

Fučíková, Milena

Le trésor caché de la langue française : l'originalité de la "nouvelle littérature antillaise"

Études romanes de Brno. 2022, vol. 43, iss. 1, pp. 19-32

ISSN 1803-7399 (print); ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/ERB2022-1-3>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/145187>

License: [CC BY-SA 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Le trésor caché de la langue française : l'originalité de la « nouvelle littérature antillaise »

Secret Treasure of the French language: Originality of the « New Caribbean Literature »

MILENA FUČÍKOVÁ [milena.fucikova@pedf.cuni.cz]

Univerzita Karlova, République tchèque

RÉSUMÉ

Dans cette étude comparée, nous aborderons certains aspects communs de la langue française dans plusieurs récits antillais, réunis par Ralph Ludwig dans *Écrire la « parole de nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise* (1994). Nous examinerons les notions théoriques de cette nouvelle esthétique littéraire (opacité, créolisation, oral/écrit, hybridité) chez Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, René Depestre, Édouard Glissant, Ernest Pépin, Gisèle Pineau. Nous comparerons surtout l'originalité de leur langue littéraire, chargée de complexité et d'imaginaire créole.

MOTS-CLÉS

Patrick Chamoiseau ; Raphaël Confiant ; René Depestre ; Édouard Glissant ; Ernest Pépin ; Gisèle Pineau ; langue française ; esthétique francophone ; créolité

ABSTRACT

In this comparative study, we will deal with the Ralph Ludwig's concept of « New Caribbean Literature » in *Écrire la « parole de nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise* (1994), which is expressed especially in several novels by Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, René Depestre, Édouard Glissant, Ernest Pépin, Gisèle Pineau. We specifically examine some problematic notions of this new poetic (French language metamorphosed, Creoleness, Opacity). We would like to analyse and compare the originality of their French Language as Artistic expression of Creole History, Orality and Creole Imagination.

KEYWORDS

Patrick Chamoiseau; Raphaël Confiant; René Depestre; Édouard Glissant; Ernest Pépin; Gisèle Pineau; French language; Creoleness

REÇU 2021-06-14 ; ACCEPTÉ 2021-10-18

Le présent article s'inscrit dans le projet de recherche GAČR no 20-14919S « Centre and Periphery : Changes in the Postcolonial Situation of Romance-language Literatures in the Americas, Africa and Europe » (« Centre et périphérie : changements dans la situation postcoloniale des littératures de langues romanes en Amérique, Afrique et Europe »).

Introduction

Depuis les années 1990, on assiste à l'arrivée en force d'une nouvelle génération d'écrivains caribéens relançant querelles et débats sur des notions littéraires inattendues ainsi que sur des valeurs esthétiques communes qui depuis lors accompagnent leur création et qui concernent l'appropriation et la métamorphose de la langue française. Pour désigner cette poétique, Ralph Ludwig utilise la métaphore de « parole de la nuit » empruntée à Novalis (*Hymnes à la nuit*), un des premiers poètes allemands romantiques d'Iéna de la fin du 18^e siècle. En effet, les œuvres romanesques de Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, René Depestre, Édouard Glissant, Ernest Pépin, Gisèle Pineau, Hector Pouillet et Sylviane Telchid s'écartent des sentiers battus afin de proposer un modèle poétique et esthétique qui témoigne d'une prise de conscience de soi, d'une expérience du métissage créole et d'une place d'écrivain en tant que héritier du monde du conteur (Ludwig 1994 : 18). En acceptant des écarts langagiers du français châtié de l'Académie française, ces écrivains découvrent une multitude de possibilités de métamorphose du discours narratif et linguistique. Cette génération d'auteurs a le courage d'appeler la littérature créole créole. Dans *Lettres créoles* notamment, Chamoiseau et Confiant rappellent avec humour la difficulté française de nommer la littérature née aux Antilles :

Ici, aux Antilles, littérature s'est posée en îles dites françaises avec des vols d'oiseaux [...] Alors, comprends bien : elle n'a pas une Histoire comme dans les vieilles aventures, elle s'émeut en histoires et mieux, elle sillonne en tracée. Oh, les docteurs ont sévi, ils l'ont nommée littérature négro-africaine, littérature des îles, littérature noire d'expression française, littérature afro-antillaise [...]. Maronne-les. Appelle-la simplement *littérature créole* (Chamoiseau, Confiant 1991 : 12-13).

Ralph Ludwig a réuni leurs essais et nouvelles, récits et poèmes dans *Écrire la « parole de nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise* (1994) : il s'agit du « Dernier coup de dent d'un voleur de banane » du Martiniquais Patrick Chamoiseau ; de « Fils du Diable en Personne » du Martiniquais Raphaël Confiant ; d'« En fils créole de la francophonie » du Haïtien René Depestre ; du « Premier voyage » d'Édouard Glissant ; de « La revanche d'Octavie » du Guadeloupéen Ernest Pépin ; et enfin de « Tourment d'amour » de Gisèle Pineau, Guadeloupéenne elle aussi.

Certains de ces auteurs signalent également que la littérature antillaise autonome et indépendante d'avant 1989 n'existe pas : « La littérature antillaise n'existe pas encore. Nous sommes encore dans un état de pré-littérature : celui d'une production écrite sans audience chez elle, méconnaissant l'interaction auteurs/lecteurs où s'élabore une littérature » (Bernabé, Chamoiseau, Confiant 1993 : 14). C'est en ce sens que nous aimerions, dans les récits et poèmes écrits en français et réunis par Ludwig, examiner l'autonomie de la nouvelle esthétique notionnelle, puis avant tout comparer l'originalité de leur langue littéraire. Ces écrivains de « la parole de la nuit » sont-ils passés d'une « pré-littérature » à une esthétique indépendante ? Telles sont les questions qui sous-tendent notre réflexion.

1. Loin de l'autorité du centre parisien : définir une esthétique avec sa hiérarchie notionnelle

L'esthétique « de la nuit » s'abreuve de plusieurs concepts. Il nous paraît important de rappeler en amont la théorie du roman de Milan Kundera qui développe un itinéraire historique à travers l'Europe, en partant de Rabelais (*Gargantua*) et en passant par Diderot (*Jacques le Fataliste*), présentant la tradition romanesque « centre-européenne » (Kafka, Hašek etc.) tout en affirmant que les grandes initiatives du roman naissent toujours loin du centre. Ainsi, il en vient à parler de l'espace littéraire des Antilles où il inclut à la fois l'influence de Breton sur Césaire, l'esprit de révolte de Jacques Stephen Alexis, l'érotisme de Depestre, puis Naipaul « lui aussi originaire des Antilles » (Kundera 2009 : 108). En ce sens, dans « Beau comme une rencontre multiple », Kundera analyse les œuvres « oralisantes » du Haïtien Depestre (*Alléluia pour une femme-jardin*), et du Martiniquais Chamoiseau (*Solibo Magnifique*) en tant que représentants de cette veine romanesque périphérique (reliant avec brio la verve du vieux conteur au rire de Rabelais).

Ce n'est pas non plus un hasard si les auteurs de la créolité se réfèrent à la pensée glissantienne. Dans *Chronique des sept misères*, Glissant compare l'esthétique romanesque de Chamoiseau à celle de Carpentier, d'Alexis et de Frankétienne (Glissant 1988 : 6). Philosophe, Glissant théorise de grandes notions telles que l'opacité, le chaos, la Relation : références pérennes pour tous les écrivains antillais réunis dans le recueil de Ralph Ludwig. On sait combien l'opacité a été discutée surtout par rapport aux œuvres romanesques de Patrick Chamoiseau. Le romancier antillais garde la liberté de rendre certains mots compréhensibles et d'en laisser d'autres sans explication. De fait, Édouard Glissant a fait de l'entremêlement des différences son projet esthétique. C'est la rencontre de l'Autre (la Relation) qui détermine l'imagination de l'écrivain et l'invention poétique de l'œuvre. La rencontre de l'ailleurs crée un choc que le lecteur accepte, ou refuse, dans sa différence et dans son opacité. Dans *Tout-Monde* (1993), Glissant propose une esthétique de la prolifération où des voix de plusieurs narrateurs se multiplient. Le chaos, notion positive pour Glissant, s'oppose à la mondialisation en esquissant une sorte de diversité heureuse.

Ces désirs d'ouverture au monde et de rupture avec la clarté et l'universalité du français littéraire viennent sans doute de la résistance au centralisme français. Ce dernier s'est exporté dans la littérature francophone de la Caraïbe avec la colonisation. Encore aujourd'hui, Paris reste la capitale incontestée de la Martinique et de la Guadeloupe (le cas d'Haïti étant à part). Or, depuis les années 1990, la vitalité de la littérature antillaise connaît un succès croissant. Les auteurs comme Glissant, Chamoiseau, Depestre et Confiant ont obtenu de prestigieux prix littéraires (Renaudot 1958 pour *La Lézarde*, Goncourt 1992 pour *Texaco*, Renaudot 1988 pour *Hadriana dans tous mes rêves*, Prix Novembre 1991 pour *Eau de café*), leurs récits sont traduits dans plusieurs langues. Ils ont contribué à certaines catégories critiques (imaginaire, littérature-monde, interprétation multiple de l'intention de l'auteur, divers etc.) dans l'espace de la recherche francophone, explorant les notions « post-coloniales » (métissage, hybridité), relancées en France surtout par Jean-Marc Moura. Selon l'auteur de *Littératures francophones et théories postcoloniales* (1999), l'écrivain post-colonial joue sur des « instances de légitimation que sont les genres et les formes européens pour parvenir à exprimer son originalité » (Moura 1999 : 67). En effet, en pratiquant leur langue opaque (créolisation), une écriture romanesque où le créole est visible dans le français, ils créent un renouveau de cette littérature *en français*



(Michel Beniamino). Dans *Éloge de la créolité*, Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant mettent en avant l'idée de la mosaïque créole :

Ni Européens, ni Africains, ni Asiatiques, nous nous proclamons Créoles. (Bernabé, Chamoiseau, Confiant 1993 : 13)

[...] Nous nous déclarons Créoles. Nous déclarons que la Créolité est le ciment de notre culture et qu'elle doit régir les fondations de notre antillanité. La Créolité est *L'agrégat interactionnel ou transactionnel*, des éléments culturels caraïbes, européens, africains, asiatiques, et levantins, que le joug de l'Histoire a réunis sur le même sol. (Bernabé, Chamoiseau, Confiant 1993 : 26)

L'attribution du prix Goncourt 1992 à Patrick Chamoiseau pour *Texaco* a mis les Français de l'Hexagone face à la « créolisation » du français. Certains lecteurs ont été vite découragés par le très grand nombre de créolismes, mots inconnus, expressions et tournures étranges que le texte mettait en évidence. En plus, la sémantique différait parfois entre les mots créoles et le français en preuve de l'opacité glissantienne. Non sans mépris, la critique française (Pierre Lepape) s'est interrogée sur le « français-banane » (Lepape *Le Monde* : le 18 juin 1993) (français créolisé) dans *Ravines du devant-jour* (1993) de Confiant. Raphaël Confiant résume avec humour la problématique du double lecteur d'une littérature romanesque en français créolisé dans cette situation de diglossie si particulière entre le créole oral et le français écrit en Martinique, dans « Questions pratiques d'écriture créole » (1994) :

À mon niveau personnel, il [le créole] m'aide à donner au lecteur antillais l'illusion de lire du créole. Aucun compliment ne me touche davantage que lorsqu'un lecteur me déclare avoir eu la curieuse impression d'avoir lu du créole à travers mes livres. Je fais donc doublement plaisir : aux Français de l'hexagone parce qu'ils retrouvent une strate profonde et oubliée de leur propre langue ; aux créoles parce qu'ils ont le sentiment ou l'illusion de lire leur propre langue vernaculaire. Or, quel est le but premier de la littérature sinon celui de procurer du plaisir? (Ludwig 1994 : 180)

Jean-Louis Joubert affirme avec moins d'emphase que la « créolisation du français est en réalité une tendance de fond de la littérature antillaise » (Joubert 2006 : 35). La romancière guadeloupéenne Simone Schwarz-Bart l'utilise dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* (1972). Le critique martiniquais Émile Yoyo le signale dans *Éloges de Perse* en comparant l'œuvre d'Aimé Césaire à celle de Saint-John Perse dans *Saint-John Perse et le conteur*¹. Dans son expérience surréaliste, Césaire accorde peu d'importance au créole, alors que Breton, en avant-gardiste, goûte au plaisir de lire sa langue française renouvelée sous la plume du poète martiniquais. De fait, la proximité entre le créole et le français est une base esthétique commune à partir de laquelle chaque auteur travaille de manière individuelle afin de créer ses propres effets stylistiques. Ainsi, tout en se référant à Hölderlin et à Nietzsche, Glissant désigne sa poétique (au seuil de l'incompréhensible) comme « parole éclatée », dans *Le chaos-monde, l'oral et l'écrit* (1994) :

1 Rappelons que *Le Cahier* sera tout d'abord publié à New York en édition bilingue et puis en France en version intégrale en 1947 (Gyssels 2005 : 632).

Les œuvres qui, en Occident, celle de Joyce, celle d'Esra Pound et des romantiques allemands, de Hölderlin, ou de Nietzsche, ont déjà commencé ce travail-là de la rupture de la parole de « compréhension », ont préparé par là ce chemin nouveau. On appelle cela la « parole éclatée » (Ludwig 1994 : 129).

2. Le créole dans le français : vers une langue métissée

Dans l'extrait de la nouvelle de Chamoiseau intitulée « Le dernier coup de dent d'un voleur de banane » (1994), on découvre l'illustration du rôle essentiel que joue l'oralité en Martinique. On lit le pouvoir magique de la parole créole capable d'empoisonner les fruits du bananier que Cestor Livènaj plante avant qu'un voleur de banane ne les lui mange :

Et tout cela se mit à contrarier nos rêves, d'autant que nous vîmes Cestor Livènaj se trouver une sorte d'intérêt dans la vie, non qu'il se mît à exister, mais il se mit à effectuer des gestes mieux dirigés vers l'existence. Par exemple, nous pûmes voir le travail de son coutelas quand il tranchait les petites pousses du bananier qui surgissaient de nuit et s'élançaient, égoïstes impatientes, en contrariant la montée même du tronc ; [...] enfin nous le vîmes affronter des bestioles invisibles affairées aux racines, nous le vîmes transporter des seaux de **caca-bœuf** quand certaines feuilles brunirent et se mirent à sécher, et nous le vîmes au combat pour accorer le tronc quand une courbe se produisait sous le poids de la fleur, puis sous la **charge glorieuse** du régime. Notre envie devint cruelle quand il fut clair pour tous qu'il s'agissait d'un **piéd de bananes-jaunes**, et d'une bonne qualité, de celle qui te parfume à jamais le souvenir quand tu l'as rencontré au cœur d'un court bouillon de trente deux poissons rouges, [...] et que, par-dessus, tu as su faire saucer un ragoût de cochon. [...] **Nous nous mimés** à lui **dire belle-bonjour**, à nous montrer un plus gentils, et **même** à réfléchir un peu plus sur les mots qu'il nous renvoyait, et **même** à lui dire *Mais qu'est-ce que tu m'as dit là, Cestor ?[...]* alors qu'auparavant nous le laissions à son mystère. Chacun espérait être là quand il décrocherait sa grappe de fruit bénis (Chamoiseau 1994 : 35)².

Au-delà de l'histoire de Cestor qui rend la communauté jalouse (on note la narration qui se déroule à la première personne du pluriel : nous le vîmes, etc.) à cause de son bananier merveilleux, c'est le style de Chamoiseau, son esthétique et sa « prodigieuse invention d'écriture » qu'on aimerait souligner. Les moyens linguistiques et stylistiques y paraissent particulièrement intéressants. Chamoiseau fait intervenir dans son récit de nombreux éléments qui vont à l'encontre de ce qu'on appelle « la norme linguistique ». L'utilisation du français régional des Antilles serait, sans doute, banale dans les dialogues, mais elle présente un intérêt particulier dans la langue du récit. Chamoiseau utilise un langage complexe qui est dû en partie à ce français régional et à l'insertion de la langue créole ainsi qu'aux termes liés spécifiquement à la culture antillaise. Mais pas seulement. Car il y a aussi une subtile combinaison de la représentation de la langue « orale » et de la langue « écrite » au sein d'un langage poétique personnel de l'auteur martiniquais. En effet, la démarche stylistique de Chamoiseau sollicite à la fois l'imagination, la recherche de références et un effort d'interprétation de la part de ses lecteurs :

2 C'est nous qui soulignons et mettons en gras.



Exemples du français soutenu écrit dans la langue du récit :

- passé simple à la première personne du pluriel : « nous vîmes » ; « nous nous mimés » ; « quand il fut clair »
- adjectivations particulières : « bestioles invisibles affairées aux racines » ; « au cœur d'un court bouillon » ; « fruit bénis »

Exemples du français régional dans la langue du récit :

- lexicque : « accorer » ; « charge » ; « un pied de bananes-jaunes » ; « coutelas » ; « oiseau malfini » (Chamoiseau 1994 : 29)
- phénomènes intonatifs : *Mais qu'est-ce que tu m'as dit là, Cestor ?...*

Exemples du créole dans la langue du récit :

- au plan lexical : « caca-boeuf » ; « pied de bananes-jaunes » ; « dire belle-bonjour » ; « *banane-pomme ou banane-liane ? banane-tisane ou banane-kandja [...] banane-moloy* » (Chamoiseau 1994 : 34) ; « ses pieds de fruyapin, de caïmite, pomme-cannelle et bois-bombe » (Chamoiseau 1994 : 31) ; « les bêtes-à-feu » (Chamoiseau 1994 : 31) ; « l'En-Ville » (Chamoiseau 1994 : 38) ; « un isalop » (Chamoiseau 1994 : 36)

Exemples de langage musical et poétique :

- répétitions syntaxiques et lexicales : « nous le vîmes » (4 fois)
- allitération : « au cœur d'un court bouillon » (de la consonne c)
- images étonnantes : « te parfume à jamais le souvenir »

Dans sa *Lettre aux traducteurs* (1993), Chamoiseau insiste sur l'idée de l'opacité, chère à Édouard Glissant, car « la transparence [...] n'apporte rien » (Chamoiseau 1993 : 1). De la même manière, dans *Éloge de la creolité*, on refuse ces explications par principe de l'esthétique littéraire :

Un regard neuf qui enlèverait notre naturel du secondaire ou de la périphérie afin de le replacer au centre de nous-même. Un peu de ce regard d'enfance, questionneur de tout, qui n'a pas encore ses postulats et qui interroge même les évidences. Ce regard libre se passe d'auto-explication ou de commentaires. Il est sans spectateurs extérieurs (Bernabé, Chamoiseau, Confiant 1989 : 24).

Dans la nouvelle « Tourment d'amour » (1994), Gisèle Pineau utilise des traits de créolisation qui ressemblent très fortement au français inventé par Chamoiseau. Auteure de *La Grande Drive des esprits* (Éditions Le Serpent à plumes, 1993, prix Carbet de la Caraïbe 1993), elle a aussi publié *Un papillon dans la cité* (Éditions Sépia, 1992). Dans « Tourment d'amour », le personnage de la narratrice écoute le fascinant récit de Barnabé, une vieille dame créole, et de sa sœur jumelle. Dans leur jeunesse, elles ont désobéi à leur père pour donner secrètement naissance à deux petites filles qui se ressemblaient comme deux gouttes d'eau. Un drame survient lorsque la sœur de Barnabé perd son enfant et lui enlève le sien :

C'était les grandes vacances. Je promenais mes rêves sur les routes de Guadeloupe, un appareil photographique en bandoulière (récompense légitime pour mes lauriers — mon père, instituteur,

n'avait arraché qu'un brevet élémentaire !) et, au fond de l'esprit, un vaste projet d'album inédit sur les **cases créoles** de mon île. **Je sillonnais villes et campagnes**. J'allais à pied, **en char**, à bicyclette. *Clic ! Clac !* Pour la postérité, je figeais sur la pellicule fidèle une somme de chefs-d'œuvre qui longtemps dormiront dans un carton à chapeau.

Un matin, je décidai d'aller plus au fond des campagnes. Là où l'œil des citadins ne s'aventure que par accident. Et je vis... [...]

— Qui es-tu, toi ? Tu as demandé la permission à **quelle personne** ? Est-ce que tu te considères comme un **Blanc-France** avec cette peau **noire-charbon**, et cette tignasse raide à casser les dents de peigne ! [...] (Pineau, 1994 : 80)³

En examinant les créolismes, nous constatons des entrées créoles et formes « déviantes » comme p.e. : « cases créoles », « à quelle personne », « un Blanc-France », « noire-charbon ». L'étude comparée des procédés utilisés par les deux auteurs pour imposer leur « français régional » est assez intéressante. Chez Pineau, outre le recours au lexique (très rarement traduit ou expliqué), nous notons quelques structures caractéristiques du phénomène de « composition nominale » :

Exemples de français soutenu écrit dans la langue du récit :

- passé simple à la première personne du singulier : « je décidai » ; « Et je vis »

Exemples de créole dans la langue du narrateur :

- au plan lexical : « cases créoles » ; en « char »

Exemples de composition nominale dans les dialogues :

- un « Blanc-France » ; « noire-charbon »

La nouvelle de Raphaël Confiant « Fils du Diable en personne » (1994), proche du conte créole⁴ par des formules d'introduction : « Au temps de l'antan » (Confiant 1994 : 40), raconte la fin d'un chef, d'un « major », surnommé « Fils du Diable en personne », et de son empire dans sa rue, causée par l'arrivée d'un nouveau concurrent de taille. Nous y trouvons un grand nombre de créolismes : « pied-de-bois » (Confiant 1994 : 39), « au beau mitan de midi » (Confiant 1994 : 42), « Coulis » (Confiant 1994 : 41) et de composition lexicale : « tout-à-faitement » (Confiant 1994 : 39), le « devant-jour » (Confiant 1994 : 39), « parler à la mode-France » (Confiant 1994 : 44) :

• Exemples de français soutenu et de français familier :

Le plus grave, messieurs et dames de la compagnie, rapporta la Radio-bois-patate, c'est que ce fameux Rénor, ignorant des coutumes du quartier Terres-Saintvilles, avait commis son forfait à la rue de la Pétition-des-Ouvriers-de-Paris, la rue de monsieur Fils du Diable en personne ! Passe pour chier devant sa case, mais dans la rue !!! (Confiant 1994 : 42)

3 C'est nous qui soulignons et mettons en gras.

4 Raphaël Confiant est l'auteur de *Contes créoles des Amériques*, publiés chez Stock en 1995.

- **Exemples de français très écrit dans le dialogue (utilisation du futur simple et du passé simple) :**
« Il faudra appeler les Pompes Funèbres pour Rénor », prédit une femme. (Confiant 1994 : 45)
- **Exemple du recours au créole traduit entre parenthèses :**
« Pas mwen ki kay lantèman'y » (Qu'il ne compte pas sur moi pour aller à son enterrement !) renchérit quelqu'un. (Confiant 1994 : 45)

Il ne fait plus aucun doute que ce français fécondé par la langue créole, tantôt opaque, tantôt ensoleillé, sous-tend l'écriture des écrivains martiniquais et guadeloupéens de la génération 1990.

3. Oral/Écrit : L'enracinement dans l'oral

L'archipel antillais est le lieu de contact et de conflit entre plusieurs centres : le monde européen et le monde américain d'une part et d'autre part « le monde de l'oralité, de la langue créole, du conteur, de la fête populaire » (Ludwig 1994 : 15). Le Haïtien René Depestre rend compte de l'immense inventivité du français de la Caraïbe :

De temps à autre il est bon et juste
de conduire à la rivière la langue française
et de lui frotter le corps
avec des herbes parfumées qui poussent en amont
de mes vertiges d'ancien nègre marron (Joubert 2006 : 12).

Chez Depestre, le créole n'est pas un outil de la créativité linguistique même s'il demeure « fils créole de la francophonie » (Ludwig 1994 : 56–57) :

À nous les collines du vieux marronnage
[...] à nous les plages du rhum noir
[...] à nous les veillées dansantes
[...] à nous le carnaval endiablé
[...] à nous la liberté de marronner
[...] Dans une histoire enfin bien à nous
[...] à nous [...] gourmande et créole imagination ! (Ludwig 1994: 56–57)

Sa « gourmande et créole imagination » lui permet d'évoquer l'univers créole haïtien, surtout dans le lexique exotique lié aux contes créoles (veillées), au monde historique (esclave marron), ou encore aux paysages et aux *realia* haïtiens (carnaval) :

Exemples de lexique créole dans la langue du narrateur :

- **lexique lié au carnaval :** « Une autozombie en liberté » ; « des obsèques dignes de la légende » (Ludwig 1994 : 22) ; « tirer » des contes ; un rival changé « en papillon » accablé « de malédic-

tion » (Ludwig 1994 : 25), « papillon que tout Jacmel avait vu sur l'œil de la morte » (Ludwig 1994 : 24)

- **cuisine créole** : « [...] poulet grillé aux piments, bananes mûres à l'eau, beignets de poisson, patates douces boucanées, salades d'aubergines et de tomates, riz aux haricots rouges étendu de lait de coco et truffé de petits morceaux de bœuf salé, tranches d'ananas et de pastèque et comme boisson un punch de montagne [...] ». (Depestre 1981 : 29)
- **arbres tropicaux** : « cocotier, goyavier, quenêpier, corossolier, arbre à pain, manguier, caïmitier, citronnier, oranger, avocatier, cirouëillier, tamarinier; et tant d'autres essences qui étaient mes amis » (Depestre 1988 : 176)

René Depestre sait aussi savamment mettre en valeur la langue orale. Son récit est rempli de formules traditionnelles liées au conte :

[...] Laudrun se mettait à « tirer » des contes. A peine installé sur la véranda, il dit :

Cric...

Crac, répondirent en chœur tante Isa et moi.

Il était une fois, dit Laudrun, une jeune fille qui était tombée amoureuse d'un poisson de rivière. (Depestre 1981 : 22)

Comme le conteur, il joue sur l'improvisation verbale et sur l'exagération. Il travaille le rythme de ses phrases : « Hosanna ! Notre rêve est comblé. Hadriana Siloé est parmi nous ! Sa beauté rayonne au fond de cette salle ! » (Depestre 1988 : 138). Certaines phrases brèves imitent les tonalités du discours oral du conteur lors des veillées haïtiennes : « Elle poussa un cri. Elle prit la direction de la maison. Elle trouva son père sur le seuil » (Depestre 1981 : 23). René Depestre est présent dans *Écrire la parole de nuit* par deux poèmes (« Adieu à la révolution » et « En fils créole de la francophonie ») et par une lettre-essai (*Les aventures de la créolité. Lettre à Ralph Ludwig*) où il défend corps et âme la poésie d'Aimé Césaire : « des mots au galop bien créole d'Aimé Césaire » (Depestre 1994 : 54) ainsi que le concept commun de la littérature francophone et française : « au jardin de la jeune madame Colette : vive le dieu émerveillé d'une langue française [...] Vive la prose à monsieur André Gide » (Depestre 1994 : 54). De fait, il s'inspire des genres de la littérature orale (conte, chanson, proverbe) sans toutefois créoliser son français ensoleillé : « j'ai les mots frais du français-de-France » (Depestre 1994 : 54). Ralph Ludwig souligne que Depestre thématise « les deux versants de son esthétique, à savoir son double enracinement dans l'oralité créole et la tradition française » (Ludwig 1994 : 22). Cette synthèse se manifeste en douceur dans ses récits par la présence des formes de la littérature orale d'une part et formes très écrites de l'autre :

Exemples de la synthèse oral/écrit

- formes orales plus élaborées : « interview imaginaire au jardin du Luxembourg » (Depestre 1988 : 120),
- formes orales plus traditionnelles : le « conte sur le poisson Zin et la fille Lovéna » Depestre 1988 : 22–25) ; la chansonnette *Zin Thézin mon poisson fou, Zin* (Depestre 1988 : 24).

- formes très écrites : « dernière lettre » de zombie (Depestre 1988 : 103) ; « un long poème » (Depestre 1988 : 136) ; « un article » (Depestre 1988 : 111) ; « *Lettre de Jacmel* » (Depestre 1988 : 113) ; « un essai » (Depestre 1988 : 126–132).

En invoquant la figure mythique du conteur, habité par un désir instinctuel de raconter, en inventant des stratégies narratives, et encore et surtout en construisant une langue si particulière, ancrée dans un imaginaire créole, Chamoiseau, Pineau et Depestre apportent une nuance majeure – ils se donnent pour tâche de *témoigner* du monde finissant de l'oralité et valorisent des genres littéraires proches de l'oral.

4. Hybridité des genres et des niveaux langagiers

En ce qui concerne l'espace caribéen, le français littéraire reste profondément ancré dans l'expérience surréaliste de la négritude. La rencontre de Césaire et du surréalisme n'est pas fortuite. Les deux mouvements s'en tiennent non seulement à des positions anticolonialistes, mais aussi à l'expérience avant-gardiste de s'appropriier la langue française. La violence langagière d'Aimé Césaire est défendue notamment par René Depestre dans « Les aventures de la créolité. Lettre à Ralph Ludwig » : c'est *Cahier d'un retour au pays natal* qui montre à la génération de la créolité de quelle manière ne pas rester figé dans les canons des formes poétiques traditionnelles et où puiser sa créativité. Depestre redit enfin que c'est encore Césaire qui a assuré une promotion poétique aux valeurs importantes, et forcément aussi pour la créolité : négritude-debout, onirisme antillais, réalisme merveilleux, surréalisme merveilleux (Ludwig 1994 : 159–170).

Le Guadeloupéen Ernest Pépin fabrique – tout comme René Depestre – une langue littéraire en *français* synthétique et peu conflictuelle entre l'oral et l'écrit. Dans sa nouvelle « La revanche d'Octavie » (1994), le narrateur accentue l'oralité à la manière d'un conteur. On aura remarqué que les romanciers antillais ouvrent et ferment leurs récits en apostrophant directement son lecteur. « Messieurs et dames de la compagnie », c'est ainsi que notamment Chamoiseau ouvre son premier roman-conte, *Chronique des sept misères*. « Ô amis », répète-t-il plusieurs fois à l'adresse des lecteurs de *Solibo Magnifique*. Kundera souligne à juste titre que cette façon de s'adresser à son lecteur est très ancienne : « Cela évoque Rabelais qui commence son Gargantua par l'apostrophe : « Buveurs très illustres, et vous, vérolés très précieux [...] » (Kundera 2009 : 117–119). En lisant Pépin, on a immédiatement le sentiment que le narrateur parle à haute voix à son lecteur, investit « chaque phrase de son esprit, de son humour, de ses exhibitions [...] » (Kundera 2009 : 117–119). La pratique de ces écrivains, marqués par la littérature orale populaire, est fondée sur l'opposition, conflit infranchissable ou rencontre fructueuse, entre l'oral et l'écrit, entre le conteur créole et l'écrivain à la lisière du 21^e siècle. Le même souci de l'illustration de l'enracinement dans les contes créoles et dans la rhétorique du conteur concerne alors « La revanche d'Octavie ». Certes, on y trouve moins de créole : « le sucre-à-coco », « la popote-à-fouyapen cristallisée », « le gâteau-patate » (Pépin 1994 : 77) dans la trame du français, comparé à Chamoiseau, Confiant, Pineau et Glissant qui vont loin dans la créolisation du français, mais malgré cela, l'intrigue même du récit chez Pépin repose sur la prééminence de la tradition orale (fables, contes, proverbes, comptines etc.). Dans ce genre hybride entre conte créole et nouvelle,

Octavie et Raymond, deux personnages hors norme, s'affrontent au moment du scrutin municipal. Octavie, petite vieille dame créole et marchande de douceurs, aura le dernier mot. Séduite par Raymond uniquement dans l'objectif d'obtenir son vote lors des élections, basées sur l'écriture : « les tracts, les affiches, les journaux » (Pépin 1994 : 70), elle se vengera le jour même grâce à son oralité hors concours. Une fois à la mairie, elle convaincra le maire de les marier :

Le jour du vote, le maire n'en crut pas ses yeux. Octavie fardée, maquillée, chargée de tout son or des grands jours, soutenue par Raymond, fit une entrée triomphale. (Pépin 1994 : 68) [...] Il [Raymond] ouvrit le sac d'Octavie pour prendre une pièce d'identité toute fanée [...]. Il accompagna Octavie [...], puis devant l'urne il guida sa main trop agitée pour glisser le bulletin et le maire s'écria :

— Lindora Octavié a voté !

[...]

— Monsieur le Maire, mariez-nous...

[...]

— Monsieur le Maire, mariez-nous. Nous sommes à la mairie, n'est-ce pas ? Il y a des témoins ! Alors mariez-nous !

Le Maire regarda Raymond, il avait les lèvres blanches mais il acquiesçait de la tête.

Alors le Maire [...] prononça les paroles légales.

[...] Octavie [...] leva les yeux au ciel et s'écria :

— Augustin, tu n'es pas venu me chercher, aujourd'hui je prends ma revanche... (Pépin 1994 : 78)

Ici, il est important de comprendre que l'imitation littéraire de certaines techniques du conte oral permet à Ernest Pépin de métamorphoser le genre de la nouvelle dans « La revanche d'Octavie ». En tant que récit, le conte oral peut aisément être défini à travers trois critères. D'abord par la situation de l'oralité, ensuite par « la fixité relative de sa forme » (Bricout 1997 : 145), et enfin par le fait d'être considéré comme un récit de fiction. Geneviève Calame-Griaule propose une décomposition de l'ensemble de la narration des contes oraux en cinq éléments significatifs tels que « un *texte* », « un *conteur* », « un *contexte* culturel et social », « une *langue* » et « un *auditoire* » (Calame-Griaule 1982 : 45). Le conte oral est donc un texte transmis par la mémoire collective et reconstruit par le conteur. L'auditoire représente un élément important puisqu'il apporte une contribution indispensable, participe par sa présence et ses réactions. Le conteur ne l'invente jamais sur place mais puise dans la mémoire collective de son peuple et ses traditions. La trame du conte est ainsi connue depuis longtemps par les auditeurs, elle est transmise comme un héritage collectif. Les écrivains antillais s'inspirent des intonations du conteur, du timbre de sa voix, de ses silences, de ses accélérations brusques et des lenteurs calculées afin de prolonger le message, le dramatiser ou le nuancer. L'enjeu pour ces auteurs revient à ne pas perdre, dans leurs récits, tout ce qui donne du goût au conte créole⁵ en soulevant le défi de restituer l'art du conteur. Cette filiation plus ou moins directe concerne tous les auteurs présentés dans *Écrire la « parole de nuit »*, Chamoiseau le reconnaît d'entrée de jeu dans *Au temps de l'antan* : « O vieux paroleurs, maîtres de la blague, conteurs des hautes veillées, oui vous cueilleurs du verbe dessous

5 Certains écrivains antillais ont publié leurs contes créoles. Chamoiseau 1988 : *Au temps de l'antan*. Paris : Hatier ; Confiant 1995 : *Contes créoles des Amériques*. Paris : Stock.



les désespoirs, je reprends la parole où vous l'aviez laissée, aussi libre et infidèle que vous l'étiez vous-mêmes » (Chamoiseau 1988 : 9). De ce fait, aussi, les notions de fidélité et d'originalité, qui constituent culturellement la marque des romanciers occidentaux, s'en trouvent tout à fait inversées. Le livre en devient parfois *un objet étrange*, et les genres épiques (roman, nouvelle) ont tendance à être transfigurés, métamorphosés sous l'influence du conte créole. Cette hybridité lie « ce qu'il y a de régi dans la littérature et ce qu'il y a de foisonnant et d'irrépressible dans l'oralité » (Glissant 1981 : 78). Et c'est en ce sens que nous trouvons chez Pépin – tout comme Depestre – dans la langue du narrateur certaines stratégies énonciatives propres aux contes créoles, p.e., un grand nombre d'exclamations : « Maintenant, il fallait convaincre, persuader, trouver des arguments, être moderne quoi ! » (Pépin 1994 : 71), de phrases inachevées : « Toute la commune se mobilisait pour rassembler les voix. Bien sûr. » (Pépin 1994 : 70) ou de marques d'émotion et du jugement : « Ingrat ! C'est vrai. » (Pépin 1994 : 69).

Le « français-banane » de Raphaël Confiant est plus proche de la langue littéraire du Djobeur-Chamoiseau que de celle du Zombi-Depestre⁶ dans son désir d'hybridité générique et linguistique. On serait tenté de voir dans cette déconstruction de la langue française normée l'inversion ironique des positions attendues entre l'auteur et son lecteur, ou du moins le miroir de la situation linguistique des Antilles. Le passage de l'imitation servile à l'authenticité créative de la génération des « marqueurs de parole » semble s'accomplir aussi dans les récits de Confiant. Dans *La Francophonie littéraire. Essai pour une théorie* de 1999, Michel Beniamino souligne l'idée que la littérature antillaise porte dès sa naissance une interrogation existentielle sur ce qu'elle est : « On a souvent cru que leur première littérature avait été de pastiche : il s'agit bien plutôt d'un affrontement avec de prestigieux modèles leur permettant en s'opposant de se poser » (Robert Chaudenson et Guy Hazaël-Massieux, cité par Michel Beniamino. Beniamino 1999 : 120).

Le métissage et la rencontre de plusieurs cultures, langues et imaginaires, sont la base de l'esthétique et pour Patrick Chamoiseau et pour Raphaël Confiant. Tous les deux ont accompagné leurs écrits théoriques (*Éloge de la créolité*, *Lettres créoles* etc.) par une impressionnante production romanesque. Patrick Chamoiseau a publié à ce jour une douzaine de romans (*Chronique des sept misères*, *Solibo Magnifique*, *Texaco*, *L'esclave vieil homme et le Molosse*, *Biblique des derniers gestes*, *Un dimanche au cachot*, *Les Neufs Consciences du Malfini*, *L'Empreinte à Crusocé*, *La Matière de l'absence* etc.) qui se situent aussi au seuil d'autres genres littéraires (autobiographie, conte philosophique, conte écologique, oraison funèbre, réécriture moderne) et d'autres langues que « le français-de-France » (le créole martiniquais et le français antillais), alors que Raphaël Confiant (tout comme Frankétienne pour l'Haïti) incarne depuis les années 1980 l'écrivain qui a accompli cette « tâche délicate d'écrire un roman martiniquais » (Kundera 2006 : 112–113) en créole. Il a publié plusieurs œuvres en créole, comme les romans *Bitako-a* (publié en 1985 aux Éditions du GÉREC en Martinique) ou *Marisosé* (publié en 1987 aux Presses universitaires créoles en Martinique) et en 2000, un *Dictionnaire des néologismes créoles* chez Ibis Rouge (Gadeloupe). Dans ses récits romanesques, Confiant met en pratique son « irruption dans la modernité » (Bernabé, Chamoiseau, Confiant 1993 : 41), marquée par l'effacement des frontières entre les genres ou par leur mélange, par le goût des dérives et des détours, ou encore par une candeur

6 L'expression vient de Patrice Delbourg. Voir dans les références bibliographiques.

feinte dans la stratégie narrative. Il aime toucher l'interstice entre le créole et le français où l'oralité heureuse (sa créolité) triomphera toujours.

Ce décentrement linguistique s'accroît surtout quand ces écrivains (Pépin, Confiant) jouent sur l'effacement de la hiérarchie des niveaux de langue. Le familier vaut parfois pour le soutenu, l'ironique souvent pour le tragique. Dans l'énonciation du narrateur, on note que les codes sociaux se mélangent et la langue se présente dans sa totalité.

Conclusion

Somme toute, nous avons tenté d'analyser plusieurs nouvelles et poèmes de 1994 réunis dans la publication de R. Ludwig *Écrire la parole de nuit. La nouvelle littérature antillaise*. Nous cherchions à analyser la langue française dans ce recueil choisi, en admettant qu'une étude comparée de l'ensemble de l'œuvre romanesque de chaque écrivain pourrait sans doute apporter d'autres éléments notionnels et stylistiques importants à partir des années 2000. Nous avons constaté que « la nouvelle littérature antillaise » (R. Ludwig) des années 1990 se démarque par sa vitalité et sa créativité (Chamoiseau, Confiant, Glissant), où la créolisation opaque du français et le mélange des genres et registres constituent le fond de cette esthétique décentrée. Ces écrivains ont ouvert une voie féconde dans le rapport à la langue française, tout en se promenant sur sa totalité. Ils ont attiré l'attention des lecteurs français de l'Hexagone sur la thématique de l'existence créole et sur le regard original dans l'écriture des femmes (Pineau), sur le mythe fondateur de la Traite (Glissant) et sur de nombreuses résistances à l'esclavage dans la Caraïbe (Depestre, Chamoiseau). Ils ont imposé leur histoire, chargée de complexité et d'identité métissée. Ils ont défendu la créolité en écrivant en créole (Confiant). Glissant, puis Chamoiseau, sont devenus les chefs de file de cette jeune génération d'auteurs, qui écrivent leur *imaginaire créole en français* – dans un français où les mots sont soudain ressentis comme des sons et où tout est subordonné à la musique de la phrase. Loin du centre, ils ont inventé un style indépendant, frais et flottant, explorant les seuils du récit, produisant dans la langue de Césaire de très beaux effets littéraires. Cette « fête de la langue », venue des pays créoles, a fait naître un français littéraire très riche : original, nocturne, et drôlement poétique.

Références bibliographiques

- Adelaïde-Merlande, J. (1994). *Histoire générale des Antilles et des Guyanes. Des précolombiens à nos jours*. Paris : L'Harmattan.
- Antoine, R. (1998). *Rayonnants écrivains de la Caraïbe. Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane. Antologie et analyse*. Paris : Maisonneuve et Larose.
- Ashcroft, B. ; Griffiths, G. ; & Tiffin, H. (1989). *The Empire Strikes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*. Londres : Routledge.
- Beniamino, M. (1999). *La Francophonie littéraire. Essai pour une théorie*. Paris : L'Harmattan, coll. « Espaces francophones ».



- Bernabé, J. ; Chamoiseau, P. ; & Confiant, R. (1993 [1989]). *Éloge de la créolité/In Praise of Creoleness, Édition bilingue français/anglais*. Paris : Gallimard, coll. « NRF ».
- Bricout, B. (1997). Conte. In *Dictionnaire des genres et des notions littéraires* (pp. 144–154). Paris : Albin Michel, coll. « Encyclopaedia universalis ».
- Calame-Griaule, G. (1982). « Ce qui donne du goût aux contes ». *Littérature*, février 1982, 45–60.
- Chamoiseau, P. (1993). *Lettre aux traducteurs (inédite)*. Martinique : Lamentin.
- . (2002). *Biblique des derniers gestes*. Paris : Gallimard.
- . (2005). *Otrok stařec a obřĩ pes*. Praha : Volvox Globator.
- . (2013). *Veilles et Merveilles Créoles. Contes du pays Martinique*. Paris : Le Square.
- . (2017). *Byl jednou jeden zázrak. Kreolské pohádky z Martiniku*. Praha : Baobab.
- . (1994). « Que faire de la parole ? ». In R. Ludwig (Ed.), *Ecrire la « parole de nuit » La nouvelle littérature antillaise* (pp. 151–158). Paris : Gallimard.
- Chamoiseau, P. ; & Confiant, R. (1991). *Lettres créoles : Tracées antillaises et continentales de la littérature, Martinique, Guadeloupe, Guyanne, Haïti 1635–1975*. Paris : Édition Hatier.
- Chevrier, J. (1990). *Littérature nègre*. Paris : Armand Colin Editeur.
- Combe, D. (1989). *Poésie et récit. Une autre rhétorique des genres*. Paris : José Corti.
- Corzani, J. (1997). *Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane*. Fort-de-France : Désormeaux, 1992–1997.
- Deleuze, G. ; & Guattari, F. (1975). *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Durand, G. (2016). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod.
- Delbourg, P. (1988–1989). Zombi-Depestre et Djobeur-Chamoiseau. *Antilla*, 11, 44–45.
- Depestre, R. (1981). *Alléluia pour une femme-jardin*. Paris : Gallimard.
- . (1988). *Hadriana dans tous mes rêves*. Paris : Gallimard.
- . (1981). Depestre, René, 1993 : *Anthologie personnelle*. Arles : Actes Sud.
- Glissant, É. (1981). *Le discours antillais*. Paris : Gallimard.
- . (1988). Un marqueur de paroles. In P. Chamoiseau, *Chronique des sept misères* (pp. 3–6). Paris : Gallimard.
- Gyssels, K. (2005). Sartre postcolonial ? Relire Orphée noir plus d'un demi-siècle après. *Cahiers d'études africaines*, 45, 179–180, 631–650.
- Kundera, M. (2009). *Une rencontre*. Paris : Gallimard.
- Kwaterko, J. (2008). De la revendication identitaire à la poétique de la transculturalité. In T. Swoboda, E. Wierzbowska & O. Wronska (Eds.), *Autour de Patrick Chamoiseau* (pp. 125–133). Gdansk : *Cahiers de l'Équipe de Recherche en Théorie Appliquée (ERTA)*, tome 1.
- Ludwig, R. (1994). *Écrire la parole de nuit. La nouvelle littérature antillaise*. Paris : Gallimard.
- Ludwig, R. ; Montbrand, D. ; Pouillet, H. ; & Telchid, S. (2002). *Dictionnaire créole français*. Paris : Maisonneuve et Larose/Servedit/Éditions Jator.
- Le Bris, M. (2007). *Pour une littérature-monde*. <http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html> [2021–04–19]
- Moura, J.-M. (1999). *Littératures francophones et théories postcoloniales*. Paris : PUF.



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.