaires du narrateur qui brisent l'illusion romanesque, laquelle est bien « malmenée » par la postmodernité.

Dans la *Trilogie*, le souci de la forme prime sur le contenu, l'expression est prééminente. Nous avons déjà souligné l'absence d'intrigue proprement dite dans les deux premiers récits de la *Trilogie*, longues suites d'anecdotes ressassées et enchaînées à la manière d'une pensée en train de se faire, d'une

8. Voir chapitre I, p. 34.

improvisation typique de l'oral, du délire verbal du conteur. La fiction s'estompe au profit du discours, la narration prend plus d'importance que la substance narrative. Cette maigre valeur accordée à la construction de l'intrigue trouve des échos dans la littérature actuelle qui semble plus intéressée à reconstituer la vie, le quotidien, à travers des fragments, sans s'astreindre à la continuité. À cette fin, la présence de listes marque la volonté d'inventorier le réel. On trouve quelques listes dans les récits de *Confiant*. Plusieurs ont pour conséquence l'insertion d'un lexique local, comme nous l'avons souligné au chapitre IV. D'autres rejoignent davantage l'usage postmoderne, par exemple celle-ci :

Mais là, je digresse et oublie de te bailler la liste exhaustive des curiosités archéologiques, que, d'une main très professionnelle, l'Archéologue découvrit sur le sol cimenté et asphalté [...] : un Tampax usé, vaguement camouflé dans un sachet en plastique marqué Monoprix (la dame avait dû l'ôter à la banque, avec discrétion, pendant qu'elle prenait la queue), un paquet de cigarettes vide de marque Camel, une attestation de Revenu minimal d'insertion froissée, quelques papiers-bonbons colorés, une carte téléphonique représentant Jeanne Moreau dans un film noir et blanc des années cinquante, dont il était douteux qu'elle contînt encore quelques unités, un exemplaire de Minute s'écriant sur quatre colonnes à la une : « Un bougnoule a encore violé deux fillettes à Toulon ! » et, final de compte, un stylo bille sans signe distinctif à la pointe cassée. « Quel merveilleux témoignage de la civilisation occidentale en pays tropical ! » m'exclamai-je pour lui faire plaisir (BO : 36).

Que de la banalité quotidienne ! Que des détails réalistes ! Mais cette liste a ceci d'intéressant qu'elle per-

met en outre de souligner de nouveau l'ironie du narrateur, registre du comique typique de la postmodernité, devant ces « curiosités archéologiques », témoignages d'une certaine occidentalisation, où les marques de commerce deviennent aussi importantes que le produit et où les grandes chaînes gagnent du terrain. Mais qu'il résiste ou non à cette occidentalisation, qu'il dénonce l'envahissement à tous les niveaux des géants français et américains, le narrateur (et l'auteur) ne peut leur échapper totalement. L'ère des cultures fermées sur elles-mêmes semble révolue.

Or, n'est-ce pas cela, la postmodernité ? La postmodernité est une affaire de transferts. Il y a forte circulation entre culture élitaine et culture populaire. On retourne dans le passé, qui avait été oublié, refoulé ou mis de côté, pour en réactiver le potentiel. Des cultures et littératures nationales se rencontrent, des langues dialoguent : l'œuvre postmoderne est ouverte aux autres. Elle a rejeté le principe moderne de la *tabula rasa*. Elle ne nie plus les influences. Elle les montre, les utilise, en tire profit. La réutilisation, le recyclage deviennent des procédés d'innovation.

Ainsi, alors même qu'il multiplie les références aux autres cultures pour dénoncer leur grande et écrasante présence, pour s'élever contre ce qui menace la culture locale, l'auteur-narrateur de la *Trilogie* atteste l'influence de l'Autre. Il semble qu'on ne pourra faire fi de cet Autre pour la constitution de sa propre culture. Il est impossible de ne pas prêter oreille à d'autres voix. Pour ce qui est du point de vue littéraire seulement, le retour à la tradition d'oraliture antillaise laisse tout de même une place à la littérature française (essentiellement), par le biais de l'intertextualité, de références à certains auteurs, même si c'est parfois sur le

mode parodique (ce qui renvoie à la carnavalisation) ou de clins d'œil tels que la double formule finale de *La savane des pétrifications* qui rappelle à la fois les contes français et antillais : « Nous étions bel et bien les seuls survivants du désastre et nous nous marierons pour vivre longtemps et avoir beaucoup d'enfants. C'est pris fin, mesdames et messieurs de la compagnie » (SP : 90). D'une manière plus générale, définir une identité créole ne pourra se faire dans la négation de ces influences.

Par ailleurs, l'interrogation des traditions, mais aussi du passé devient nécessaire à cette définition. L'Histoire est revisitée de l'intérieur, on refuse la seule version officielle de la colonisation et de la départermentalisation⁹. On joue sur l'ironie pour mieux accuser la distance et on choisit minutieusement les mots :

S'ils avaient été contraints d'ethnocider les autochtones caraïbes, c'était juste parce que cette bande de bourriques entêtées refusaient de croire en Jésus-Christ. Et s'ils avaient importé des Nègres d'Afrique pour les mettre en esclavage, c'était juste pour leur offrir un beau voyage transatlantique à une époque où les agences de tourisme et le Club Med n'existaient même pas. Et s'ils avaient ensuite importé des naturels de l'Inde et de la Chine, c'était à nouveau pour pallier l'absence des Nègres qui, après l'Abolition, s'étaient enfuis des plantations de canne à sucre, les paresseux, les flemmards,

9. « Ce que nous croyons être l'histoire antillaise n'est que l'Histoire de la colonisation des Antilles. Dessous les ondes de choc de l'histoire de France, dessous les grandes dates d'arrivée et de départ des gouverneurs, dessous les aléas des luttes coloniales [...], il y eut le cheminement obstiné de nous-mêmes. [...] Notre histoire (ou nos histoires) n'est pas totalement accessible aux historiens. [...] Seule la connaissance poétique, la connaissance romanesque, la connaissance littéraire, bref, la connaissance artistique, pourra nous déceler, nous percevoir [...] » (Bernabé, Chamoiseau et Confiant, [1989] 1993 : 37-38).

*jusqu'aux hauteurs boisées de l'île où ils préféraient
vivoter de racines* (BJ : 20-21. Je souligne).

La charge anti-esclavagiste est particulièrement virulente, et d'autant plus lorsqu'elle est placée comme si de rien n'était, en apposition, sans faire l'objet d'une phrase, d'un paragraphe :

Quelle faute a commise notre camarade Faustet, s'entêtait le leader trotskiste, aucune ! Aucune que son patron, l'infâme béké Jonas Dupin de Malmaison, descendant en droite ligne des esclavagistes qui enchaînèrent nos ancêtres trois siècles durant, ait pu prouver (SP : 24).

D'ailleurs, le retour à la vie des statues de Victor Schoelcher, de Belain d'Esnambuc et surtout de Joséphine Bonaparte lors de la pétrification (dans *La savane des pétrifications*) permet au narrateur de régler ses comptes avec l'Histoire dans des dialogues avec ces personnages, de véritables joutes oratoires. Plusieurs envolées du narrateur sont, selon ses propres dires, des « sortie[s] historiquement fondée[s] mais politiquement incorrecte[s] » (BJ : 26). Il ne faut pas oublier que les écrits de Confiand participent d'une entreprise idéologique. Sa relecture de l'Histoire est constante dans son œuvre. L'auteur fait part de son doute quant à la véritable noblesse des Blancs dans les îles (BO : 45), il évoque la visite de la « Vierge du grand Retour » en 1948, une « macaquerie », une escroquerie organisée par la « curaille » et la « caste blanche créole » (BO : 52-53), il explique ce qu'étaient les nègres marrons (SP : 40) ; *Le Nègre et l'amiral* se déroule durant le proconsulat pétainiste de l'Amiral Robert lors de la Seconde Guerre mondiale, *L'allée des soupirs* rappelle les émeutes dans certains quartiers de

Fort-de-France au début du pouvoir de Charles de Gaulle (1959-1960), mais toujours avec un regard créolitaire. On peut voir dans cette présence de l'Histoire dans les récits (et autres romans) confiantesques un point commun avec la littérature postmoderne qui n'hésite pas à plonger dans l'Histoire, à la revisiter, à la réécrire, pour éclairer le présent :

[...] le postmoderne désigne un savoir hétérogène qui remet en question tant les grands discours philosophiques, historiques et scientifiques que les systèmes de pensée annexés aux notions de consensus ou de vérité logocentrique (Paterson, 1990 : 1).

Ainsi, tant aux points de vue formel que thématique, la *Trilogie tropicale* correspond à la littérature postmoderne, à la sauce martiniquaise. Jusqu'à l'hétérogénéité du genre des récits de Confiant, cet espèce d'hybride entre conte et roman, qui soit typique de la postmodernité. D'ailleurs, plus superficiellement, le mélange des genres est présent dans *La baignoire de Joséphine*, qui inclut dans le récit des poèmes ou des vers (en français ou en espagnol), des pseudo-articles de journaux, des lettres et des courriels. De même, les récits de Confiant intègrent une certaine forme de critique littéraire, des considérations politiques, sociologiques, etc. En fait, on assiste à un étalement de maints aspects d'érudition, on est en présence d'une « hétérologie du savoir », selon l'expression de Barthes, tout à fait postmoderne. Quant au mélange des langues, dont le chapitre IV a fait la démonstration, au questionnement du statut des langues (et de la littérature), il faut y voir aussi un exemple de postmodernisme selon Gauvin puisque « ces poétiques, fondées sur

l'hétérogénéité, problématisent la notion même de la langue et de langage » (1997 : 14).

Devant tant de points communs avec la littérature actuelle, on est donc en droit de se poser la question : et si la créolité n'était en fait que de la postmodernité ? Si la question semble trop générale, restreignons-la : et si la *Trilogie tropicale* n'était que postmoderne ? Si elle n'est pas *que* cela, elle a sans contredit *quelque chose de* cela. Dans l'*Éloge de la créolité*, on peut lire qu'il faut « fabriqu[er] une littérature qui ne déroge en rien aux exigences modernes de l'écrit » ([1989] 1993 : 36). Et si Ama Mazama avait eu raison en reprochant à l'*Éloge*

d'être un aimable pot-pourri intellectuel de postmodernisme et de rationalisme à l'occidentale, sans que les auteurs semblent un seul instant troublés par les hiatus qui inévitablement jaillissent de la juxtaposition de discours souvent contradictoires (1995 : 87) ?

INDÉNIABLEMENT POSTCOLONIALE

Poser l'étiquette *postmoderne* aux récits de Confiant revient toutefois à imposer une étiquette qui vient de l'extérieur, principalement de la sphère euro-américaine. Peut-être aurait-il été préférable d'envisager une perspective *postcoloniale*. En effet, les deux mouvements se rejoignent à plusieurs points de vue, ce qui fait dire aux auteurs de *The Empire Writes Back*, un ouvrage-phare dans l'étude de la postcolonialité, « that dominant European movements, such as postmodernism, [...] have sought in recent times to reabsorb post-colonial writing into an international postmodern discourse » (Ashcroft, Griffiths et Tiffin, 1989 : 156) ; ces auteurs voient là un danger d'impérialisme.

Helen Tiffin définit comme « postcoloniales les pratiques d'écriture et de lecture qui ont cours dans des pays ou des régions qui se situent en dehors de l'Europe, mais qui ont connu l'impérialisme européen et l'expérience coloniale qui en a résulté » (citée dans Vautier, 1994 : 44). Suivant cette définition géographique et historique, l'écriture de *Confiant* ne peut qu'être postcoloniale et a, par conséquent, toutes les chances de présenter les caractéristiques observées au sein des écrits postcoloniaux.

Selon Marie Vautier, la culture postcoloniale, et donc la littérature, « exprime sa propre réalité dans une langue qui est composée à la fois de sa langue maternelle et d'une langue qui vient d'ailleurs, qui n'a pas souvent "les mots qu'il faut" » (1994 : 45). Ainsi *Confiant* tente-t-il de raconter la Martinique dans un français créolisé, un français visité par un imaginaire, un lexique, une façon de dire créoles, un français qui ne colle pas toujours à l'univers antillais. Qu'on se rappelle seulement certaines expressions : « à pas de loup » transformée en « à pas de mangouste » (BJ : 96), « bayer aux corneilles » qui ne tient pas compte de l'absence de cet oiseau aux Antilles (BO : 59) ou encore « avoir les cheveux dans le vent », incompatible avec la chevelure crépue des habitants (BO : 67). Toutes ces expressions font l'objet de commentaires métalinguistiques. Il n'est guère étonnant de rencontrer ces commentaires et d'observer, dans les récits de *Confiant*, une évidente préoccupation de la « langue à inventer », puisqu'un des principes centraux de tout écrit postcolonial est « the general idea of the interdependence of language and identity » (Ashcroft, Griffiths et Tiffin, 1989 : 54). Rappelons que la langue est un instrument de pouvoir, particulièrement dans les

sociétés qui ont connu la diglossie comme c'est le cas en Martinique. Ainsi non seulement l'écriture post-coloniale doit-elle « se définir en saisissant la langue du centre et en la replaçant dans un discours totalement adapté au lieu colonisé », elle doit aussi, pour y arriver, veiller à l'« appropriation et à la reconstitution de la langue du centre, au processus de captation et de remodelage de la langue en fonction des nouveaux usages » (Ashcroft, Griffiths et Tiffin, 1989 : 38. Je traduis). C'est ainsi que Confiant s'approprie le français et l'adopte comme outil lui permettant d'exprimer une culture différente de celle de l'Hexagone. Il fait un pied de nez au conservatisme et à l'immobilisme de l'Académie française en travaillant de l'intérieur le français au moyen du créole et de sa poétique, en faisant entrer le vernaculaire dans le français standard. Confiant, comme les autres auteurs postcoloniaux, rappelle que la langue n'est pas un modèle théorique mais bien ce qu'en font les usagers.

En outre, il faut souligner l'omniprésence des jeux langagiers qui « illustrent des visions du monde différentes en célébrant un métissage culturel à l'intérieur d'une seule langue » (Vautier, 1994 : 49). Dans les œuvres postcoloniales, les jeux linguistiques sont perçus comme libérateurs. Toutefois, si c'est généralement parce qu'ils permettent de jouir de la richesse de la langue maternelle, les jeux de mots chez Confiant, le plus souvent, contribuent plutôt à accentuer l'image stéréotypée des rapports hommes-femmes et de la sexualité débordante : « une bande de jeunots un peu trop bite-en-train » (BJ : 22), « Madame y a trouvé son porc d'attache » (BJ : 64), « l'adage bien connu selon lequel une escapade avec une belle salope vaut mieux qu'une escalope avec une belle salade » (BJ : 54), « battre la

fesse pendant qu'elle est encore chaude » (SP : 81), « une femme doit posséder non seulement de l'entre-gent mais surtout beaucoup d'entre-jambes » (SP : 47). Bien sûr, certains jeux de mots sont bel et bien libérateurs ou, du moins, révélateurs du discours (de l'idéologie) créolitaire, par exemple « l'amère-patrie hexagonale » (BJ : 24).

D'ailleurs, on rejoint là une autre caractéristique de la culture postcoloniale, c'est-à-dire sa tendance à « se donne[r] une version de l'Histoire événementielle qui ne correspond pas à celle imposée par les pouvoirs colonisateurs » (Vautier, 1994 : 45). Confiant ne conteste pas les faits. Il montre cependant quelle part d'impérialisme et de domination teinte les événements. Vautier ajoute que l'« œuvre postcoloniale se donne une fonction et des objectifs politiques : démanteler, démystifier et démasquer l'autorité culturelle européenne, tout en retrouvant, ou en créant, une identité littéraire indépendante » (1994 : 49. D'après Tiffin). Nous avons déjà analysé cette question lorsque nous avons étudié la fonction de résistance (chapitre III). Rappelons tout simplement que pour Confiant, la France n'est pas la seule autorité culturelle et politique à contrer. Les États-Unis se trouvent aussi dans la mire de l'auteur qui digère d'autant plus mal l'hégémonie et l'impérialisme américains que ce pays est lui-même une ancienne colonie.

Certes, on peut démasquer l'autorité culturelle. Mais il est impossible de se défaire totalement de son influence :

It is not possible to return or to rediscover an absolute pre-colonial cultural purity, nor is it possible to create national or regional formations enterily independent of

their historical implication in the European colonial enterprise (Ashcroft, Griffiths et Tiffin, 1989 : 196).

Cela est d'autant plus vrai aux Antilles françaises que les autochtones (Arawaks et Caraïbes) ont été totalement éliminés et que la culture traditionnelle est issue d'un processus de créolisation. Malgré la perte définitive de la « pureté culturelle », il est possible de développer des pratiques qui renouvellent le sentiment d'identité et permettent de s'autovaloriser, tout en répondant davantage à la sensibilité locale. Ainsi, les écritures postcoloniales ont en commun de recourir aux sources et aux formes traditionnelles ; les écrivains ont un intérêt marqué pour les contes, les légendes, l'oraliture et l'oralité¹⁰. Notre analyse de l'oraliture et de l'oralité inscrites au cœur de la *Trilogie tropicale* constitue donc une lecture *postcoloniale*, bien que nous n'ayons pas employé ce terme.

AUTHENTICITÉ ET OPACITÉ

Comme nous venons de le constater, le désir d'authenticité dans la recherche de l'identité créole au moyen de la littérature et par le retour à la culture populaire ne peut s'affranchir de la tradition française (et des autres traditions), ne peut échapper à la pression des canons et des courants esthético-idéologiques internationaux. C'est que « le projet créateur se heurte à des résistances, à l'épaisseur d'un déjà là, aux contraintes d'un déjà fait, aux codes et modèles socioculturels, aux exigences de la démarche sociale, aux dispositifs institutionnels » (Duchet, 1984 : 240). D'ailleurs, les

10. Voir Ashcroft, Griffiths et Tiffin (1989 : 182-183) et Vautier (1994 : 50).

auteurs de l'*Éloge de la créolité* reconnaissent qu'on ne peut créer comme si on était vierge de tout contact, de toute influence : « comment penser un roman antillais sans être riche des approches qu'ont du roman tous les peuples du monde ? » ([1989] 1993 : 42). Une littérature, une culture, n'est jamais entièrement autonome. Elle est en relation complexe avec d'autres littératures et se définit, se délimite par rapport à elles jusqu'à un certain point. La littérature postcoloniale, en particulier, « tente de s'insérer dans une tradition littéraire qui participe également de la tradition originale et de celle de l'Autre » (Vautier, 1994 : 45). Et puis, ne sommes-nous pas, avec la créolité, au cœur même du métissage ? La créolité n'est-elle pas ce processus infini de mélange, d'accueil de l'Autre ? Par ailleurs, comme le souligne Roger Toumson,

la catégorie sociale à laquelle appartiennent les intelligentsia postcoloniales est précisément celle où la pénétration de la culture dominante est la plus large et la plus profonde. C'est la zone où l'amplitude de l'oscillation est maximale, où les discours, attitudes, comportements et pratiques sont plus qu'ailleurs ambivalentes puisqu'ils sont alternativement référés, à des fins de valorisation ou de revalorisation, soit à la culture européenne savante, soit à la culture locale, traditionnelle, populaire (1998 : 76-77).

Avec la créolité, on fait l'éloge du spécifique en mettant à l'honneur la culture populaire créole, en s'en inspirant pour trouver sa voix/voie, mais cet éloge s'accompagne d'un autre éloge : celui du divers. La littérature créole sera donc à l'image de la culture créole : un métissage d'au moins deux cultures principales pour en former une nouvelle qui n'est conforme ni à la tradition ni à la culture française et qui ne sera

pas figée. Ainsi, « la littérature de la créolité [...] dévoile[ra] l’*Ici* de l’intérieur sans le couper de sa relation avec l’*Ailleurs* » (Bernabé, 1992-1993 : 37). L’« authenticité » de l’écriture et de la littérature créoles est une « annihilation [...] de la pureté », une « spécificité ouverte » qui exprime « la conscience non totalitaire d’une diversité préservée » (Bernabé, Chamoiseau et Confiant, [1989] 1993 : 27-28).

Or, accepter l’Autre en soi ne doit pas être synonyme d’écrire pour l’Autre, en créant un nouvel exotisme qui ferait essentiellement recette dans les milieux littéraires de l’Hexagone¹¹, ce qui signifierait que « l’exorcisme de la vieille fatalité de l’extériorité » (Bernabé, Chamoiseau et Confiant, [1989] 1993 : 23) aurait échoué. En effet, si l’idée de la créolité a été reçue de manière très positive en France, à la Martinique, elle a suscité l’indifférence, voire l’hostilité¹², notamment parce que

beaucoup de lecteurs martiniquais sont rebutés par ce qu’ils perçoivent comme une écriture aliénée et aliénante, bourrée de néo-exotismes, sans parler de ces « craintitudes », « en final de compte » et « vagabondageries » qui sont pour eux dérisoires (Burton, 1997 : 265).

Et à travers les raretés néologiques ou archaïsantes, peu se reconnaissent. C’est que le français régional de Confiant est, rappelons-le, très personnel et très artificiel.

On peut donc se demander à qui s’adresse cette littérature. Le lecteur de Confiant est fictif, non localisable, linguiste, littéraire, cultivé, bref, idéal. Il est

11. Voir Condé (1995 : 308).

12. Voir Burton (1997 : 265).

capable de percevoir les allusions à la culture populaire, de décoder la langue, les phrases surchargées d'indices¹³, de percevoir, même voilées ou transposées, les références culturelles, politiques et idéologiques. Il opère des croisements lors de sa lecture avec d'autres œuvres, sa capacité associative étant sans cesse sollicitée. Curieux devant l'avalanche de détails concrets et d'anecdotes pas toujours très significatives, il est en mesure de dépasser l'impression de réalité, il « épaissit » lui-même la faible intrigue en construisant le sens à travers les éléments hétéroclites et les digressions. Bref, ce lecteur est capable de percer l'opacité de l'écriture.

Car les récits de Confiant sont opaques, leur lisibilité est faible. Une seule lecture ne suffit pas. Cette opacité est revendiquée par les auteurs de la créolité : « Notre plongée dans la Créolité ne sera pas incommunicable mais elle ne sera pas totalement communicable. Elle le sera avec ses opacités, l'opacité que nous restituons aux processus de la communication entre les hommes » (Bernabé, Chamoiseau et Confiant, [1989] 1993 : 52-53¹⁴). Certes, peu importe l'œuvre, il n'y a pas de transparence parfaite. Le lecteur n'a jamais toutes les clefs et ne peut donc tout comprendre.

13. Chamoiseau dit qu'il faut un lecteur ayant « une disposition de liberté par rapport à la langue, comme Rabelais l'avait » (cité dans Perret, 1995 : 164).

14. Avant eux, Glissant réclamait aussi ce droit à l'opacité : « Non pas seulement consentir au droit à la différence mais, plus avant, au droit à l'opacité, qui n'est pas l'enfermement dans une autarcie impénétrable, mais la subsistance dans une singularité non réductible. Des opacités peuvent coexister, confluer, tramant des tissus dont la véritable compréhension porterait sur la texture de cette trame et non pas sur la nature des composantes. Renoncer, pour un temps peut-être, à cette vieille hantise de surprendre le fond des natures » (1990 : 204). Voir aussi chapitre I, p. 30.

Cependant, ce qu'il y a de particulier avec les textes de Confiant, c'est qu'ils peuvent présenter des difficultés aussi bien pour les créolophones que pour les francophones, autant pour les Antillais que pour les lecteurs de l'extérieur, tant ils sont « touffus ». Ne pas connaître le sous-texte créole complique la tâche du lecteur non martiniquais alors que le lecteur martiniquais, lui, doit être ouvert sur le monde et avoir une certaine culture « universelle ». L'originalité linguistique pose aussi des problèmes aux deux. En effet, « qui parle plusieurs langues à la fois s'expose à n'être compris de quiconque » (Toumson, 1998 : 236). D'où qu'il soit, le lecteur ne doit pas se laisser arrêter par le détail des mots et des références de tout acabit, mais plutôt se laisser emporter par le mouvement général de l'imagination. Après tout, Confiant lui-même, malgré son engagement, s'est déjà exclamé : « quel est le but premier de la littérature sinon celui de procurer du plaisir ? » (1994 : 180).

Il y a opacité inhérente à vouloir écrire la parole et l'oraliture. Mais l'écrivain pourra arguer en guise de défense que le conteur lui-même avait l'habitude « d'obscurcir en révélant », selon l'expression de Glissant. *Opaque* reprendra alors son sens étymologique, « ce qui est à l'ombre ». Au lecteur de rendre le texte à la lumière comme l'audience des soirées de contes saisissait, à travers le délire du conteur, le message.

CONCLUSION

FINAL DE COMPTE

Depuis les années 1980, un vent de renouveau souffle sur la littérature antillaise. La nouvelle génération d'auteurs, parmi lesquels Confiant figure au premier plan, a relancé le débat sur le style et le contenu de l'écriture antillaise. Les écrivains cherchent de plus en plus à faire surgir le discours « vrai » des îles et à faire de la littérature un lieu d'expression de l'âme collective.

On sait que la littérature antillaise a émergé en dehors de la culture et de la langue créoles. Les premiers à écrire furent les Blancs, des békés, qui plongèrent dans le mimétisme et l'exotisme, suivis en cela par les Mulâtres et les Noirs affranchis en 1848. Nouveaux citoyens français, souhaitant l'assimilation à la société et à la culture de l'ancien maître, ils ne retinrent de la réalité antillaise que le paysage paradisiaque et les charmes infinis de la doudou. Dans leurs romans à l'eau de rose et leurs poèmes parnassiens ou symbolistes, le créole ne trouva pas sa place, ni d'ailleurs la culture dont il est porteur. On écrivait alors pour un public français friand d'exotisme mais à

qui il fallait cacher les différences pour ne pas compromettre les chances d'assimilation des Antillais à l'ensemble national. Bref, la littérature était aliénée. Certes, vers les années 1920, un certain réalisme gagna le roman, mais la littérature « vraie » se faisait toujours attendre.

En 1939, avec la publication du *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire, s'amorça la réconciliation des Antillais avec leur culture, d'abord perçue comme africaine par la négritude. Puis, un « recentrage » sur les îles fut entrepris par le mouvement de l'antillanité. Son principal théoricien et écrivain, Glissant, croit fermement qu'il faut assumer « l'ici » et en faire le pivot de la littérature, ce qui devait se traduire par une amorce de créolisation de la langue et une plongée dans la mémoire collective. Les auteurs de la créolité, dont Confiant, poursuivent cette tendance en l'accroissant. Ils veulent présenter le vécu antillais et définir l'identité créole dans toute sa complexité. Et il leur semble qu'une littérature « authentique » doit être le prolongement de l'oralité.

Bref, si nous devons résumer les raisons poussant les écrivains de la créolité à effectuer un retour au conte, nous dirions ceci :

- La littérature antillaise a longtemps été mimétique. Il faut désormais cesser de copier les formes françaises et chercher des formes qui soient représentatives de l'imaginaire créole. Celui-ci n'étant pas transmis par la tradition écrite, mais plutôt par la tradition orale, c'est de ce côté qu'il faut regarder.

Parmi les formes de la littérature orale – de l'oralité –, le conte est la plus achevée. On y

recourra donc volontiers, d'autant plus que le conte est issu de la créativité populaire et représente un symbole d'identité culturelle. On ne saurait donc trouver meilleur allié dans la recherche d'authenticité.

- La littérature antillaise a longtemps été peu représentative de l'identité et du vécu créoles : d'abord exotique, elle s'est ensuite éprise de l'Afrique. Il faut revenir aux îles et dire leur mémoire.

Le gardien de cette mémoire collective a été le conteur. Il faut donc s'inspirer de ses techniques narratives.

Ainsi, écrire dans la lignée de la parole du conteur est le but de *Confiant*. Nous avons aussi été amenée à observer comment s'articule le retour à la tradition populaire d'oraliture. Nous avons constaté que cela se traduit par une relation particulière entre le narrateur des récits de la *Trilogie tropicale*, Abel, et les narrataires, relation qui reproduit l'interaction entre le conteur et l'audience des soirées de contes. La fonction phatique, telle qu'elle est décrite par Jakobson, prend une place considérable dans les récits de *Confiant*, à la manière du contact qui doit demeurer constant entre le conteur et ceux qui l'écoutent et participent à la soirée. Par ailleurs, la structure des récits de *Confiant* fait appel à des stratégies typiques du conteur. D'abord, le *ressassement*, c'est-à-dire la reprise d'anecdotes, d'idées ou de détails à l'intérieur d'un même récit ou de l'ensemble de la trilogie, mais parfois à la manière de *variations sur un thème*, qui rappelle que c'est la façon de raconter qui importait davantage dans l'art du conteur que la trame elle-même des contes, connue de

tous. Poussée à son extrême, la logique des variations mène au *redoublement* pur et simple qui, par exemple, donne deux conclusions incompatibles, mais pourtant juxtaposées voire enchevêtrées, à un des récits. On comprend que la chronologie et que la conception linéaire du temps ont été bouleversées : Confiant reproduit plutôt, dans ses récits, la *conception en spirale du temps* typiquement créole, autre manière de dire l'âme collective.

Les *digressions*, qui étourdissent par leur nombre et leur longueur, sont certainement le procédé emprunté au conteur qui est le plus productif dans les récits de Confiant. Ces digressions sont le vecteur de la *résistance*. On quitte alors les ressemblances structurelles entre la *Trilogie tropicale* et les contes pour entrer dans les similitudes de fonction. La symbolique des contes et l'ironie et l'autodérision du conteur permettaient de transmettre des messages de critique sociale. Grâce à l'hybridation du *je*, la voix de l'auteur se fait entendre à travers celle du narrateur. La *Trilogie* devient un plaidoyer qui reprend les idées de l'*Éloge de la créolité*, c'est-à-dire la défense de la culture locale contre l'américanisation et l'européanisation, et contre toute forme d'impérialisme.

Écrire dans la lignée du conteur conduit inévitablement à la question du choix de la langue d'écriture. Pour être héritier direct du conteur, c'est le créole qu'il faudrait utiliser. Mais on s'exposerait à n'écrire que pour une poignée de lecteurs. C'est ce qui explique qu'en dépit du fait que le créole tient une grande place dans l'imaginaire des écrivains, sa place réelle dans la littérature est minime. Elle tend même à diminuer, si l'on se fie aux données de 1996 de l'Institut d'Études

créoles et francophones (Aix-en-Provence)¹. Après le sommet des années 1980, alors qu'une soixantaine d'ouvrages en créole étaient publiés chaque année, il s'en publiait moins de dix en 1995. Et Confiand, un des plus fervents défenseurs du créole comme langue d'écriture, un de ceux qui publiaient dans cette langue (entre 1979 et 1986), celui-là même qui avait consacré sa thèse de doctorat aux écrits créolophones², a contribué à cette mort du créole du point de vue littéraire, à sa « phagocytose » par le français, riche de sa tradition littéraire. Le simple fait que l'*Éloge de la créolité* n'ait pas été traduit en créole force à réfléchir et pousse à la conclusion suivante : la littérature des DOM-TOM, pour le moment du moins, a le français pour langue d'écriture.

L'enracinement de cette littérature est toutefois double : oralité et oraliture créoles d'un côté, scripturalité et tradition littéraire françaises de l'autre. Ce clivage constitue la force motrice de l'écriture. Le mot d'ordre est clair : il faut *inventer la langue*. On aurait pu dire aussi *oraliser* la langue, *créoliser* la langue ou encore « infuser » l'imaginaire créole dans la langue française. Ce mot d'ordre naît des constats suivants :

- Une langue peut être le vecteur de cultures diverses et une culture peut être exprimée par diverses langues.
- C'est le mode de structuration, spontanée ou élaborée, qui est le facteur permettant de

1. Voir Hazaël-Massieux (1996).

2. Sa thèse s'intitule *Kréyòl palé, kréyòl matjé... Analyse des significations attachées aux aspects littéraires, linguistiques et sociohistoriques de l'écrit créolophone de 1750 à 1995 aux Petites Antilles, en Guyane et en Haïti*.

tracer la frontière entre l'oralité et l'écriture. Aussi, un texte écrit peut être oralisé.

Dans la pratique, comment Confiant abolit-il le clivage entre l'oralité créole et la scripturalité française ? Rappeler le créole en français et oraliser la langue passent, dans la *Trilogie tropicale*, par l'utilisation massive de régionalismes et d'expressions locales, par la création lexicale, par le jeu des dérivations, par la présence d'onomatopées créoles, de constructions verbales typiques (verbes sériels, redoublements intensifs), etc. De plus, Confiant fait du plurilinguisme une de ses stratégies principales. Il peut s'agir de diversité des langues (hétéroglossie) dans les récits, parmi lesquelles le créole, comme il fallait s'y attendre, mais aussi l'anglais, l'espagnol et l'arabe, pour ne mentionner que les plus importantes. Leur utilisation semble avant tout destinée à créer un effet de réel. Il peut aussi s'agir de diversité des registres sociaux et des niveaux de langue (hétérologie). La narration se fait dans un français qui va de populaire à littéraire, qui mêle allègrement néologismes (lexicaux ou sémantiques) et archaïsmes, qui accueille le verlan et l'argot parisien à côté des régionalismes. En outre, l'utilisation de la langue familière, favorisée par la narration à la première personne, contribue fortement à donner l'impression d'une langue orale. Mais au-delà du simple constat quant à l'hétérologie des récits, il convient d'observer que la créolité, en plus d'exister sous une forme idéologique – par le biais des digressions qui permettent à l'auteur de transmettre ses idées (sur les dangers du colonialisme et des impérialismes culturels, sociaux, économiques et la nécessité de protéger et de promouvoir la culture et le mode de vie locaux) et de

régler ses comptes –, est présente dans l'ordre du langage et de l'écriture : il y a un « militantisme linguistique » en faveur du français créolisé. En quelque sorte, Confiant opère un renversement dans la diglossie.

Notre analyse de la *Trilogie tropicale* a accordé peu de place à l'étude des thèmes, de l'intrigue (quasi inexistante d'ailleurs, sauf dans *La baignoire de Joséphine*), bref du contenu. Cela ne doit pas surprendre. En effet, nous avons porté notre attention sur ce qui prime chez Confiant : la forme. Toumson abonde dans ce sens :

Le romancier créoliste contemporain fait savamment jouer les ressorts d'une rhétorique de la parole et d'une herméneutique du conte. D'où l'importance que prend chez lui le souci de la forme : primauté de la fiction sur les événements, prééminence de l'expression sur le contenu. [...] la langue mise en œuvre est de sa propre invention. L'effet recherché est un effet de persuasion (1998 : 42).

Par ailleurs, nous savons que notre analyse a été orientée : c'est une lecture de la créolité de l'œuvre que nous avons faite, bien qu'une étude du carnavalesque, du baroque ou de la postmodernité aurait pu être valable. Nous cherchions à découvrir comment Confiant tente de créer une littérature « authentique ». Or, force est de constater que l'« authenticité » créole naît de l'intégration de diverses sources et influences et de leur interaction. La créolité est une affaire de métissage (de langues, de cultures, de sang, de religions, etc.), de *diversalité* qui « contraint de reconnaître l'Autre en nous ». Néologisme des auteurs de l'*Éloge de la créolité*, la diversalité, c'est « le mélange, le partage des ancêtres et des identités, le non-cloisonnement des

imaginaires » (Confiant, 2001). Ainsi, il est normal de détecter des influences étrangères, particulièrement françaises (la Martinique est tout de même un département d'outre-mer), dans la littérature, mais celles-ci, « assimilées », contribuent à l'authenticité !

Au fond, le vrai discours antillais ne peut surgir que d'une double méfiance, envers la culture française et envers la culture créole. Ensuite, en acceptant les éléments positifs des deux, envisager ce que certains d'entre nous ont appelé la créolité (Confiant, 1996).

Bref, le caractère composite de la *Trilogie tropicale* de Confiant s'explique, d'une part, par le désir de renouer avec la tradition populaire d'oralité et d'enraciner l'oralité dans l'écriture de telle sorte que la manière de narrer en français et l'utilisation particulière de la langue soient redevables de l'art des conteurs de langue créole et, d'autre part, par l'impossibilité d'échapper à l'influence des autres traditions.

À ce jour, *Bassin des ouragans*, *La savane des pétrifications* et *La baignoire de Joséphine* demeurent les seuls récits de Confiant à se situer dans un univers martiniquais contemporain. En 1999, aux Éditions Mille et une nuits – celles qui avaient convaincu Confiant d'écrire des récits où on peut écrire « télévision », « ordinateur » ou « sida »³ –, il a publié *La dernière Java de Mama Josepha*, un court roman policier qui se déroule à la fin des années 1990, dans Belleville, quartier bigarré de Paris qui, par la mosaïque qui le compose, se rapproche de la diversité observée à Fort-de-France. Confiant peut ainsi aborder le sujet des Martiniquais vivant dans la métropole. À part

3. Voir Confiant (1994 : 77).

cette exception, l'écrivain, qui a publié depuis 1997 un ou deux romans par année, a renoué avec sa période de prédilection : la première moitié du ^{xx}e siècle. Peut-être est-ce sa façon de contribuer à un des objectifs fixés dans l'*Éloge de la créolité* : la sauvegarde de l'Histoire, du souvenir de cette époque aujourd'hui engloutie dans la modernité. Répondent sans doute aussi à cet objectif les textes qu'il a écrits pour accompagner les photos des campagnes sucrières de David Damoisson montrant le dur labeur des coupeurs de canne (2000). Quant à la langue d'écriture, le français est demeuré, à l'exception de *Jik déyè do Bondyé*, réédité chez Ibis rouge en 2000.

Bref, Confiant semble avoir fait du français la langue de la créolité. Mais il n'a pas abandonné son combat linguistique. Confiant lutte désormais pour une plus grande reconnaissance des variétés régionales de français et pour que cesse ce qu'il appelle la « fétichisation de la norme » qui

à l'heure de la mondialisation [...] confine au ridicule le plus absolu. [...] Il est donc temps pour l'Hexagone de reconnaître qu'il n'est plus le seul centre de production du français et donc de la norme et qu'il existe depuis bientôt un siècle des lieux où le français est aussi dynamique que sur les bords de la Seine. Que dans ces lieux de nouveaux types de français s'élaborent et donc de nouvelles normes, des normes endogènes qui ne sont en rien inférieures à celle de Paris. Qu'elles ont droit au respect parce qu'elles témoignent non pas de l'appauvrissement de la langue mais de son enrichissement par l'apport d'imaginaires différents (2001).

Selon Confiant, l'idée d'un français antillanisé a fini par s'imposer, ce qui n'était pas le cas il y a une quinzaine d'années. Il faut maintenant définir une norme endogène, nécessité qui serait ressentie jusque

dans les écoles et la presse écrite, bastions de conservatisme s'il en est⁴. Confiant plaide donc pour la création d'une Académie francophone. Et il ne s'agit pas d'une idée lancée en l'air : il en a prévu le fonctionnement, le financement, la fréquence des sessions, les publications, etc.⁵. De son avis, l'Académie favoriserait l'identité multiple (la *diversalité*), seule capable de tourner le dos à l'identité unique de la mondialisation et meilleur allié du français contre l'hégémonie anglo-américaine. On voit donc que les préoccupations de Confiant ne sont pas uniquement littéraires. Le diplômé de l'Institut d'études politiques (Aix-en-Provence) n'est jamais loin derrière l'auteur et théoricien.

Bien sûr, ce concept d'identité multiple permet à Confiant de ne pas tourner le dos à la culture créole. Confiant n'écrit plus en créole, soit, mais il continue de s'intéresser à l'oraliture, qu'il cherche à faire connaître et à sauver de l'oubli. Après s'être consacré aux contes dans les années 1990⁶, il s'est tourné vers les éléments les moins étudiés : les devinettes et les jeux de mots. Il a donc fait paraître, en 1998, le *Dictionnaire des Titim et Sirandanes. Jeux de langues en pays créole*, un répertoire de *titim-bwasek*, *jédimo*, *zedmo*, *divinèt*, *kayanbouk*, *sirandàn* et *masak*. Confiant a recueilli plus de 1 000 devinettes créoles provenant d'une quinzaine de pays des Amériques et de l'océan Indien qu'il a traduites en français et explicitées lorsque c'était nécessaire. Au-delà de la simple liste, Confiant s'interroge sur leur origine et sur leur

4. Hector Poulet, lui, souligne la persistance d'un concept normatif plus traditionnel. Voir Ludwig et Poulet (2002).

5. Voir Confiant (2001).

6. Pensons notamment à *Contes créoles des Amériques* ou à sa préface des *Maîtres de la parole créole*.

fonction sociale et culturelle, et procède à une analyse de leur structure et de leur fonctionnement. En outre, Confiant inclut une présentation plus générale de l'histoire de la langue créole et du développement de l'oralité. Ce travail s'inscrit bien sûr dans les objectifs de la créolité en tant que mouvement. Il s'agit d'une autre manière de mettre au jour la mémoire « vraie » et de s'enraciner dans l'oral.

Ainsi, l'œuvre de Raphaël Confiant tient à la fois de la sociologie, de l'histoire, de la linguistique, de la littérature, etc. Et en plus d'être multiforme, elle est abondante. Car après tout, *Pawòl pa fèt pou ékonomizé*.

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES ÉTUDIÉES

CONFIANT, Raphaël (1994), *Bassin des ouragans*, postface de Laurent Sabbah, Paris, Mille et une nuits, n° 40.

CONFIANT, Raphaël (1995), *La savane des pétrifications*, postface de Laurent Sabbah, Paris, Mille et une nuits, n° 79.

CONFIANT, Raphaël (1997), *La baignoire de Joséphine*, postface de Patrick Chamoiseau, Paris, Mille et une nuits, n° 133.

ŒUVRES LITTÉRAIRES CITÉES

CÉSAIRE, Aimé ([1939] 1990), *Cahier d'un retour au pays natal*, Montréal, Présence Africaine/Guérin littérature.

CONFIANT, Raphaël (1993), *Ravines du devant-jour*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)

GLISSANT, Édouard (1958), *La lézarde*, Paris, Seuil. (Coll. « Points ».)

RABELAIS, François (1992), *Gargantua*, Paris, Pocket. (Coll. « Lire et voir les classiques ».)

ENTREVUES AVEC DES ÉCRIVAINS

CONFIANT, Raphaël (1993), entrevue publiée dans *Télérama*, n° 2273, 4 août, citée par Laurent Sabbah, postface de *Bassin des ouragans*.

CONFIANT, Raphaël (1994), « Confiant sur son volcan », propos recueillis par Sophie Haluk, *Magazine littéraire*, n° 326 (novembre), p. 76-78.

CONFIANT, Raphaël (1996), « Confiant à la recherche d'une mémoire d'avenir », propos recueillis par Michel Guilloux, entrevue publiée le 25 octobre, dans *Le web de l'Humanité. Site de l'Humanité*, [En ligne, <http://www.humanite.presse.fr/journal/96/96-10/96-10-25/96-10-25-070.html>] (17 mars 1997).

GAUVIN, Lise (1992-1993), « L'imaginaire des langues. Entretien avec Édouard Glissant », *Études françaises*, « L'Amérique entre les langues », vol. 28, n^{os} 2/3, p. 11-22.

LEINER, Jacqueline (1961), « Entretien avec Aimé Césaire », *Afrique*, n^o 5, p. 64-67.

PFAFF, Françoise (1993), *Entretiens avec Maryse Condé*, Paris, Karthala.

HISTOIRE LITTÉRAIRE ANTILLAISE

ANTOINE, Régis (1978), *Les écrivains français et les Antilles. Des premiers Pères blancs aux surréalistes noirs*, Paris, Mouton/Larose.

ANTOINE, Régis (1992), *La littérature franco-antillaise. Haïti, Guadeloupe, Martinique*, Paris, Karthala.

BERNABÉ, Jean (1992-1993), « De la négritude à la créolité : éléments pour une approche comparée », *Études françaises*, « L'Amérique entre les langues », vol. 28, n^{os} 2/3, p. 23-38.

CHAMOISEAU, Patrick, et Raphaël CONFIANT (1991), *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature. Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane, 1635-1975*, Paris, Hatier. (Coll. « Littérature. Brèves ».)

CHEVRIER, Jacques (1974), *Littérature nègre. Afrique, Antilles, Madagascar*, Paris, Armand Colin.

CORZANI, Jack (1978), *La littérature des Antilles-Guyane françaises*, Fort-de-France, Désormeaux.

CORZANI, Jack, Léon-François HOFFMANN et Marie-Lyne PICCIONE (1998), *Littérature francophone*, t. II : *Les Amériques. Haïti, Antilles-Guyane, Québec*, Paris, Belin. (Coll. « Lettres Belin Sup ».)

BIBLIOGRAPHIE

- JOYAU, Auguste (1974-1977), *Panorama de la littérature à la Martinique*, t. I : XVIII^e et XIX^e siècles ; t. II : XX^e siècle, Morne-Rouge, Éditions des Horizons caraïbes.
- MÉNIL, René (1981), *Tracées, identité, négritude, esthétique aux Antilles*, Paris, Robert Laffont.
- Notre Librairie, « Caraïbe I – Afrique et imagination littéraire », n° 73, 1984.
- Notre Librairie, « Caraïbe II – Écrivains en question », n° 74, 1984.
- Notre Librairie, « Dix ans de littératures. 1980-1990. II. Caraïbes – Océan Indien », n° 104, 1991.
- Notre Librairie, « Cinq ans de littératures. 1991-1995. I. Caraïbes », n° 127, 1996.
- ROSELLO, Mireille (1992), *Littérature et identité créole aux Antilles*, Paris, Karthala.

ORALITURE, CONTES ET CONTEURS ANTILLAIS

- CÉSAIRE, Ina (1984), « Conte africain originel et conte antillais résurgent », *Notre Librairie*, n° 73 (janvier-mars), p. 76-79.
- CÉSAIRE, Ina, et Joëlle LAURENT (trad. et éd.) (1976), *Contes de mort et de vie aux Antilles*, Paris, Nubia.
- CONFIANT, Raphaël (1995), préface des *Maîtres de la parole créole*, textes recueillis par Marcel Lebielle, Paris, Gallimard.
- GYSSSELS, Kathleen (1994), « Oralité antillaise : conte, mythe et mythologie. Le cas de *Ti Jean L'horizon* de Simone Schwarz-Bart », *Présence francophone*, n° 44, p. 127-148.
- JARDEL, Jean-Pierre (1977), *Le conte créole*, Sainte-Marie (Martinique)/Montréal, Centre de recherches caraïbes (Fonds St-Jacques)/Presses de l'Université de Montréal.
- JERMANN, Alexandra (1994), « Les traditions créoles dans la littérature contemporaine de la Guadeloupe et de la Martinique », dans Marlies GLASER et Marion PAUSCH (dir.), *Caribbean Writers between Orality and Writing. Les auteurs caribéens entre l'oralité et l'écriture*, Amsterdam/Atlanta, Éditions Rodopi B.V., p. 93-110.

- LAROCHE, Maximilien (1991), *La double scène de la représentation. Oraliture et littérature dans la Caraïbe*, Sainte-Foy, GRELCA. (Coll. « Essais ».)
- POULLET, Hector, et Sylviane TELCHID (1994), « “Mi bèl pawòl mi !” ou Éléments d’une poétique de la langue créole », dans *Écrire la « parole de nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise*, nouvelles, poèmes et réflexions poétiques rassemblés et introduits par Ralph Ludwig, Paris, Gallimard, p. 181-190. (Coll. « Folio Essais ».)
- RELOUZAT, Raymond (1989), *Le référent ethno-culturel dans le conte créole*, Paris/Schoelcher, L’Harmattan/Presses universitaires Créoles. (Coll. « Djoubakwa Kréyol/Laboratoire créole ».)
- TESSONNEAU, Alex-Louise (1984), « La littérature orale en Guadeloupe et en Haïti est-elle un héritage africain ? », *Notre Librairie*, n° 73 (janvier-mars), p. 72-75.
- WELLS, Catherine (1994), *L’oraliture dans Solibo Magnifique de Patrick Chamoiseau*, Sainte-Foy, GRELCA. (Coll. « Essais ».)

ORALITÉ, LANGUE(S) ET ÉCRITURE

- BERNABÉ, Jean, « De l’oralité à la littérature antillaise : figures de l’Un et de l’Autre », dans Françoise TÊTU DE LABSADE (dir.), *Littérature et dialogue interculturel. Culture française d’Amérique*, Sainte-Foy, Presses de l’Université Laval, p. 49-68.
- CONFIANT, Raphaël (1994), « Questions pratiques d’écriture créole », dans *Écrire la « parole de nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise*, collectif, nouvelles, poèmes et réflexions poétiques rassemblés et introduits par Ralph Ludwig, Paris, Gallimard, p. 171-180. (Coll. « Folio Essais ».)
- DEBLAINE, Dominique (1992), « La Loquèle antillaise », *Littérature*, n° 85 (février), p. 81-101.
- DESOUZA, Pascale (1995), « Inscription du créole dans les textes francophones. De la citation à la créolisation », dans Maryse CONDÉ et Madeleine COTTENET-HAGE (dir.), *Penser la créolité*, Paris, Karthala, p. 173-190.

BIBLIOGRAPHIE

- GAUVIN, Lise (1999), « Faits et effets de langue : le réalisme comme désir », dans Lise GAUVIN (dir.), *Les langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 53-71. (Coll. « Espace littéraire ».)
- GLISSANT, Édouard (1994), « Le Chaos-monde, l'oral et l'écrit », dans *Écrire la « parole de nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise*, nouvelles, poèmes et réflexions poétiques rassemblés et introduits par Ralph Ludwig, Paris, Gallimard, p. 111-129. (Coll. « Folio Essais ».)
- HAZAËL-MASSIEUX, Marie-Christine (1993), *Écrire en créole. Oralité et écriture aux Antilles*, Paris, L'Harmattan.
- HAZAËL-MASSIEUX, Marie-Christine (1996), « Les avatars de la littérature en créole », *Notre Librairie*, n° 127 (juillet-septembre), p. 18-28.
- JUMINER, Bertène (1994), « La parole de nuit », dans *Écrire la « parole de nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise*, collectif, nouvelles, poèmes et réflexions poétiques rassemblés et introduits par Ralph Ludwig, Paris, Gallimard, p. 131-149. (Coll. « Folio Essais ».)
- LUDWIG, Ralph (1989), « L'oralité des langues créoles – “agrégation” et “intégration” », dans Ralph LUDWIG (dir.), *Les créoles français entre l'oral et l'écrit*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, p. 13-39. (Coll. « Script-Oralia ».)
- MICAUX, Wandrille (1997), « Le lexique des “marqueurs de parole” antillais Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant », *Études créoles*, vol. XX, n° 2, p. 59-69.
- PERRET, Delphine (1992), « L'écriture mosaïque de *Traversée de la Mangrove* », dans Maryse CONDÉ (dir.), *L'héritage de Caliban*, Paris, Éditions Jasor, p. 187-200.
- SPEAR, Thomas (1992), « Les perles de la parlure de Raphaël Confiant », dans Maryse CONDÉ (dir.), *L'héritage de Caliban*, Paris, Éditions Jasor, p. 253-263.

CRÉOLITÉ ET LITTÉRATURE ANTILLAISE

- BERNABÉ, Jean, Patrick CHAMOISEAU et Raphaël CONFIAnt ([1989] 1993), *Éloge de la créolité. In Praise of Creoleness*, édition bilingue, Paris, Gallimard.

- BOSQUET, Alain (1991), « Hymne à la Martinique », *Magazine littéraire*, n° 292 (octobre), p. 78.
- BURTON, Richard D.E. (1997), *Le roman marron : études sur la littérature martiniquaise contemporaine*, Paris, L'Harmattan.
- CONDÉ, Maryse (1995), « Chercher nos vérités », dans Maryse CONDÉ et de Madeleine COTTENET-HAGE (dir.), *Penser la créolité*, Paris, Karthala, p. 305-310.
- CONFIANT, Raphaël (2001), « Créolité et francophonie : un éloge de la diversité », in Kapes kreol/Capes de créole, *Site d'information du CAPES de créole*, [En ligne], <http://kapeskreol.online.fr/diversalite.htm> [20 novembre 2001].
- DEPESTRE, René (1994), « Les aventures de la créolité », dans *Écrire la parole de nuit*, *La nouvelle littérature antillaise*, collectif, nouvelles, poèmes et réflexions poétiques rassemblés et introduits par Ralph Ludwig, Paris, Gallimard, p. 159-170. (Coll. « Folio Essais ».)
- GLISSANT, Édouard (1969), *L'intention poétique*, Paris, Seuil.
- GLISSANT, Édouard (1990), *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard.
- LUDWIG, Ralph, et Hector POULLET (2002), « Langues en contact et hétéroglossie littéraire : l'écriture de la créolité », dans Robert DION, Hans-Jürgen LÜSEBRINK et János RIESZ (dir.), *Écrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*, Québec/Francfort, Éditions Nota Bene/Iko-Verlag.
- MAZAMA, Ama (1995), « Critique afrocentrique de l'Éloge de la créolité », dans Maryse CONDÉ et de Madeleine COTTENET-HAGE (dir.), *Penser la créolité*, Paris, Karthala, p. 85-99.
- ORTNER-BUCHBERGER, Claudia (1998), « Retour et détour : Raphaël Confiant et Édouard Glissant face à la créolité », dans János RIESZ et Véronique PORRA (dir.), *Études francophones de Bayreuth*, vol. 2 : *Français et Francophones. Tendances centrifuges et centripètes dans les littératures françaises/francophones d'aujourd'hui*, Bayreuth, Édition Schultz & Stellmacher, p. 187-199.
- PERRET, Delphine (1995), « Lire Chamoiseau », dans Maryse CONDÉ et de Madeleine COTTENET-HAGE (dir.), *Penser la créolité*, Paris, Karthala, p. 153-172.

BIBLIOGRAPHIE

PETERSON, Michel (1994), « Patrick Chamoiseau. L'imaginaire de la diversité », *Nuit blanche*, n° 54 (décembre 1993-janvier-février), p. 44-47.

SPEAR, Thomas (1995), « Jouissances carnavalesques : représentations de la sexualité », dans Maryse CONDÉ et de Madeleine COTTENET-HAGE (dir.), *Penser la créolité*, Paris, Karthala, p. 135-152.

OUVRAGES ET ARTICLES GÉNÉRAUX (THÉORIE, CRITIQUE LITTÉRAIRE)

ASHCROFT, Bill, Gareth GRIFFITHS et Helen TIFFIN (1989), *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, Londres/New York, Routledge. (Coll. « New Accents ».)

BAKHTINE, Mikhaïl (1970), *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil.

BAKHTINE, Mikhaïl (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.

BAKHTINE, Mikhaïl (1994), « Le plurilinguisme dans le roman », dans Jacques PELLETIER avec la collaboration de Jean-François CHASSAY et Lucie ROBERT, *Littérature et société. Anthologie*, Montréal, VLB éditeur, p. 391-427. (Coll. « Essais critiques ».)

BARTHES, Roland (1965), *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Gonthier. (Coll. « Méditations ».)

BARTHES, Roland (1973), *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil. (Coll. « Points littérature ».)

BELLEAU, André (1980), *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Sillery, Presses de l'Université du Québec. (Coll. « Genres et discours ».)

BELLEAU, André (1994), « La dimension carnavalesque du roman québécois », dans Jacques PELLETIER avec la collaboration de Jean-François CHASSAY et de Lucie ROBERT, *Littérature et société. Anthologie*, Montréal, VLB éditeur, p. 218-232. (Coll. « Essais critiques ».)

DUBOIS, Jacques (1994), « L'inscription idéologique », dans Jacques PELLETIER avec la collaboration de Jean-François CHASSAY et de

- Lucie ROBERT, *Littérature et société*, Montréal, VLB éditeur, p. 233-263. (Coll. « Essais critiques ».)
- DUCHET, Claude (1984), « Positions et perspectives », dans Jacques PELLETIER (dir.), *Le social et le littéraire. Anthologie*, Montréal, Service des publications de l'UQAM, p. 239-244.
- FALARDEAU, Jean-Charles (1974), *Imaginaire social et littérature*, préface de Gilles Marcotte, Montréal, Hurtubise HMH. (Coll. « Reconnaissances ».)
- GAUVIN, Lise (1997), « D'une langue à l'autre. La surconscience linguistique de l'écrivain francophone », dans Lise GAUVIN, *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris, Karthala, p. 5-15.
- GYURCSIK, Margareta (1995), « Dialogue interculturel et postmodernité francophone », dans Fritz Peter KIRSCH (dir.), *Y a-t-il un dialogue interculturel dans les pays francophones ? Actes du Colloque international de l'AEFECO*, Vienne, 18-23 avril 1995, Vienne/Pécs, Cahiers francophones d'Europe Centre-Orientale, n^{os} 5-6, t. I, p. 35-43.
- LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (1992), « Les tambours de la mémoire. Mémoire collective et conscience historique, des cultures orales aux sociétés modernes », dans Roger CHAMBERLAND et Richard MARTEL (dir.), *Oralités. La pensée se fait dans la bouche*, Québec, Éditions Interventions, p. 183-194.
- ORTNER-BUCHBERGER, Claudia (1995), « Prolégomènes d'une poétique de l'interculturalité », dans Fritz Peter KIRSCH (dir.), *Y a-t-il un dialogue interculturel dans les pays francophones ? Actes du Colloque International de l'AEFECO*, Vienne, 18-23 avril 1995, Vienne/Pécs, Cahiers francophones d'Europe Centre-Orientale, n^{os} 5-6, t. I, p. 45-55.
- PATERSON, Janet M. (1990), *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.
- TOUMSON, Roger (1998), *Mythologie du métissage*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Écritures francophones ».)
- VAUTIER, Marie (1994), « Les métarécits, le postmodernisme et le mythe postcolonial au Québec. Un point de vue de la "marge" », *Études*

BIBLIOGRAPHIE

littéraires, « *Poïesis* des Amériques, *Ethos* des Europes », vol. 27, n° 1 (été), p. 43-61.

ZIMA, Pierre V. (1985), *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard. (Coll. « Connaissances des langues ».)

ANNEXE I

L'OPPOSITION ENTRE L'ORAL ET L'ÉCRIT : UNE ÉCHELLE ENTRE LE PÔLE ORAL (AGRÉGATION) ET LE PÔLE ÉCRIT (INTÉGRATION)

NIVEAU D'ANALYSE LINGUISTIQUE	AGRÉGATION (oral)	INTÉGRATION (écrit)
(lexical) sémantique/ morphologique	présence de régionalismes	absence de régionalismes
	monèmes non marqués – emploi de monèmes « passe-partout » – emploi de particules de discours	monèmes marqués – emploi de vocabulaire spécialisé – absence de particules de discours
syntaxique	juxtaposition des éléments, absence de coordination (explicite) et de subordination	coordination et subordination des éléments
	absence de cohérence élaborée et de hiérarchie textuelle détaillée	forte cohérence et organisation hiérarchique détaillée du texte

LA CRÉOLITÉ

NIVEAU D'ANALYSE LINGUISTIQUE	AGRÉGATION (oral)	INTÉGRATION (écrit)
pragmatique	polyfonctionnalité par rapport aux fonctions communicatives de Jakobson ; grande importance de la fonction expressive et phatique	intégration fonctionnelle du texte sous une fonction communicative dominante ; importance réduite de la fonction expressive et phatique
	feed-back fréquent et libre changement du locuteur	absence de feed-back et prise de parole réglementée, voire absence de changement de locuteur
	présuppositionalité importante : désambiguïsation du texte par recours au contexte non verbal ou verbal	présuppositionalité réduite : désambiguïsation essentiellement par recours au contexte verbal
	présence de phénomènes d'hésitation	absence de phénomènes d'hésitation

Adapté de Ludwig (1989 : 19).

ANNEXE II

LISTE DES MARQUES DU FRANÇAIS RÉGIONAL

- Citations lexicales ou phrases en créole (lexique local) ;
- créations lexicales (verbes, noms, adverbes, adjectifs) :
 - par suffixation,
 - par préfixation,
 - par composition ;
- constructions nominales (sans article français) ;
- usage particulier des prépositions ;
- spécificateurs créoles ;
- intensifs créoles ;
- constructions verbales particulières :
 - constructions de locutions verbales sur quelques verbes supports,
 - réfléchis,
 - sériels ou assimilés ;
- interrogations et assertions avec marqueurs « han », « ou », « on » ;
- choix graphiques (symboliques) ;
- onomatopées « créoles » ou interjections ;
- figures de discours, métaphores, etc., à travers lesquelles transparait une certaine rhétorique créole ;
- alternance des styles et des niveaux de langue ;
- énumération (qui permet d'intégrer dans le corps du texte du lexique marqué).

D'après Hazaël-Massieux (1993 : 236-237).

ANNEXE III

VERBES CRÉÉS PAR CONFIANT

désommeiller	BO : 16	mendianner	SP : 44
débagagea	BO : 20 ; SP : 78	CD-Romisé	SP : 40
bordille	BO : 21	requadragnénaïrisé	SP : 60
déchemisait	BO : 23	grageant	SP : 65
dépantalonnait	BO : 23	noctabulâmes	SP : 68
crébillonner	BO : 28	durcifié	SP : 85
drivailler	BO : 29 ; SP : 45	mignonner	SP : 86
autrucher	BO : 35	s'encourtoisait	BJ : 19
escamper	BO : 39	l'entrevisageait	BJ : 19, 33, 71
concordancer	BO : 40	ethnocider	BJ : 20
jargouiner	BO : 42 ; SP : 43, 53	se petite-culottaient	BJ : 26
		se nichonnaient	BJ : 26
amblousé	BO : 45	égraphigna	BJ : 34
dépelotonner	BO : 46	tournevirait	BJ : 56
grandiloquer	BO : 46, 70	flotillait	BJ : 65
déchouquer	BO : 51	mercurochromer	BJ : 69
propreter	BO : 54	déregarda	BJ : 70
doucinaient	BO : 56	saint-nitouchai-je	BJ : 72
trembladant	BO : 56 ; BJ : 98	drivait	BJ : 74
proustifie	BO : 65	circonvutionnaient	BJ : 74
équationner	BO : 65	remuglerais	BJ : 77
ruadaient	BO : 73	se scotchent	BJ : 84
fifinait	BO : 79	circonflexai	BJ : 92
érectionne	SP : 10	me fit nostalgiser	BJ : 95
tornadèrent	SP : 16	conciliabulèrent	BJ : 98

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	7
--------------	---

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE I :	
RAPPEL DE L'HISTOIRE LITTÉRAIRE ANTILLAISE	17
DE LA LITTÉRATURE DES MAÎTRES BLANCS	
À LA LITTÉRATURE NÈGRE ASSIMILATIONNISTE	17
LA LITTÉRATURE « VRAIE »	24
LA NÉGRITUDE	24
L'ANTILLANITÉ	28
LA CRÉOLITÉ	31

CHAPITRE II :	
CONTES ET CONTEURS CRÉOLES	37
CONTEXTES D'ÉMERGENCE ET DE PRODUCTION,	
STATUTS DU CONTEUR ET DE L'AUDITOIRE	37
SYMBOLIQUE ET RÉSISTANCE	43
STRUCTURE ET CONCLUSION DES CONTES	45

DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE III :

INSCRIPTION DE L'ORALITÉ	51
TRACES EXPLICITES	51
RELATION ENTRE LE NARRATEUR ET LES NARRATAIRES	56
ÉTUDE DE LA STRUCTURE	59
RESSASSEMENT ET REDOUBLEMENT	59
DIGRESSIONS	67
HYBRIDATION DU <i>JE</i>	70
RÉSISTANCE	73

CHAPITRE IV :

INSCRIPTION DE L'ORALITÉ	85
PROCÉDÉS EMPLOYÉS	
POUR ORALISER LE RÉCIT ÉCRIT	88
ASPECT LEXICAL : PRÉSENCE DE RÉGIONALISMES ET DE MARQUES DE L'ORALITÉ	90
ASPECT SYNTAXIQUE : RETOUR DE L'ÉCRIT	101
ASPECT PRAGMATIQUE :	
COMBINAISON DES PÔLES ORAL ET ÉCRIT	102
PLURILINGUISME	104
SUPERFICIELLEMENT : HÉTÉROGLOSSIE (DIVERSITÉ DES LANGUES)	105
PROFONDÉMENT : HÉTÉROLOGIE (DIVERSITÉ DES REGISTRES SOCIAUX ET DES NIVEAUX DE LANGUE)	113
DIALOGISME ET POLYPHONIE	123
DIALOGISME INTERNE DU MOT	123
DIALOGISME SOCIAL	130

TABLE DES MATIÈRES

TROISIÈME PARTIE

CHAPITRE V :	
LA CRÉOLITÉ AU CARREFOUR DES INFLUENCES :	
UNE « AUTHENTICITÉ » MÉTISSÉE	137
UNE TRILOGIE CARNAVALESQUE	138
À MOINS QUE CE NE SOIT BAROQUE ?	141
ET SI LA CRÉOLITÉ N'ÉTAIT	
QUE DE LA POSTMODERNITÉ ?	143
INDÉNIABLEMENT POSTCOLONIALE	151
AUTHENTICITÉ ET OPACITÉ	155
 CONCLUSION :	
FINAL DE COMPTE	161
 BIBLIOGRAPHIE	173
 ANNEXE I :	
L'OPPOSITION ENTRE L'ORAL ET L'ÉCRIT :	
UNE ÉCHELLE ENTRE LE PÔLE ORAL	
(AGRÉGATION) ET LE PÔLE ÉCRIT (INTÉGRATION)	183
 ANNEXE II :	
LISTE DE MARQUES DU FRANÇAIS RÉGIONAL	185
 ANNEXE III :	
VERBES CRÉÉS PAR CONFIANT	187

COLLECTION « ÉTUDES »

Déjà publiés

<i>René Audet,</i>	DES TEXTES À L'ŒUVRE. LA LECTURE DU RECUEIL DE NOUVELLES
<i>Christian Beaucage,</i>	LE THÉÂTRE À QUÉBEC AU DÉBUT DU XX ^e SIÈCLE : UNE ÉPOQUE FLAMBOYANTE !
<i>Julie Boudreault,</i>	LE CIRQUE DU SOLEIL. LA CRÉATION D'UN SPECTACLE : <i>SALTIMBANCO</i>
<i>Marie-Claude Brosseau,</i>	TROIS ÉCRIVAINES DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES : ALICE LEMIEUX, ÉVA SENÉCAL ET SIMONE ROUTIER
<i>Richard Duchaine,</i>	ÉCRITURE D'UNE NAISSANCE/NAISSANCE D'UNE ÉCRITURE. <i>LA GROSSE FEMME</i> <i>D'À CÔTÉ EST ENCEINTE,</i> DE MICHEL TREMBLAY
<i>Alain Fournier,</i>	UN BEST-SELLER DE LA RÉVOLUTION TRANQUILLE ; <i>LES INSOLENCES</i> <i>DU FRÈRE UNTEL</i>
<i>Katia Levesque</i>	LA CRÉOLITÉ : ENTRE TRADITION D'ORALITÉ CRÉOLE ET TRADITION LITTÉRAIRE FRANÇAISE
<i>Michel Lord,</i>	EN QUÊTE DU ROMAN GOTHIQUE QUÉBÉCOIS (1837-1860). TRADITION LITTÉRAIRE ET IMAGINAIRE ROMANESQUE
<i>Michel Lord,</i>	LA LOGIQUE DE L'IMPOSSIBLE. ASPECTS DU DISCOURS FANTASTIQUE QUÉBÉCOIS
<i>Andrée Mercier,</i>	L'INCERTITUDE NARRATIVE DANS QUATRE CONTES DE JACQUES FERRON. ÉTUDE SÉMIOLOGIQUE
<i>Clément Moisan et Renate Hildebrand,</i>	CES ÉTRANGERS DU DEDANS. UNE HISTOIRE DE L'ÉCRITURE MIGRANTE AU QUÉBEC (1937-1997)
<i>Jean Morency,</i>	UN ROMAN DU REGARD : <i>LA MONTAGNE</i> <i>SECRÈTE</i> DE GABRIELLE ROY
<i>Lise Morin,</i>	LA NOUVELLE FANTASTIQUE QUÉBÉCOISE DE 1960 À 1985. ENTRE LE HASARD ET LA FATALITÉ
<i>France Nazair Garant,</i>	ÈVE ET LE CHEVAL DE GRÈVE. CONTRIBUTION À L'ÉTUDE DE L'IMAGINAIRE D'ANNE HÉBERT

<i>Esther Pelletier,</i>	ÉCRIRE POUR LE CINÉMA. LE SCÉNARIO ET L'INDUSTRIE DU CINÉMA QUÉBÉCOIS
<i>Nathalie Prud'Homme,</i>	LA PROBLÉMATIQUE IDENTITÉ COLLECTIVE ET LES LITTÉRATURES (IM)MIGRANTES AU QUÉBEC (MONA LATIF GHATTAS, ANTONIO D'ALFONSO ET MARCO MICONE)
<i>Pascal Riendeau,</i>	LA COHÉRENCE FAUTIVE. L'HYBRIDITÉ TEXTUELLE DANS L'ŒUVRE DE NORMAND CHAURETTE
<i>Irène Roy,</i>	LE THÉÂTRE REPÈRE. DU LUDIQUE AU POÉTIQUE DANS LE THÉÂTRE DE RECHERCHE
<i>Max Roy,</i>	<i>PARTI PRIS</i> ET L'ENJEU DU RÉCIT
<i>Josías Semujanga,</i>	CONFIGURATION DE L'ÉNONCIATION INTERCULTURELLE DANS LE ROMAN FRANCOPHONE. ÉLÉMENTS DE MÉTHODE COMPARATIVE
<i>Jeanne Turcotte,</i>	ENTRE L'ONDINE ET LA VESTALE. ANALYSE DES <i>HAUTS CRIS</i> DE SUZANNE PARADIS
<i>Josée Vincent,</i>	LES TRIBULATIONS DU LIVRE QUÉBÉCOIS EN FRANCE (1959-1985)

Révision : Isabelle Bouchard
Copiste : Aude Tousignant
Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : Caron et Gosselin, communication graphique

Diffusion pour le Canada : Gallimard ltée
3700A, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Qc), H2X 2V4
Téléphone : (514) 499-0072 Télécopieur : (514) 499-0851
Distribution : SOCADIS

Éditions Nota bene
1230, boul. René-Lévesque Ouest
Québec (Qc), G1S 1W2
mél : nbe@videotron.ca
site : <http://www.notabene.ca>

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ AGMV
MARQUIS
IMPRIMEUR INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
EN OCTOBRE 2003
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE

Dépôt légal, 4^e trimestre 2003
Bibliothèque nationale du Québec



LA CRÉOLITÉ

ENTRE TRADITION
D'ORALITÉ CRÉOLE
ET TRADITION
LITTÉRAIRE FRANÇAISE

L'œuvre de l'écrivain martiniquais Raphaël Confiant appartient d'emblée à la créolité. Véritable entreprise de recherche anthropologique et de mise au jour de la mémoire collective, la créolité voit ses principes énoncés dans le manifeste *Éloge de la créolité*. Confiant est non seulement un des signataires de ce manifeste, mais il est aussi l'écrivain appartenant à ce mouvement chez qui on retrouve la vision « la plus créole de la créolité ». Les écrivains créoles de la modernité cherchent à se recréer une vision du monde propre à partir de leur culture populaire. Cette nouvelle vision du monde doit passer par un retour à la tradition dite d'« oralité », c'est-à-dire une combinaison de l'oralité et de la littérarité. Ainsi, la langue créole, son vocabulaire, sa poétique et son caractère oral viennent transformer les écrits en français.

C'est dans cette perspective que l'étude de Katia Levesque cherche à expliquer le caractère composite de la *Trilogie tropicale* de Raphaël Confiant.

Katia Levesque enseigne la littérature à l'Institut maritime du Québec à Rimouski ainsi qu'au Cégep de Rimouski. Elle est également chargée de cours à l'Université du Québec à Rimouski.

Illustration :
Las tres mujeres
Peinture de José Fors (fragment),
Cuba

www.notabene.ca

ISBN 2-89518-152-7

