

## Chamoiseau : l'écriture merveilleuse

François Lagarde

La littérature africaine et ses discours critiques  
Volume 37, numéro 2, 2001

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/009013ar>  
DOI : <https://doi.org/10.7202/009013ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)  
1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lagarde, F. (2001). Compte rendu de [Chamoiseau : l'écriture merveilleuse].  
*Études françaises*, 37 (2), 159–179. <https://doi.org/10.7202/009013ar>

Résumé de l'article

Le drame, dans l'oeuvre de Chamoiseau, est historique (de la traite des Noirs au « pays dominé »), personnel (mélancolie du retour au pays natal ou maternel) et linguistique (la diglossie entre créole et français). Un style « merveilleux », dont les principaux traits sont l'amplification et l'écart, vient suppléer aux manques et aux trahisons. L'écart peut être perçu comme le résultat de la diglossie et de l'antagonisme entre la parole et l'écriture, alors que l'amplification renvoie au fantasme du sujet dominé, à son émerveillement. Le petit de la mère semble aspirer, par là, au « grand nom ».

# Chamoiseau : l'écriture merveilleuse

FRANÇOIS LAGARDE

De la traite des Noirs au « pays dominé » ou « domtomisé », le drame de la Martinique est historique dans l'œuvre de Chamoiseau<sup>1</sup>. Sans doute est-il aussi personnel : une mélancolie de la *Parole*, du retour au pays natal et de la mère hante l'œuvre. Le drame est aussi linguistique. La diglossie est difficile, et même violente : la parole naturelle, maternelle, est le créole, langue déconsidérée, réprimée par la colonisation et « le Centre ». La langue d'écriture est le français, langue des maîtres de l'habitation et de l'école, mais aussi langue de la littérature et des livres qui donnent « l'existence »<sup>2</sup>. La difficulté diglossique est doublée d'une peine plus grande encore, celle du passage de l'oral à l'écrit, vécu comme une perte, une dette, un travail de mort. L'écriture et le signe trahissent. L'écrivain a reçu les traditions créole et française, orale et littéraire, de sa mère et de son père, du Maître et des camarades d'école, des conteurs et conteuses. Il reçoit aussi oralement, ou par écrit, le témoignage des héros de la geste créole et doit la réécrire, mais il y a perte dans cette traduction de l'oral.

L'écriture est un drame que la merveille du style compense, pourrait-on dire. Ce style est marqué principalement par l'écart et l'amplification. L'écart par rapport à une réception, bien entendu, et non plus par rap-

1. Patrick Chamoiseau est né en 1953 à Fort-de-France, en Martinique. *Lettres créoles. Tracés antillaises et continentales de la littérature*, Paris, Hatier, 1991, écrit avec Raphaël Confiant, et *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989, écrit avec Jean Bernabé et Raphaël Confiant, étant des ouvrages de collaboration, ne sont pas utilisés dans la présente étude.

2. Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997, p. 68-69. Dorénavant désigné à l'aide du sigle EP, suivi du numéro de la page.

port à une norme, et l'amplification au sens rhétorique d'augmentation, d'agrandissement du texte par les figures, le dramatique et le comique inclus.

L'écart stylistique peut alors s'expliquer par la situation linguistique générale, la diglossie agonistique, et l'amplification, quand elle est extrême<sup>3</sup>, peut être le fantasme du sujet dominé.

## La diglossie

« Un mayoumbé de langues<sup>4</sup> » déchire le sujet, jusqu'à la « schizophonie », expression de Frankétienne citée par Chamoiseau (*EP*, 62). La diglossie serait radicale en Martinique, et la rupture symbolique entre « langue de la réalité sociale » et langue de la littérature, profonde<sup>5</sup>. Elle est un antagonisme, parmi des dualités radicales : Créole-Français, Parole-Écriture, Trace-Monument, Quartier-En-ville, Créolité-Centre, Diversalité-Colonialisme. La « langue-manman » est le créole et lorsque la mère chante des comptines et des chants secrets à l'enfant malade, l'enfant *pose son être* « dans la particulière matrice de cette langue étouffée<sup>6</sup> ». Le créole est la langue des « mangroves du sentiment », il a un effet de « structuration psychique inaccessible aux élévations établies de la langue française » (*EI*, 93). « On s'y vautrait comme horde en irruption dans un temple interdit », écrit l'auteur à propos des injures, image qui rappelle le vieux marron tombé dans la source de *L'esclave vieil homme*. Le créole est spontané comme une injure, il en a la force, « par son aptitude à contester (en deux trois mots, une onomatopée, un bruit de succion, douze rafales sur la manman et les organes génitaux) l'ordre français régnant dans la parole » (*EI*, 69). Il a la mosaïcité du quartier de Texaco face à la droiture cartésienne de la ville coloniale. Il est la vie et la Martinique quand le français est une arme, une drogue.

La langue maternelle coexiste difficilement avec la langue du maître, le français. L'enfant est d'abord exposé à un français « en lisière », parlé par respect envers le père qui s'en sert comme « outil ésotérique

3. « Destruction des limites » annonce le roman *L'esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, 1997. Dorénavant désigné à l'aide du sigle *EV*, suivi du numéro de la page.

4. « Mayoumbé » signifierait *scène de ménage*, si le mot est de la famille de *mayé*, marier, ou même de *mayolé*, personne mimant un combat avec un bâton.

5. Jean Bernabé, « Solibo Magnifique ou le charme de l'oiseau-lyre », *Antilla Special*, n° 11, 1989, p. 37.

6. Patrick Chamoiseau, *Une enfance créole I. Antan d'enfance*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996 (1990), p. 69. Dorénavant désigné à l'aide du sigle *EI*, suivi du numéro de la page.

pour créer des effets<sup>7</sup> ». Ce père, mulâtre, est facteur et lit leurs lettres à ceux qui ne savent pas lire, aime les effets d'éloquence du français et la musique classique. Il récite des fables de La Fontaine et transmet ce goût à son fils. Man Ninotte a des chiquetaillies de français, à peine quelques mots surgis « dans sa langue-maison » (E2, 69). Face à ce français en lisière, le créole est maternel, originaire, il représente l'existence et « la culture ». Il *enveloppe* quand le français *domine*, langue de la police et de l'école. Jeune, Chamoiseau écrit des bandes dessinées en créole et des poèmes en français.

Le français entre dans la vie de l'écrivain avec l'école postcoloniale, dans la violence et même la cruauté, mais avec effet. Le créole y est méprisé et interdit. Un enfant noir, pleinement créole, est tué (symboliquement) par le maître assimilationniste qui fouette ses élèves. À l'école, il fallut apprendre à parler sans déformer (ne pas confondre *u* et *i*, ne pas manger le *r*, etc.) et « prendre la parole fut désormais dramatique » (E2, 88). Avec le français, « l'articulation, le rythme, l'intonation » changent, choses essentielles en littérature, et le familier devient différent. Dès le départ en français, la parole et l'écriture sont dramatiques. Les enfants doivent traduire d'une langue à l'autre dans leur tête, avant de parler français, et cet *arcane* est aussi aliénant que celui des policiers assimilés de Solibo<sup>8</sup>. « Il leur fallait bien écouter la tite-langue-manman qui leur peuplait la tête, la traduire en français et s'efforcer de ne pas infecter ces nouveaux sons avec leur prononciation naturelle » (E2, 88). L'écrivain fera la même chose, mais sans craindre d'infecter la langue française de ses créolismes : « Ce qui est sûr, c'est que lorsque je dois décrire une scène, un homme, une situation, je la prononce intérieurement en créole, je la vis d'abord en créole<sup>9</sup>. »

L'enfant apprend la langue française du Maître et se détache alors de la *parole-manman*. Il devient comme les *Grands*, ses aînés, qui doivent parler français à leur mère, par respect. Il *retient sa parole* avec sa mère (il ne se confie plus), ayant l'impression de ne pas réussir à l'école et de trahir la demande maternelle, comme avant lui le jeune José de *La rue Cases-Nègres*. Le français va l'emporter sur le créole : « À mesure-à-

7. Patrick Chamoiseau, *Une enfance créole II. Chemin d'école*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996 (1994), p. 67. Dorénavant désigné à l'aide du sigle E2, suivi du numéro de la page.

8. Dans *Solibo Magnifique*, l'inspecteur Pilon est pris entre la logique de Descartes et le pays des *soucounans* [mauvais esprits] et cela l'oblige à « un arcane mental assez désagréable » (Paris, Gallimard, 1988, p. 110). Dorénavant désigné à l'aide du sigle S, suivi du numéro de la page.

9. Patrick Chamoiseau, « Interview », *Antilla Special*, n° 11, 1989, p. 26.

mesure, la petite langue créole de sa tête fut investie d'une chiquetaille de langue française, de mots, de phrases... cela ne devait plus s'arrêter» (E2, 201). Le colonialisme serait responsable de ce *solibo* (mot créole signifiant *la chute*<sup>10</sup>): «L'abandon de la langue maternelle pour la langue élue relève d'un holocauste nécessaire à la divinité monolingue qui nous tient» (EP, 253). Le Centre capte les autres langues dans son filet et fomenté des ministères de la Filetphonie. Mais c'est aussi que le livre apporte l'existence, et que «la rectitude d'une expression désirée littéraire<sup>11</sup>» est le choix de l'écrivain, dans une société où le français est la langue du succès en littérature, «donnée incontournable» écrit Bernabé<sup>12</sup>.

La diglossie n'est pas toujours dramatique. Elle peut être résolue par l'utilisation d'un interlecte, ou d'un français régional<sup>13</sup>. Elle implique des problèmes de traduction qui peuvent être comiques, dans le commissariat de *Solibo*<sup>14</sup>. Mais le rire y reste une défense contre l'injustice d'une langue traitée en patois. Le français des agronomes détruit la créolité du jardin miraculeux de Pipi, dans *Chronique*<sup>15</sup>. Au commissariat, le français est un instrument de torture «aussi efficace que les coups de dictionnaire sur le crâne, les graines purgées entre deux chaises et les méchancetés électriques» (S, 98). Le fouet du maître d'école le prouve.

## La parole

Dramatique est la perte de la Parole, ou *pawol*, car ses vertus sont nombreuses, quand l'écriture aurait surtout des défauts. La parole est à l'origine de la littérature, en passant par le conte. Elle remonte à l'origine tragique de la traite des Noirs: la très vieille Man Ibo et les Mentô parlent au plus près de la langue originaire. «La parole venait de plus lointain [...] et basculait dans un ventre de bateau où mourir était naître<sup>16</sup>.»

10. Voir Jean Bernabé, *loc. cit.*, p. 37.

11. Voir Chamoiseau, «Eau sans ravines», *Antilla Magazine*, n° 2, 1983, p. 15. Il s'agit d'un éloge de Zobel.

12. *Loc. cit.*, p. 30.

13. Voir Marie-Christine Hazael-Massieux, «*Solibo Magnifique*, le roman de la parole», *Antilla Special*, n° 11, 1989, p. 32-36.

14. Voir Pascale Desouza, «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, 1995, p. 173-190. Voir aussi Delphine Perret, «Lire Chamoiseau», *ibid.*, p. 153-172.

15. Patrick Chamoiseau, *Chronique des sept misères*, Paris, Gallimard, 1986. Dorénavant désigné à l'aide du sigle C, suivi du numéro de la page.

16. Patrick Chamoiseau, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992, p. 365. Dorénavant désigné à l'aide du sigle T, suivi du numéro de la page.

Elle a une profondeur : le Marqueur débranche le magnétophone et s'abandonne à la parole de la conteuse Marie-Sophie, pour « vivre au plus profond les chants de la parole » (T, 425).

L'auteur a commencé par écrire pour un public populaire un « théâtre conté » et engagé qui est pour beaucoup un travail d'oraliture et un spectacle à effets, sinon à machines, incluant les spectateurs, « Timanmaye et criii / Gwan moune et craaa<sup>17</sup> » (petits enfants et grandes personnes). L'oralité est un bien parce qu'elle rassemble un conteur, un *paroleur*, et des écoutants, les tient ensemble autour d'un bouc émissaire, phénomène social ou culturel connu. Cette parole est aussi joyeuse, militante, « les libertés de mon créole et les joies bondissantes de la parole » (E1, 69) ont la spontanéité de la langue *naturelle*.

L'oralité est aussi une affaire de bouche, de manger et de ventre. Le marché est l'endroit merveilleux, *créolitaire*, où les *manmans* et leurs fils (les *djobeurs*) s'affairent amoureusement autour de la nourriture et produisent la parole. L'enfant hésite entre manger la craie ou écrire ses premières traces<sup>18</sup>. Manger les lettres sucrées d'une *manman* pâtissière — « Écrire avec du sucre et dévorer l'écrit » (E1, 89) — est un délice oral, aussi épiché que le touffé-requin de Solibo, aussi enivrant que le tonneau de rhum sous lequel le dernier conteur veut être enterré.

L'oral est plaisir comme le sont les chants de la mère faisant la lessive, ou les récitations du père pour qui La Fontaine est un auteur oral (il « sait donner les musiques et creuser les silences, glisser vite pour réduire un cloche-pied de syllabes » E1, 113), ou encore les lectures vivantes, « des petits poèmes magiques ou des textes choisis » par le Maître. L'élève est fasciné par le « plaisir de lire à haute voix » d'un Maître « guettant l'euphonie désolée » (E2, 162). On aime la « haute voix » en Martinique : il faut « parler Césaire, l'avoir en bouche et en poitrine » (EP, 54) ; le jeune écrivain a d'abord *déclamé* sa négritude, et l'*avalasse* des injures créoles est pire qu'un rhum *décollant la cervelle d'un coiffeur*.

La Parole a aussi une beauté, perdue dans la transmission écrite, et dont les *Dits* de Solibo donneraient un exemple, rien qu'un pâle reflet selon l'auteur mais, pour le lecteur, une merveille d'invention langagière et musicale, ludique, stylée, gonflée de conscience et de sentiment. L'oralité y est un rythme, un *tambouyé* accompagnant le conteur avec un *ka* ou un *gwoka* (tambours). Un débit, une enfilade, un rebondi de la langue, une précipitation des syllabes qui sont sans doute créoles,

17. Patrick Chamoiseau, *Manman Dlo contre la fée Carabosse*, Paris, Éditions Caribéennes, 1982, p. 7. Dorénavant désigné à l'aide du sigle M, suivi du numéro de la page.

18. Voir E2.

car ce rythme monosyllabique et binaire se retrouve au mieux dans les phrases créoles : « [...] pour dévirer remonter retourner éki fok ralé la Pwint toute la Pointe pou aklé'y sisé'y sousé'y pas pour pleurer nia nia nia mé pou travay li kon an karo achin bô kaz an nèg ki fin ou comme la dernière bouteille au pays des gueules sèches pour amarrer dessus le primordial [...] » (S, 224). Ce rythme créole des *Dits* explique peut-être le grand nombre de vers, dont *charge* d'alexandrins jusqu'à l'excès. L'oralité amplifie (les « dix-sept mille escaliers » de *Solibo*), répète, additionne de pures sonorités (la paranomase, ou enfilement de vocables selon les assonances). L'écriture-de-l'oral est sonore, sensuelle, drôle, marronnante (métonymique et à bâtons rompus) et annonciatrice de la merveille où *Solibo* ira après sa mort, anti-monde du colonialisme.

Le son est le vrai, pourrait-on dire. La *manman* fait réciter les leçons et juge au débit, aux hésitations plus qu'au contenu qu'elle ne comprend pas toujours bien. L'enfant cherche alors à tromper sa mère, mais n'y réussit pas, et il est « condamné à réciter ses leçons deux fois mieux que quiconque » (E2, 87). *Répondeur* chez Man Salinières, il apprend ses lettres en chantant avec l'âme : « On devenait le chant et le chant était sentiment vrai » (E1, 39).

La Parole a aussi une force, des puissances, elle est « magique ». Dans *Texaco*, la parole est ce qui tient : « Qui tient parole-qui-porte tient La Parole. Il peut tout faire » (T, 321). Demi-Mentô, *Solibo* est le héros d'une parole qui sauve lorsqu'il apaise le cochon fou, emporte le serpent menaçant la marchande, arrête la première charge de police grâce à sa « parole maîtresse », grâce à « une voix de caresses, de larmes et d'enchantements », lors d'un *Révéré*, ou soirée mortuaire (S, 147). Même la « parolaille à neuf vitesses » peut arrêter la mort, l'apprenti charpentier sauvant ainsi la vie d'Esternome et la sienne lorsque des marrons les attaquent (T, 72). Dans un conte, réécrit de Lafcadio Hearn, un père oublie toujours la *pawol* du Bon Dieu qui doit permettre à sa famille de se débarrasser d'un diable obscène, mais le fils réussit à s'en souvenir et tue ainsi le diable<sup>19</sup>. Interrogé par Césaire sur les motifs de son action potagère, Pipi répond qu'« il ne faut pas sous-estimer la force du verbe », surtout s'il s'agit des demandes des enfants affamés (C, 172). La parole sait se faire écouter et entendre, comme en rhétorique. La *manman* sait marchander et obtient beaucoup de grâces par la parole. Dans une scène symbolique d'un *passage* entre l'oral et l'écrit, l'enfant doit traverser un couloir qui relie le lieu où la cruelle Yvette raconte ses

19. « Yé, maître de la famine », dans *Au temps de l'antan*, Paris, Hatier, 1988, p. 68-76.

contes et légendes et sa chambre (chambre de l'écriture?), mais il ignore la formule magique qui donne accès à ce noir couloir, « le crié créole » que connaît la conteuse mais qu'elle ne livre pas à l'enfant effrayé, et « malheur à qui ne savait pas le mot! ». Yvette est « cruelle », elle *dramatise*. « Le traverseur de couloir implorait cette parole qui lui permettrait de demeurer vivant » (E1, 127). La parole est de vie.

Solibo, qui est « une Force », « une Voix », a reçu des marchandes, après qu'il soit tombé dans les vices, « les paroles de survie » qui l'ont remis sur pied. À son tour il *baille* une parole de survie, de plaisir, d'identité profonde « aux nouveaux nègres marrons », et sa mort est aussi celle de la parole de vie : « En mourant, Solibo nous a plongés là où il n'y a plus de parole qui vaille, plus de sens à rien », remarque un des témoins (T, 144). Le couli, djobeur de Solibo, dit que « sa parole amarrait les aigreurs et les emportait sans escale aux usines du respect » (T, 168). *Amarrer* la déveine, le même verbe est utilisé par l'enfant qui veut tuer le méchant maître grâce à des paroles de quimboiseur. « En ce temps-là, l'existence était sensible aux ordres de la parole », écrit l'auteur, avec un sourire, à propos de cette magie de la parole enfantine (E2, 176). La parole créole est le refuge, le salut de Gros Lombric, il peut résister grâce à « cette griffe-en-terre » de sa *culture*. La parole du père Esternome inscrit sa fille, Marie-Sophie Laborieux, marqueuse de paroles, dans la durée de la « mémoire vivante » produisant « l'énergie d'une légende » (T, 221).

La Parole, ou l'oralité, est un plaisir, un don, elle rassemble, transcende, sauve. Sans doute n'est-elle pas toujours si *légitime*. La langue des *foufounes* et des *tétés*, et des injures, n'est pas la langue de l'amour (S, 62), pas même du chant du *kokeur* (coq sexuel), des Majors à qui on se donne ou des *kolieurs* (charmeurs). Un enfant qui suce son pouce l'aura trempé dans le caca-poule ou le piment. Répondre *Présent*, dire son nom, « machin compliqué », quand « on a une prononciation réfugiée en bout de langue qui l'amenait à téter les syllabes les plus dures et à empâter les autres », bref, quand on a un « zézaïement de son bout de langue » (il s'agit de Chamoiseau), tout ce *parler* est difficile, mais c'est aussi qu'on s'exprime dans le français de l'école (E2, 55 et 60). La parole a donc ses limites : « que de petits riens que ma parole ne peut vraiment saisir » (EP, 236). Un musicien inventeur du pipeau charme les créatures de la forêt, mais la Bête à sept têtes le dévore quand même<sup>20</sup>.

20. « Le musicien petit bonhomme », *ibid.*, p. 41-47.



Et puis il y a cet *indicible* qu'est la mort du père (*T*, 353), et cet *Innommable*, ou *Sans-Nom*, qu'est le serpent de *L'esclave vieil homme*.

Le silence est une source d'angoisse personnelle, on le sent dans *Solibo* : l'arrêt de la parole, ou de l'écriture, est la peur absolue chez un écrivain. Carabosse, « sorcière Gréco-Latine », ordonne le silence et est nommée « Silence-la-tueuse, amie de la Mort » (*M*, 56). « Son dire est monologue magistral écouté du Monde dans le silence » (*M*, 61). Elle « colle la gorge » des filles de Zita-trois-pattes. Après le silence imposé par la vilaine fée, « Ti-boute me raconte qu'il sentit tout bonnement sa gorge se bloquer ! Siroko-le-merle menti-menteur donne du vocal pour dire que sa langue fit un nœud rosette ! Et Baye nerfs-le-crikette resta, dit-il, paralysé de tout le corps, ça doit être vrai : le corps de Baye-nerfs, c'est sa gorge hi hi hi » (*M*, 26-27). L'égorgette de parole dont meurt *Solibo*, à la fois d'un trop-plein à dire et d'un manque à écouter, ce *nœud rosette* du vocal, ce *corps-gorge* paralysé sont dramatiques. La fin de la parole est une mort symbolique, psycho-sociale, une paralysie, une perte que le style cherchera à racheter.

## L'écriture

La Merveille créole n'écrit pas. Lorsque Man Dlo et sa fille recherchent la Parole salvatrice de Papa Zombi, dans la bibliothèque de coquillages, elles ne fouillent dans aucun papier « puisque Papa Zombi Fils de la parole comme nous n'écrit jamais » (*M*, 107). Le Conteur lui aussi est « Fils de la Parole », et cependant « une calotte de Joie [l]'a voltigé sur ce papier pour ÉCRIRE toutes ces paroles [...]. Il a abandonné son monde du vocal et des veillées pour ÉCRIRE ses contes. Son cas est actuellement étudié sous l'inculpation de haute trahison, par une coumbite de Diablesses et de Répondeurs » (*M*, 5). Il fonde sa défense « sur le fait que le Théâtre est à la fois Écriture et VOCAL ; qu'il permet aux Fils de la parole d'entrer dans un monde neuf, sans quitter le leur » (*M*, 5). Les Diablesses (sources de la parole) et les Répondeurs (les écoutants) accusent l'écriture de trahison, sans doute parce qu'elle ne les inclut plus, et comme si l'écriture abandonnait l'Histoire.

On peut se perdre dans l'écriture. « Hagard », l'enquêteur du marché consigne dans ses cahiers « des écritures et des notes fantomatiques » (*S*, 42) : « ce que je griffonnais en tromperie du remords » est devenu opaque. Chamoiseau s'est senti *se dissoudre* « dans ce qu'il voulait rigoureusement décrire » et ses notes ne sont plus que les « armes miraculeuses des chantres surréalistes ». *Solibo* n'est pas amateur du *kritia kritia* de

l'écriture : « Cesse d'écrire *kritia kritia*, et comprend : se raidir, briser le rythme, c'est appeler la mort » (S, 71). Les cahiers de l'écriture sont des objets de douleur communs à l'enfant, à l'enquêteur, à Marie-Sophie, à l'écrivain qui écrit sur « un cahier de texte à couverture verte et rigide », un cahier d'école<sup>21</sup>. Le premier *cahier* d'écriture, illustré d'un chevalier sur la couverture, est une « bible d'échecs, de craintes, de réussites coûteuses ». La vue d'un cahier déclenche des « pluies cendrées, des fumées [...] des émiettements fuyants » (E2, 82). Pipi chasse l'épicier et ses « huit carnets de crédit » lorsqu'il réclame sa dette à Man Jupiter. L'enfant est le commissionnaire de sa mère auprès d'une épicière qui, comme Man Chinotte plus tard, inscrit la dette redoutable dans un cahier. Lorsque la mère envoie l'enfant chercher quelque ingrédient, ce carnet des écritures l'angoisse. Le merveilleux, pourrait-on dire, est que l'enfant gagne à cette épreuve de la dette écrite une *gratte* symbolique : la gratte est la petite monnaie chipée à la *manman*, c'est aussi le *kritia kritia* de l'écriture.

« Sorcière du monde » (T, 239), l'écriture est une violence. Elle est l'arme de la fée Carabosse, qui impose le silence et dicte des lois arbitraires à son serviteur Balai. Balai consulte un livre, « code humain de sorcellerie », et enseigne « le classique » à ses colonisés. Un coup de théâtre final fait que la baguette magique de Carabosse passe entre les mains de Man Dlo puis de sa fille, qui doit l'assimiler. Cette baguette « était sa Mémoire et sa Technique » (M, 139) ; elle est aussi l'écriture, l'instrument de l'écriture, objet pris à l'ennemi et que sans doute le *coubite* de l'oraliture condamne.

Le signe est d'abord une invention et puis il emprisonne. Le *quéchose* écrit des Grands est déchiffrable, dicible, et l'enfant imite cela librement, il invente à l'envers du sens sur des signes : « ses gribouillages lui inspiraient des sons, des sentiments, des sensations qu'il exprimait comme ça venait » (E2, 29). Mais il comprend bientôt que le tracé des Grands a un sens identique pour tous et que leurs signes ne changent pas de signification comme les siens. Le signe emprisonne un son, domine la signification. L'écriture devient une restriction : « ces formes closes, racornies en elles-mêmes, dénuées d'élan ou d'énergie. Aucun geste auguste n'était possible là » (E2, 31). Le signe rend aussi effaçable, comme le lui apprend un frère effaçant le nom du *petit dernier* sur le mur du couloir. On pense aux *djobeurs*, « victimes d'une gomme invisible, nous semblions tout bonnement nous effacer de la vie » (C, 190).

21. « Interview », *loc. cit.*, p. 26.

Face à cet effacement du signe, l'enfant d'emblée amplifie : il copie *mille fois* son prénom. La possible négation de soi qu'implique le signe est corrigée, réécrite dans une amplification.

Écrire l'oral est une perte car « on y perd les intonations, les mimiques, la gestuelle du conteur » (S, 210), perte doublement métaphorisée par Solibo qui déclare à son Marqueur : « Écrire, c'est comme sortir le lambi de la mer pour dire : voici le lambi. La parole répond : où est la mer » (S, 51)<sup>22</sup> ? Le lambi arraché à la mer, telle est l'écriture séparée de la mère-parole, si l'on peut dire. L'apprentissage de l'écriture se fait d'ailleurs en même temps que celui de la sexualité, et le conteur devient « l'homme répondant à une situation de castration absolue<sup>23</sup> ». L'enfant s'écarte de sa mère, lui cache son *coco* lorsqu'il apprend l'écriture. Le musicien Alphonse apprend à Clarine « la lecture, l'écriture, le mécanisme de la parole, et, bien entendu, la manière de concevoir les enfants » (C, 51), écriture et sexualité représentant une même perte d'innocence. La *présence*, ou *la mère*, et leur métaphysique, et surtout le lien du lambi et de la mer (qui est union, grandeur, totalité) sont ce qui est perdu dans l'écriture.

Écrire en français est alors mourir : Marie-Sophie écrivant la mort de son père associe pour toujours le geste et le sentiment (T, 353). « L'écrit du malheur » qu'est le rapport de police rendant compte de la mort de Solibo est un écrit de mort, quand seul « l'écrit du souvenir » qu'est le *Dit* de Solibo garde un peu de la vie de sa parole (S, 17-21 et 217-227). L'école coloniale a apporté l'écriture au prix d'un sacrifice qui fut, du côté des colonisés, un massacre. Comme Congo défenestré dans *Solibo*, Gros Lombric est la victime sacrificielle de l'École : il résiste longtemps aux enfants persécuteurs, à son père violent, mais pas au Maître dont il est l'ennemi et l'abjection. On peut aussi lacaniser la chaîne signifiante, la lire sans égard envers sa ponctuation consciente, et voir que l'écrivain tue le conteur : « Qui a tué Solibo ? L'écrivain au curieux nom d'oiseau [...] », lit-on merveilleusement (S, 159)<sup>24</sup>.

Écrire en français, dans la langue du Maître, amplifie la difficulté. La langue ne correspond pas à la nature créole et empêche l'authenticité. Traduire un proverbe créole, c'est le trahir. « La langue qui inscrit l'Ailleurs dans le plus intime des battements de paupières » ne permet

22. Voir Hazael-Massieux, *loc. cit.*, p. 33.

23. « Interview », *loc. cit.*, p. 25.

24. R. Confiant soupçonne lui aussi *Chamzibyé* d'être l'auteur du crime ; voir « Qui a tué Solibo Magnifique ? », *Antilla Special*, n° 11, 1989, p. 53.

pas tout d'abord l'expression (EP, 79). Le français est « Führer<sup>25</sup> de l'imagination et du cœur [...], dédaigneux Shôgun sur une terre qui s'incline » (EP, 79). Le français aliène : « Mon appel à l'existence se coulait dans une langue qui sans douleur me digérait » (EP, 60). L'ordre français et « le désordre illisible du pays » s'opposent à l'intérieur du sujet. La charge du colonialisme corrompt l'écriture, « charges-étalons précieuses et fatales à la fois, elles épaissiront le moindre *délié* des mots » (EP, 108). Avant la lecture de *Malemort* et l'« irruption d'une conscience autre dans la langue » (EP, 92), la première écriture romanesque, récit d'une grève agricole, aura été prise dans l'imitation : « Cette écriture ne marronnait pas, elle aspirait au monde des Maîtres — à quelque humanité analogique — par l'onction de la langue » (EP, 60). La langue française fut d'abord langue « sans émerveille » et même « avorteuse des libérations espérées » (EP, 81)<sup>26</sup>.

La méchante écriture l'emporte donc sur la *pawol*, comme le français sur le créole. Mais une positivité de l'écriture existe cependant. Elle peut être à son tour une survie : à l'école, « dans ce saccage de leur univers natal, dans cette ruine intérieure tellement invalidante », l'écriture devient « une tracée de survie » (E2, 202). L'acte manuel, physique, en est agréable : « la souplesse était reine » (E2, 31) ; écrire et dessiner se complètent. Écrire sur les murs du couloir peut faire qu'on se prenne pour un « artiste inspiré, hiératique, important » (E2, 27). L'ardoise juste remplit l'enfant de contentement, le « Bien, mon ami » du Maître l'enchanté ; et l'ardoise fausse *exprès*, « étendard de sa rage » (E2, 168), lui fait encore plus plaisir, avant-goût des mille petites transgressions stylistiques de l'écriture chamoisée. Écrire en français le fait exister, car on le *crie* poète, et les livres apportent l'existence, « une source de plénitude de l'existence<sup>27</sup> ». Une expérience en milieu pénitentiaire lui fait comprendre qu'écrire peut transformer, améliorer : le prisonnier qui écrit un roman « n'était plus en rancœurs mais en vouloirs » (EP, 89). Les

25. Voir Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1963, où il est dit qu'au fond du colonialiste et de l'humaniste veille un Hitler.

26. Glissant et Frankétienne auraient alors permis une *précipitation* de la langue française « dans l'archipélique Caraïbe, drivée par un imaginaire qui la descelle de ses mémoires dominatrices » et lui rend « une disponibilité salutaire », une « circulation cahotique, hors recette, sans système, étrangère à toute mécanique » (EP, 92). Glissant aurait appris à écrire dans l'*écart* et l'unique loi d'un moi autonome : « De Glissant : Contre les fabriques de livres, fais de l'œuvre le principe orgueilleux de ta vie ; écris en devenir, et en écart, et fonde l'écrire sur l'unique loi autonome de toi-même » (EP, 124). *Écrive-soi*, en français, implique un jeu de modèles et de contre-modèles, une initiation par des pères indigènes, une libération de l'écriture.

27. « Interview », *loc. cit.*, p. 24.

premiers poèmes, d'une écriture automatique dont l'enjeu était de s'inventer une légende, «béné-commerce des incertains, lucidité offerte aux déroutes accidentelles», étaient vains parce qu'«ils n'avaient pas de commission-pour-dehors» (*EP*, 64-65). Cette *commission-pour-dehors* est la demande de la mère l'envoyant à l'épicerie des cahiers de la dette et de la gratte, mais c'est aussi le projet d'écrire un *Nouteka*<sup>28</sup>, ou parole collective : cette épicerie<sup>29</sup> deviendra le marché de *Chronique* puis de *Texaco* et de tout le roman épique. Progressivement, écrire devient un beau grand œuvre de mémoire et d'invention, de créolité littéraire.

Un autre bien de l'écriture est qu'elle lie les acteurs de la parole et de l'écriture. L'écriture est réécriture, l'engendrement et la transmission des histoires et des destins sont explicités, et les œuvres romanesques sont initiées par des conteurs ou des parleurs. Un toucher d'os humains devient *L'esclave vieil homme*, en gestation depuis au moins les *Dits* de Solibo (*S*, 218). Les révélations de la *confidente* passent dans l'écriture (*EI*, 52). L'écriture des *Dits* de Solibo est initiée par le commissaire (double ou frère ennemi du Marqueur de paroles) qui poursuit une enquête personnelle sur les conteurs et demande à Chamoiseau d'écrire la parole de Solibo, «cette transition, entre son époque de mémoire en bouche, de résistance dans le détour du verbe, et cette autre où survivre doit s'écrire, le rongait», et c'est le policier qui demande à Chamoiseau de «transmettre au moins l'essentiel de ce qui, en fait, avait été son testament» (*S*, 208). Pipi est un réciteur : il redit à Clarine sa vie, ses souvenirs, «ce dernier put bientôt les ordonner et lui réciter la première longueur de sa vie» (*S*, 49). Aussi rejoue-t-il la performance de Solibo, Chamoiseau l'enregistre et «traduit» cet enregistrement, en extrait «une version réduite, organisée, écrite, sorte d'ersatz de ce qu'avait été le Maître cette nuit-là» (*S*, 211). La vraie parole est perdue pour tous, mais une *trace de survie* perdure dans l'écrit. *Texaco* est aussi engendré par des réécritures : Marie-Sophie écrit les dits de son père, Ti-Cirique corrige ses cahiers, Chamoiseau les recueille et les réécrit : «Je réorganise la foisonnante parole de l'informatrice», Marie-Sophie lui ayant demandé de rédiger ses phrases telles quelles ou de les arranger «dans un français soutenu — sa passion fétichiste» (*T*, 424). Il fait «le marquage de cette chronique magicienne» (*T*, 426) avant de transmettre

28. Le «Nouteka des mornes» est dans *Texaco* un *dit* sur l'entreprise collective d'établissement sur les mornes, après l'Abolition (p. 140-149). Le terme contient un *nous* et signifie *une parole du nous*.

29. On peut en voir une belle photographie dans *Elmire des sept bonheurs. Confidences d'un vieux travailleur de la distillerie Saint-Étienne*, Paris, Habitation Saint-Étienne-Gallimard, 1998, p. 43.

à son tour les cahiers à la bibliothèque Schoelcher, où ils rejoignent les livres doudouistes que le conservateur d'*Écrire en pays dominé* fétichise. L'écriture est piètre, mais elle est au moins transmission de mémoire, souvenirs de l'époque créole, avant la société de consommation.

Le premier exercice d'écriture se retrouvera littéralement dans l'écriture romanesque: les fréquents *A-a!* de la prose exclamatoire. Écrire fait retrouver la créolité cachée sous la colonisation, «vivre les paroles tombées sans voix sous l'écriture» (*EP*, 97), retourner à l'origine, à la Pierre-Monde, qui est *écrite*. La *gratte*, le *kritia kritia* y ont inscrit des signes. Le père édifiait dans ses discours de vieux mulâtre «les *cathédrales* d'un haut français» (*E1*, 114) et, parlant du témoignage créole de son père, Marie-Sophie écrit: «J'étais raccrochée à cette *cathédrale* que je savais en moi et perdais du même coup» (*T*, 353). Chamoiseau à son tour écrit, face à la conteuse décédée: «Pauvre Marqueur de paroles... tu ne sais rien de ce qu'il faut savoir pour bâtir/ conserver de cette *cathédrale* que la mort a brisée...» (*T*, 425). Avec Chamoiseau, une créolité populaire, *bâtie-conservée*, est entrée dans la cathédrale du français du père.

## Le livre

L'école apporte l'écriture et donc la lecture, les livres qui initient à la littérature française. La lecture demeure «reliée à l'écriture, dans le continu d'un plaisir atmosphérique de l'imaginaire», et écrire reste «trouver-reproduire ce réel plaisir de la lecture» (*EP*, 86). «L'insatisfaction suscitera ma première écriture» (*EP*, 37), et ces premières écritures sont des amplifications, ou des réécritures de lectures. Lire est magique, comme l'était la parole: «lire magique», la nuit, en cachette, sous les draps: «j'étais digéré par une histoire-baleine qui m'avait avalé» (*EP*, 34). Lire dans le ventre du lit, la nuit, et être grondé par sa mère, qui éteint mais n'empêche pas de lire dans le ventre du lit: le livre est *objet a*, *bobine* jetée au bout d'un fil freudien pour compenser l'absence proustienne d'une mère.

Aux pieds de la maman couseuse, «je m'accordais aux livres dans un univers où régnait la parole finissante» (*EP*, 32). La lecture supplée à la parole défaillante. Les images des premiers livres déclenchent l'imagination du négrillon qui «recomposait les livres à partir des images». Les mots ont un effet sensible (couleur, chaleur) et féérique: «Écrire-lire est devenu pour moi une transhumance de sensations totales qui soumet l'esprit sollicité aux estimations cahotiques de la glace, du feu, de

la terre, du vent, de l'ombre» (*EP*, 40). La lecture l'emporte « dans l'épailage<sup>30</sup> du rêve » (*EP*, 39) : la lecture a remplacé le conteur. Le merveilleux du conte passe dans le roman créole, le romanesque est le merveilleux.

Le livre est aussi un objet sacré. Deux sources du livre alimentent deux registres de l'écriture de Chamoiseau : les livres de prix et quelques livres scolaires, gardés dans la boîte de pommes de terre, et les livres du marché, achetés « ficelés » à un djobeur, ou encore les romans policiers empruntés à la librairie de prêt tenue par la *dame en noir* : une littérature romanesque de « prix » et un bouquet, créole, d'essais et de paralittérature. La boîte de pommes de terre où sont conservés les livres est valorisée par l'intérêt que lui porte la mère, et elle est déjà la littérature française, venue de loin comme les pommes de terre : « vos ignames reculeront devant les pommes de terres » s'exclame en vain l'étudiante révolutionnaire du marché (*C*, 119). Aux livres venus de la mère s'ajoutent ceux du maître. Le négrillon imite le maître dans son rapport aux livres : il fait preuve de respect, de délicatesse, de ferveur. Sa fascination pour le livre le rapproche « inconsciemment du Maître » (*E2*, 198). Il a enseigné « l'élévation du livre en moi » (*E2*, 180). Il a transmis une tradition, celle de l'écriture et du livre français. À la fin, les délices de l'écriture sont « non pour le Maître mais pour lui même ».

Si la parole de Lombric est *légende*, les livres sont « fontaines d'existence » (*E2*, 180), comme chez Daniel Maximin à qui *Texaco* doit beaucoup<sup>31</sup>. Être *crié poète* et écrire en français faisaient déjà exister, le livre accomplit ce travail de reconnaissance.

## Le style

Le style de Chamoiseau, si l'on peut encore utiliser ce terme, est l'*effet* de cette situation de l'écriture française, entre la chute et l'existence. *Effet* au sens classique de *marque* présente et manifeste, plutôt que de *résultat*. L'oralité, l'écart et l'amplification sont les principaux traits de ce style, ou de l'écriture chamoisée.

L'oralité est dans le dialogue, mais il est presque rare. Le Répondeur ne fait que ponctuer le monologue et le Marqueur n'interrompt pas la

30. L'épailage consiste à brûler les feuilles sèches aux pieds des cannes à sucre, la veille de la récolte. Praticqué la nuit, l'épailage est une féerie.

31. La trilogie de Maximin (*L'isolé soleil*, Paris, Seuil, 1981 ; *Souffrières*, Paris, Seuil, 1987 ; *L'île et une nuit*, Paris, Seuil, 1995) peint une histoire de la Guadeloupe depuis le temps des fils de famille exilés à la Désirade à celui de l'amiral Robert et jusqu'à celui d'Angela Davis. L'histoire guadeloupéenne est mêlée à celle d'une descendance, comme dans *Texaco*.

conteuse. Elle est surtout dans la créolisation de la langue et de la syntaxe, dans le registre populaire (San Antonio ou « langue-manman »). Elle est dans le rythme, binaire et très marqué par les vers blancs, alexandrins en fin de phrase ou formant une seule phrase, trace possible d'une scansion orale. Le « goût pour les claquées sonores » et la volonté d'« abandonner aux forces éruptives la combinaison des matières mentales » (EP, 63) fait de l'oralité une sonorité (les paronymies de Solibo) mais aussi une herméneutique.

Les « mille écarts » (EP, 305), encore une fois par rapport à une réception, sont lexicaux, syntaxiques, orthographiques (pluriels d'un usage rare)<sup>32</sup>. L'héritage de la négritude, ou de la postmodernité, est reconnu : « prendre les mots comme points d'irradiations et non pour ce qu'ils signifient, en ruptures obsolètes, en effacements précieux » (EP, 60). Il est nécessaire d'écrire autrement, d'inventer une langue puisque la créolité est une nouveauté, une différence : « Les passeurs d'écritures autres. Contrebandiers des langues hautaines. [...] chacune de leur voix brisait un territoire, effaçait une frontière, renversait une limite » (EP, 93). *Renverser les limites* est d'ailleurs le manifeste esthétique de *L'esclave vieil homme*. Dans le « parler-déparler » du conteur, Chamoiseau fait le contraire de ce que le Maître demandait : il écrit en français mais remplace *calomniateur* par *malparlant*, *difficile* par *raide*, *tumulte* par *ouélélé*. La langue de l'écart est la langue de la différence, même si cette créolisation n'est qu'un « effet de créole<sup>33</sup> ». N'être pas comme on l'a dit (colonialisme ou négritude) implique un dire nouveau, même si ces écarts appartiennent autant à l'ordre de la *captatio* du lecteur qu'à celui de l'expression de l'identité vraie.

Si la différence engendre l'écart, le drame engendre l'amplification, la grandeur, la merveille. « Les yeux font événement du moindre détail », écrit le visiteur du baigne de Cayenne<sup>34</sup>, et Pipi « excellait dans la *dramatisation* des faits insignifiants (C, 64). L'enfant a d'emblée la tête épique, son esprit est « puissant au rêve, expert en la dérive, *amplificateur* du

32. Voir l'article cité de M.C. Hazael-Massieux et en particulier le développement sur les « associations surprenantes » ou personnelles. Voir aussi, sur le marronnage et la résistance de l'écriture chez Chamoiseau, Richard Burton, « "Debrouya pa peche", or "Il y a toujours moyen de moyenner" : Patterns of Opposition in the Fiction of Patrick Chamoiseau », *Callaloo*, vol. 16, n° 2, 1993, p. 466-481.

33. Voir Marie-José N'Zengou-Tayo, « Littérature et diglossie. Créer une langue métisse ou la "chamoisification" du français dans *Texaco* de Patrick Chamoiseau », *Traduction, terminologie, rédaction. Étude sur le texte et ses transformations*, vol. 9, n° 1, Montréal, 1996, p. 155-176.

34. Patrick Chamoiseau, *Guyanne. Traces-mémoires du baigne*, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1994, p. 32.



moindre brin de réalité » (E2, 167). Il ressemble à sa sœur qui peut faire quelque chose de rien, « d'une miette de toile une parure d'élégance » (E2, 196), ou à sa mère qui crée des fleurs avec du papier. Le négriillon apprend « à amplifier un événement pour qu'il corresponde au nombre de lignes d'une page ». À l'école, « il prêta une attention particulière aux séances de vocabulaire du Maître », il retint ces mots pour « en augmenter sa parole quotidienne » (E2, 201). À partir d'une image du maître, « il aurait pu envoyer mille paroles monter » (E2, 91) et les lectures, de Zola à Simenon, décuplent sa vie : « Elles m'avaient annihilé en m'amplifiant » (EP, 44).

Écrire reprend cette amplification de la lecture : « les personnages créés » sont inspirés de photos ou de gravures et, jeune, l'auteur écrit pour « compléter, transformer, apporter son battre-gueule à la clameur des auteurs rencontrés » (EP, 37). L'écrivain aime « les accumulations enfilées du conteur » car « l'accumulation remplit l'espace que le conteur se doit d'occuper seul, elle comble fissures fractures et peuple la nuit des alentours. On est soudain saisi dans un monde compacté que la merveille aère » (EP, 173). Cette accumulation par « enfilade » est « Merveille » (EP, 174). Écrire en pays dominé, c'est aussi hausser la voix, critiquer : « dans le système mortifère où mon pays s'était échoué, je veillais à augmenter l'imprévisible » (EP, 273). L'augmentation est symbolique : le petit devient grand, l'esclave échappe, la « relique » est héroïque, le « crasse des boyaux » qu'est le fils pour sa mère devient le Zola de la Martinique (si l'on peut dire, bien entendu). La créolité est la grandeur d'une petite « île » (ou d'un petit *il*?) dont on fait juste gloire : « m'augmenter sensible de cette insularité autre », souhaite le poète (EP, 245). La créolité est la grandeur des « ti ». La geste de *Texaco* se conclut sur une affirmation, en dernier mot, de l'autorité de la créolité.

L'amplification se fait par addition métonymique de personnages, par parenté<sup>35</sup> et transmission. On peut comprendre ainsi la citation de Calvino<sup>36</sup> : le personnage est un cristal, mais ce qui compte est ce qui l'entoure, l'augmente, « le réseau d'images qui se déposent autour de lui ». L'amplification s'observe dans le personnage. Il est épique, héroïque, extraordinaire, caricatural, dramatique, au sens où le sont le peintre fou enfermé à la recherche d'une image d'Elmire, ou son double dans *Texaco*, Gros Joseph enfermé dans la bibliothèque de sa *Petite*

35. Voir François Lagarde, « Chamoiseau. L'Histoire, la parenté et la Merveille », dans *Œuvres et critiques*, à paraître.

36. Citation mise en exergue à *Texaco*.

France et créolisant la littérature à travers une critique (orale) du goût.

Le comique dans *Solibo* et dans *Enfance* est fait d'écart. Ainsi l'enfant soi-disant initié à la connaissance révélée des quimboiseurs se retrouve-t-il sur le pot des purges de *manman*. Le voleur de pommes de la leçon de morale ne concerne pas le voleur de mangots (Molière aurait aimé la scène du A de *Zanana*, dans *Une enfance créole II*). L'écart qui sépare les langues fait rire dans les traductions. La drôlerie des pages sur la terrible école coloniale peut tenir à l'écart entre culture créole enfantine et culture française dominante. Le comique est aussi amplification : les amours de Pipi et Man Jupiter, dont les seize garçons dorment dans la case, et malgré les attaques des cinq concubins, sont hyperboliques, c'est-à-dire merveilleux. Les massacres de la dératisation du marché sont exagérés. Les bagarres de Doudou-Ménar avec la police et dans l'hôpital (elle arrache une porte de l'ambulance et la jette dans la vitrine des Urgences) sont ubuesques par amplification, comme dans une bande dessinée. La panique provoquée par le serpent de Gros Lombric, le complot du lait empoisonné («les canaux des abords de l'école charriaient à flots le lait de nos angoisses» [E2, 153] sont des amplifications symboliques. L'excès comique est suivi d'un excès dramatique, avec un entre-deux étrange : la bagarre à mort entre Gros Lombric et le méchant garçon. Les pipis, diarrhées, *feux* des enfants qui se grattent dans *Chronique*, l'interrogation du kouli qui fait sous lui et précipite les enquêteurs vers la fenêtre dans *Solibo* sont drôles et dramatiques. Le comique rejoint la violence dans une même amplification. Le comique est une défense : se moquer des policiers, des agronomes, du béké est «parole de rire amer contre l'Unique et le Même», écrit Chamoiseau en référence explicite à René Ménil pour qui c'est par le *rire amer* qu'une époque se venge des derniers à quitter la scène (S, 27).

L'amplification se fait aussi par listage, par une sorte d'anaphore, ou de répétition. La liste des passes (T, 307), les remèdes du séancier (C, 52), les objets d'or du béké (S, 126), les noms de la liane-fouet (E2, 97), les noms des arbres (EV, 83) en sont quelques exemples. L'hyperbole est une amplification légendaire : Algoline succédera à sa mère «au bout de 45 000 667 999 saisons-mangots» (M, 64), quinze cents quimboiseurs viennent puiser dans l'eau de la fontaine miraculeuse, Ti-Cirique connaît le dictionnaire par cœur, littéralement. Après que le négriillon a marché sur un orteil, ce n'est pas le ragot mais la «*légende* d'un zombi écorcheur de bobos» qui le poursuit (E2, 20). Celui qui «n'eut jamais assez de craie, jamais assez d'éponge, jamais assez d'ardoise» (E2, 24-25) recopie *mille* fois son prénom pour éviter un *génocide*. Il demande à

son frère qu'on lui marque d'un trait l'existence entière et celui-ci fait le signe mathématique de l'infini (*E2*, 32).

« Ô bazar d'émotions toujours justes, affectées dociles aux *espaces vides de l'écriture à faire* », a écrit mystérieusement Chamoiseau (*E2*, 158). Les espaces vides de l'écriture sont les morceaux de la phrase, les cases de la rhétorique qu'il faut remplir le plus possible pour faire de la littérature française. Dans *Texaco*, telle répétition du *Je* fait passer, littérarise, le texte réécrit sur la construction des maisons (*T*, 151)<sup>37</sup>. Amplifier, c'est remplir tous les espaces possibles de la phrase (grammaticale ou symbolique), ou de l'image.

Le style distingue et amplifie, marque la différence, l'altérité, la grandeur.

### L'esclave vieil homme et le molosse

Le risque de l'écriture rhétorique est de tomber dans le rococo, et peut-être est-ce arrivé avec le roman de 1997. Dans un langage plus français que métissé, l'auteur y poursuit une « destruction des limites » (*EV*, 123) admirable, mais qui engendre l'effarant. Le « marqueur de paroles » n'est plus le *ré-écrivain* des dépossédés mais celui qui use et abuse des *marques* de la merveille, ou d'une littérarité baroque. Le dramatique et l'hyperbolique sont confondus, le merveilleux devient monstrueux, obscur, épouvantable. Le fantastique (le fuyard est un Mentô qui se dévêt de sa peau et court dans la forêt les yeux bandés) se mêle aux hallucinations — le cheval-trois-pattes, les « zombis à gros tétés », « des blocs de sang qui s'égaillent en cris » et qui sont les esclaves torturés (*EV*, 70). L'épouvantable, « la nausée des momies », « le trouble des emmurés vivants », « le coma des martyrs » (*EV*, 58), « l'impalpable d'un mystère » (*EV*, 82), le « prodige » (le Maître pleure), le miracle (le molosse lèche sa proie) s'accumulent. Un fabuleux pourrait sortir d'un livre loué chez la libraire des romans de science-fiction et des bandes dessinées : du héros émane « une pas croyable force », « un cristal de lumière » est en lui (*EV*, 106) ; des laves et des feux sortent « de la fougoune des femmes-zombis » (*EV*, 56) et le Maître prépare pour le molosse des « charnelleries sanguinolentes » (*EV*, 37) malaxées dans un crâne de guerrier caraïbe...

37. On trouve d'autres exemples dans *Texaco* : « Il ne voit pas » (165) ; « où ils » (258) ; « C'est Nelta-ci » (298) ; « je vendis, je vendis » (299). De même que dans *Une enfance créée II* : « On découvre » (134) ; « On se » (143) ; « Certains » (159) ; « Il avait » (166).

Chez un auteur « affamé des extrêmes » (E2, 32), les oxymores abondent, addition des contraires : l'esclavage est « le déshumain grandiose » (EV, 21), l'esclave est à la fois *irruption interne* et *immobilité externe*, « une chute en abîme et une élévation » (EV, 58). Une voix « virile et maternelle » fait entendre « une parole que nul ne comprend mais qui nomme chacun » (EV, 69). Une « obscure clarté » sort tout droit des livres d'école (EV, 80) et peut être amplifiée pour donner « un prisme de clartés lunaires et d'obscurité pleine » (EV, 106). Pris entre le molosse et le serpent, le poursuivi doit « courir-pas bouger » (EV, 87). Le serpent androgyne est nommé *Innommable, le Sans-Nom*, « [...] totale de toutes fécondations et toutes stérilités » (EV, 89). Le Maître pleure sur « l'échec triomphant » de sa vie (EV, 122).

Le bizarre, le surréaliste sont des amplifications, d'insolites additions : le molosse est « flanqué de soleils cracheurs d'ombres » (EV, 47) ; il est « géolier d'un essaim de lueurs fluides comme des larmes de vierge » ; il guide des femmes enceintes et, « vêtu de peaux de léopard », devient une pythie ; « paré de palmes au bord d'inconcevables tombes où bourgeoñaient des renaissances » (EV, 47), il s'agrippe aux épaules des *mystes* (EV, 48). Chaque grain de blé des champs traversés porte l'image d'une vierge (EV, 89). Le style est décadent, « des variations infimes sollicitent son derme » (EV, 67), ou contourné, « suicides visqueux » des méduses (EV, 89), « des gluées luminescentes dévalèrent des hauts fûts » (EV, 60). On trouve, dans une même page, « les fulgurances fuligineuses », « fulminantes » et « fumagineuses » (EV, 78). Le hurlement du chien devient « une calamité de sons amygdaliens et d'étouffailles boueuses » et « ses pattes émulsionnaient une écumaille noirâtre » (EV, 102). Tout est métaphorisé, amplifié, rococo ou décadent.

La symbolisation intellectuelle souligne, réécrit l'image en discours : il n'y a chez l'esclave qui s'enfoncé dans « la noirceur primordiale » (EV, 67) « aucun paradigme constructeur » (EV, 46), et la parole est « chant génésique au-dessus de son ventre » (EV, 44). Le molosse provoque « le sentiment de la mort : la matière de son âme s'agitant, le chaos cherchant son cri, et son cri sa parole, et sa parole son dire » (EV, 49). Cette écriture est un redoublement de l'image, une *légende* ajoutée : de la nuit qui l'entoure, l'esclave « parcourt une topographie sensitive » et en perçoit « l'épaissi progressif, telle une structuration du balan de sa course. Elle semble lui permettre d'exister un peu plus au centre de lui-même » (EV, 67). L'historien fait entrevoir à son échappé l'Afrique, les masques, les danses, tout un livre ethnologique. L'esclave se couvre d'humus et d'insectes, mange de la terre et *l'intello-poète*, après être né de « la

source mortuaire » et passé de la troisième à la première personne, glose une phrase qui est peut-être caricaturale : « Et la terre m'initia aux invasions dont je percevais l'auguste pérennité » (EV, 84). La « Pierre » caraïbe où s'achève la course du marron parle comme Édouard Glissant et rêve d'« une jonction d'exils et de dieux, d'échecs et de conquêtes, de sujétions et de mort », d'« un ouéléélé de mythes et de Genèses », d'« un chaos de millions d'âmes » (EV, 117). Les mots l'emportent sur les choses et des phrases sont abstraites, sonores. L'esclave marron est devenu un héros de bande dessinée dont la bulle, enflée de symbolisation, l'écrase.

La réécriture métaphorise tout. L'imaginaire se déploie dans le fantasme sexuel : invraisemblable, enfantin, le fuyard qui, comme Marie-Sophie n'a pas eu d'enfant (ou plutôt ils n'en ont qu'un, *Oiseau de Cham*), a une érection, son « coco turgescant » éjacule « douze-six décharges éblouissantes », la *décharge* désignant aussi la pulsion, l'appel du marronnage. Le chien connaît des « angoisses génésiques » et, au moment où il va frapper, l'air le pénètre comme « une maternelle comptine au creux d'une berceuse » (EV, 94). Les arbres « sortaient de terre comme d'un ventre défoncé avec la même puissance » (EV, 84) et les marrons se sont réfugiés auprès des « forces initiales » de la forêt, couleur « noir de vulve » (EV, 55) « comme dans un ventre-manman » (EV, 97). Le viril et le maternel s'unissent, le texte devient une image, fouaillage du ventre, eau de Man Dlo, ravine profonde, rondeur de la pierre. La « destruction des limites » peut être un fantasme de l'union-avec-la-mère-dans-la-mort et d'une victoire *littéraire* sur un Maître qui serait transformé par l'exploit du marron. L'esclave s'est toujours tu, et une égorgette de la parole l'emporterait, comme Solibo, si la fable de sa fuite n'était pas hyperboliquement contée.

*L'esclave vieil homme* est écrit dans une langue contournée qui rappelle celle que parlaient les Maîtres, et encore plus les assimilés, dans un français souffrant, extrême, hyperbolique au sens où Bernabé emploie le terme à propos du français *culte* de Césaire<sup>38</sup>. La parataxe y est un asthme. Le monstre qui poursuit, et rattrape, l'esclave échappé, c'est l'écriture française. Et ce que Bernabé écrivait à propos de Solibo revient en mémoire : « Qu'on se le dise : le français même créolisé ici, occitanisé là, africanisé ailleurs ne saura se faire ici créole, là occitan, ailleurs africain<sup>39</sup>. » Et curieusement, à la fin de *L'esclave vieil homme*, l'écrivain

38. Jean Barnabé, *loc. cit.*, p. 34.

39. *Ibid.*

en appelle à « un langage qui mélangerait le silence de sa langue aux frappes dominatrices qui écrasaient son dire » (EV, 133). La « Destruction des limites », l'écart et l'amplification s'écrivent donc dans le silence et la domination ? L'écriture n'est donc pas libérée ?

La merveille amplifie tout. Des bouts d'os touchés dans un café deviennent les reliques d'un saint et déclenchent la légende héroïque. C'est que l'amplification implique un « petit » qu'on désire réécrire, « corriger », héroïser. La proie devenue chasseur, le délié cherchant son *plein*, le « je » retrouvant « un chaos de millions d'âmes » (EV, 119) ; le désir du baiser du père (le chien lèche le fuyard) et de serrer la pierre caraïbe, le désir de retrouver la langue-mère sont les étapes de cet agrandissement. Avec ce dernier roman, le *petit dernier* de Man Ninotte a trouvé son impossible « Grand Nom » (EV, 132).

« Ni rêve, ni délire, ni *fiction chimérique* », se défend l'auteur à la fin de la vision rageuse, cathartique de *L'esclave vieil homme*, mais « l'immense détour qui va jusqu'aux extrêmes pour revenir aux combats de mon âge ». Embrasser en mourant, libre enfin, la pierre ronde et écrite des Caraïbes serait le salut, la liberté qu'annonçait la Merveille de Ménil<sup>40</sup> ? À ce point de symbolisme, il n'y a plus Histoire mais légende. Et s'il veut embrasser les combats de son âge, pourquoi l'écrivain n'écrit-il pas sur les HLM, les supermarchés qui font de Fort-de-France une ville de banlieue parisienne ou sur les meurtrières voitures de sa société de consommation, laideur et trahison dont il se tient *créolement* à l'écart<sup>41</sup> ?

Où la grandeur, où la beauté, en pays de colonisation et de diglossie, quand les conteurs ont disparu ? Dans le style. L'écart y est le jeu du Créole, sa différence, et l'amplification y représente le drame du *scribouille d'Enfance*, la gloire de la *crasse des boyaux* maternels. Les « ruses d'écriture » (Et, 12) font du dominé une merveille.

40. Voir la citation en exergue à *Manman Dlo et la fée Carabosse*, qui est tirée, avec quelques modifications mineures, de René Ménil, « Introduction au merveilleux », *Tropiques* 3, Paris, Jean-Michel Place, 1978 (1941), p. 8-18. La citation dit entre autres : « Le merveilleux est l'image de notre liberté absolue. »

41. Mais il faut reconnaître que si l'écrivain, comme R. Confiant et d'autres, peint une créolité proche dans le passé mais non contemporaine, l'intellectuel par contre s'engage contre sa société dans des pages comme « Vivre en pays dominé » de la revue *Antilla*, au moins jusqu'en 1997.