

6-1-2009

## Les glissements policiers dans les romans de P. Chamoiseau, R. Confiant et F. Chalumeau

Mouhamadou Cissé  
*Université du Québec à Montréal*

Follow this and additional works at: <https://crossworks.holycross.edu/pf>

 Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

---

### Recommended Citation

Cissé, Mouhamadou (2009) "Les glissements policiers dans les romans de P. Chamoiseau, R. Confiant et F. Chalumeau," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 72 : No. 1 , Article 7.  
Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol72/iss1/7>

This Dossier is brought to you for free and open access by CrossWorks. It has been accepted for inclusion in *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature* by an authorized editor of CrossWorks.

**Mouhamadou CISSÉ**

Université du Québec à Montréal

## Les glissements policiers dans les romans de P. Chamoiseau, R. Confiand et F. Chalumeau

**Résumé :** Cet article s'articule selon les modes de fonctionnement de quelques éléments narratifs du roman policier, genre qui obéit à une composition historiquement authentique. Alors que le récit d'enquête suit, habituellement, une linéarité dans la disposition des faits, Chamoiseau, Confiand et Chalumeau s'y attèlent sans toutefois renoncer aux tableaux créoles, grâce aux récits parallèles qui traduisent l'intertextualité culturelle. Nous analysons ainsi la manière de mener des enquêtes policières et leurs limites génériques dans trois romans de ces auteurs qui prouvent, avec des différences spécifiques, comment l'on peut adapter le genre policier dans le contexte de la créolité.

Antilles, Fortuné Chalumeau, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiand, créolité, genre policier, hybridité, intertextualité, polar

**C**entré habituellement sur une enquête criminelle depuis ses origines, le roman policier connaît une évolution dans ses structures narratives pouvant évoquer, selon l'auteur(e) et le contexte culturel, un récit d'aventures, une histoire d'espionnage, une relation des mœurs ou un suspense. Ce renouvellement esthétique, attribuant au genre une appellation vaste, le « polar », s'est construit avec des romanciers qui ont désamorcé les modèles, tout en introduisant de nouvelles orientations qui diversifient et rendent complexe le roman policier. Désormais, ce genre défie les frontières qui indiquaient traditionnellement les caractères de l'enquêteur, la manière de mener l'enquête, le crime et la perception du criminel.

Il serait intéressant de voir comment ce genre qui a migré à travers les aires culturelles se déploie dans le roman antillais francophone, et dans quelle mesure des auteurs comme Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiand et Fortuné Chalumeau ont défait les archétypes du roman policier, dans lequel ils fondent leur vision du monde. Mais cette évocation du monde est une constance de la créolité, notion déjà globalisante, totalisante, qui restaure les expériences

culturelles aux Antilles, puisqu'elle signifie selon Édouard Glissant un processus d'intégration des cultures, « une rencontre, un choc, un métissage » (1990: 46). Ce n'est pas établir par là un rapprochement entre créolité et roman policier, mais c'est souligner les formes d'adaptation culturelles et littéraires que peuvent revêtir les enquêtes criminelles dans les Caraïbes, où le genre polar n'est pas très répandu au regard de son histoire littéraire.

La créolité littéraire, qui traverse les romans du corpus, se manifeste dans le conte créole (*Solibo Magnifique*, 1988), dans les mœurs sociales (*Le meurtre du Samedi-Gloria*, 1997) et dans les liens entre différentes cultures qui s'affrontent dans la ville de Désirade (*Désirade, ô serpent!*, 2006), alors que le roman policier, utilisé de façon indépendante dans ces textes, déroule classiquement un ordre temporel. Cette linéarité enchâsse meurtre, investigations, témoignages, déductions et sanctions. La première remarque, relative à ces œuvres, s'articule selon les techniques de disposition qui semblent modifier ces invariants du roman policier intégré ici à des séquences proches de la tradition littéraire antillaise. La deuxième remarque, en développant la métaphore du pays, ainsi creusée depuis les premiers textes antillais d'enquête criminelle<sup>1</sup>, soulève le mode de fonctionnement qui régit l'enquête. Avant de poser les orientations de cet article, voyons d'abord cette double structuration des romans (récit d'enquête et histoires additionnelles).

À prendre en compte exclusivement le crime et les tentatives pour le clarifier dans *Solibo Magnifique* de Patrick Chamoiseau, *Désirade, ô serpent!* de Fortuné Chalumeau et *Le meurtre du Samedi-Gloria*<sup>2</sup> de Raphaël Confiant, on pourrait justifier l'appartenance des romans au genre policier, si l'on se limitait à cette définition sommaire, mais combien explicative de Jacques Sadoul: « Le roman policier est le récit rationnel d'une enquête menée sur un problème dont le ressort dramatique est un crime » (1980: 10). Lors d'une nuit de Carnaval, au cœur du quartier de Texaco, devant une foule

---

<sup>1</sup> On peut retrouver les premiers textes relatant une situation d'enquête chez les écrivains antillais blancs (Békés), comme Daniel de Grandmaison qui mêlait déjà les mœurs créoles et le pittoresque insulaire aux intrigues policières, notamment dans *Rendez-vous au Macouba* (1948) et dans *Le bal des créoles* (1976). Depuis ce temps, quelques auteurs antillais élaborent de près ou de loin dans leurs œuvres la dimension policière, malgré la persistance du fait créole, par exemple dans le roman de Tony Delsham, *Panique aux Antilles* (1985), ou dans celui de l'Haïtienne Evelyne Trouillot, *Rosalie l'infâme* (2003).

<sup>2</sup> Dorénavant, toutes les références à ces œuvres ne comprendront que les mots clés *Solibo*, *Désirade* et *Samedi* et leurs numéros de pages correspondants.

de spectateurs, d'auditeurs tout simplement, « [l]e conteur Solibo Magnifique mourut d'une égorgette de la parole » (*Solibo*: 25). Ce n'est pas dans cette mort surprenante que réside l'importance du récit, mais dans les caractéristiques atypiques de l'enquête policière, menée premièrement par le brigadier-chef Bouafesse, puis par son supérieur, l'inspecteur Évariste Pilon. Les enquêteurs recueillent des témoignages qui se trouvent être des récits de vie sur fond d'oralité.

Dans les mêmes circonstances d'exultation populaire, une soirée de Pâques, Raphaël Confiant laisse découvrir le corps sans vie de Romule Beausoleil. Il y aura dans la suite des événements une recherche des causes dont l'inspecteur Dorval sera l'exécuteur. L'enquête révèle, contre les attentes du lecteur, une société et des individus, avec des valeurs et des mœurs.

Chalumeau file une séquence d'enquêtes à la suite du meurtre d'une femme égorgée et retrouvée sur une plage de la Désirade, avec comme technique la multiplication des pistes qui est proche du « whodunit » (qui l'a fait?). L'accumulation éclaire le métissage de la société antillaise et renseigne sur le vaudou, mais dans un autre récit.

Si ces scénarios criminels sont rappelés, c'est pour les examiner selon les fictions narratives qui ont accompagné la naissance du roman policier<sup>3</sup>. Un tel projet rencontre des obstacles qui se résument sous trois angles. Le premier, c'est la distance dominante que Chamoiseau, Confiant et Chalumeau observent pour s'éloigner du roman policier, après l'avoir « mystifié ». Le deuxième est le panorama insulaire qui permet de lire le roman antillais, et qui représente en quelque sorte un blocage au déroulement des schémas policiers. Mais au-delà de ces écueils, un troisième invite à nuancer cette altération du roman policier, en raison des complexités qui définissent le roman : c'est une forme prolixe et très dynamique, remaniée sans cesse au goût de l'écrivain antillais qui veille à « l'hybridation linguistique et stylistique » (Pageaux, 2001 : 103). L'hybridation du texte antillais justifiera le mélange des fictions au niveau narratif. Dès lors, le travail analysera les tensions narratives

<sup>3</sup> Le roman policier connaît des origines littéraires diverses, allant des sensations apparentes dans les récits de Wilkie Collins (1824-1889) aux nouvelles fantastiques d'Edgar Allan Poe (1809-1849). Il faut seulement préciser les origines d'une intrigue avec un crime sombre engageant un détective qui tente d'en élucider les raisons et les auteurs. C'est dans cette constance que l'on cherche à replonger les œuvres de Chamoiseau, Chalumeau et Confiant.

qui bouleversent le fonctionnement de l'enquête, les particularités de cette enquête, enfin les miroirs de l'« en-quête » orientés vers des destins individuels.

## Des fragments d'enquête à l'intérieur des récits

De nombreuses études consacrées au roman policier<sup>4</sup> adoptent le parcours narratif et le schéma actantiel de Greimas. L'amalgame entre récit de quête et récit policier se justifie par la recherche qui institue la trame textuelle. Un sujet insatisfait (le détective), qui fantasme sur un objet (le crime), éprouve le « désir » presque sain, logique dans la situation judiciaire, de traquer puis d'identifier le criminel, destructeur de l'ordre social que le parcours des faits relatés cherche à rétablir. Le fait caractéristique à retenir dans ce schéma actantiel, c'est l'ordre narratif qui régit l'enquête, ancrée dans un récit cohérent, retraçant une aventure unique, quasiment sans rupture, allant de l'annonce du crime à sa résolution. Cependant, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant et Fortuné Chalumeau ont distancé cette manière classique de construire le récit d'enquête, et ils l'ont réalisé dans la jonction recherchée entre l'enquête et les traditions orales, qui sont des faits divergents proches ou éloignés du crime. En revanche, les séquences d'enquêtes se déroulent sous forme d'annonces fragmentaires; elles sont éparpillées, au second plan, dans les rappels de la créolité diversement traitée dans les trois romans.

Si *Solibo* s'ouvre sur un constat judiciaire, avec comme contenu le rapport sur un meurtre, donc sur une page tragique dramatisée par la présence des forces de l'ordre,

[...] Nous, Évariste Pilon, officier de police à la Sûreté urbaine de Fort-de-France, Brigade criminelle, officier judiciaire, Assurant la permanence de nuit, Informé par le brigadier-chef, Philémon Bouafesse, matricule 000,01, qu'il vient de découvrir, suite à une intervention de Madame Lolita Boidevan, marchande ambulante, demeurant au Pont-Démosthène après le grand canal, le cadavre d'un homme sous un tamarinier du lieu-dit la Savane [...]  
(*Solibo*: 17),

---

<sup>4</sup> Voir par exemple l'ouvrage de Amey, 1994. Partant des approches de Propp et de Greimas sur le récit narratif, l'auteur développe des liens entre les « fonctions » qui nécessitent un « crime » et une « enquête » et les « actants » (criminel et détective). Il analyse aussi l'importance des « objets » convoités (argent, document) dans la structure du récit policier ou judiciaire (*ibid.*: 33).

le paratexte de la première partie de l'œuvre renverse les perspectives annoncées au début de ce récit où prédomine l'oralité :

Mes amis!  
Le Maître de la Parole  
Prend ici le virage du destin et nous plonge  
Dans la déveine... (*ibid.* : 23)

On le voit, le détour narratif donne naissance au récit oral sous forme de conte à double tiroir, car le roman intégral raconte selon l'inspiration traditionnelle l'histoire de Solibo, qui est lui-même un conteur populaire dans le récit. Alors que Chamoiseau se proclame « Maître de la Parole », ou tout simplement Marqueur de Paroles, son personnage Solibo, qui maîtrise avec talent « les quatre facettes de notre diglossie » (*ibid.* : 44), attire les habitants de Texaco. Son ombre devient le centre de gravité du roman à l'encontre du déroulement normal de l'enquête. Il faut ainsi saisir la finalité du genre policier dans le phénomène de l'oralité célébré par l'auteur et son personnage principal : il existe, dans cette manifestation des événements de l'oralité, une ambivalence, un mélange, de même qu'une simultanéité entre les registres de l'oral et de l'enquête.

Dans une étude consacrée à *Solibo Magnifique*, Catherine Wells distingue deux choses qui sont reliées par l'auteur du roman : la façon de raconter le conte et la manière de narrer propre aux romanciers. Deux méthodes d'approche de l'écriture qui amènent Catherine Wells à conclure que *Solibo Magnifique* est à la fois « un roman policier moderne et une forme plus proche de l'oralité » (1994 : 19). Son raisonnement définit une double temporalité : celle qui expose les séquences de base, marquant les étapes de l'enquête, et celle des prolepses, exposant un récit exemplaire avec ses fondements oraux et sa signification littéraire. Ainsi, la fragmentation de l'ordre narratif prouve le traitement original de l'enquête, et elle démontre en filigrane la primauté de l'oralité qui transcende le fait policier : « [...] les segments singulatifs et répétitifs, des anachronies à l'intérieur de la séquence temporelle de base, servent à célébrer la vie du conteur, à mettre en lumière l'univers agonisant de l'oralité, à exposer l'inutilité de l'enquête brutale tout en faisant évoluer Évariste Pilon » (*ibid.* : 87).

Pareillement, l'approche segmentée de l'enquête insère une pratique culturelle dans l'œuvre de Fortuné Chalumeau, qui dérouté dans *Désirade* le lecteur, si son intention était de suivre l'ordre de

l'enquête. C'est parce que les recherches menées par l'inspecteur Delavigne aboutissent au monde merveilleux du vaudou<sup>5</sup>. Dès lors, un nouveau récit, indiquant la performance orale du narrateur, est déclenché. Le redoutable *houngan* du nom de Téontine, prêtre du vaudou, dont le récit étale longuement les mystères, domine désormais la narration, selon des séquences qui développent d'abord une séance du vaudou, ensuite le châtement des Coupables et la vengeance des Innocents. Le sacrifice de six êtres humains, égorgés vifs, est un temps fort qui dilate la durée des événements et diffère la progression de l'enquête. En fonctionnant par des pauses, l'enquête s'estompe, du moins révèle des croyances culturelles qui fascinent l'inspecteur et l'amènent à oublier, de même que le lecteur, ce qu'il était venu chercher dans ce village insulaire : le coupable. Tout commence par la disparition suspecte de jeunes filles, sujettes au trafic d'êtres humains, et le beau-père de Flora figure parmi les six auteurs :

[...] se pouvait-il donc que ce fût vrai, son beau-père le colonel monnayait le corps et la vie même des enfants dont il tirait grand profit ? Certaines fillettes disparaissaient, même dans les meilleures familles d'en-ville, et personne n'entendait plus parler d'elles : un silence de plomb murait leur nom que nul jamais ne prononçait (*Désirade*: 187).

Une cérémonie nocturne, pleine d'allégresse et profondément invraisemblable, est organisée subséquemment pour le sacrifice des Coupables, donnant ainsi à l'œuvre intégrale une autre dimension qui est l'esthétisation d'un rituel haïtien, le vaudou :

Le *houngan* s'approcha à pas mesurés. Il était superbe de force et de distinction native, Téontine, et sa nudité rayonnait telle l'intemporelle luminescence du dieu. L'un après l'autre, le *houngan* voua ces six hommes aux divinités des Enfers et, d'un coup de jambette bien placé, il les châtra avec grâce sans paraître entendre leurs épouvantables clameurs. Tandis que les tambours éclataient en férocité expiatoire et que la troupe scandait des hauts chants [...] (*ibid.*: 189).

Avec Raphaël Confiant, les parcelles de l'enquête sont chaque fois séparées par des palettes qui traduisent la culture populaire des Antilles. Autant dire que la recherche du criminel est le prétexte pour exposer l'imaginaire social. Mais ce déballage, qu'il soit moral

---

<sup>5</sup> Le vaudou, pratique religieuse et magique, est issu des traditions africaines mélangées avec des rites catholiques. L'histoire coloniale a révélé les exercices mystiques du vaudou par les anciens esclaves, notamment en Haïti. Les adeptes du vaudou croient à des dieux, parmi lesquels : *li gran zombi*, le dieu serpent, *Zaka*, le dieu des travaux de la terre et *Gued*, l'esprit des morts. La prêtresse des cultes du vaudou est appelée *Mambo*, et le prêtre, *houngan*.

ou social, ne joue pas seulement le rôle d'agrémenter le récit, il fonde aussi une structure linéaire qui donne à lire la littérature de la créolité, dans le sens du travail esthétique sur les valeurs, la diversité culturelle, les mentalités. Romule Beausoleil avait quitté le Morne Pichevin et abandonné sa maison ; cette demeure est hantée, habitée par des esprits maléfiques, selon la mentalité collective : « Si vous approchez de chez Romule Beausoleil [...], il y a un zombi à l'intérieur qui n'attend qu'une bonne occasion de vous happer » (*Samedi*: 78).

Ce qui est significatif dans cette description, c'est la présence des mœurs qui traversent les constructions syntaxiques du texte, et on peut parler ici d'influence, comme le fait remarquer Colette Maximin au sujet des littératures caribéennes : « La culture populaire étend son influence à l'autre aspect littéraire : les structures formelles » (1996 : 353). La principale influence se joue au niveau des métaphores orales, des images culturelles, des expressions créoles avec ou sans traduction en français : « "*kay-tala ni modisyon anlè'y*" (Cette maison est maudite), s'écriait-on, "*tout moun viv adan'y ka anni pwan lavôl*" (tous ceux qui y vivent disparaissent subitement). "*Sé dwét kay djab-la*" (C'est peut-être la case du Diable) » (*Samedi*: 78).

Ce sont donc des péripéties sociales charriant les croyances populaires qui sectionnent l'enquête, et il faut expliquer cet arrangement selon la théorie de l'hybridation. Raphaël Confiat fait suivre des déroulements narratifs qui mettent en parallèle enquête policière et approfondissement de la culture populaire. En saisissant la matière de l'enquête judiciaire, Raphaël Confiat la modifie dans un style très proche de ce que Patrick Chamoiseau définit comme une « [...] niche virtuelle qui réunit l'imaginaire des Lieux et instruit la prolifération des racines. Superposés. Reliés. Alliés. Enracinés. » (1997 : 307).

Les trois textes reposent donc, bien que différemment, sur une création qui oscille entre l'enquête, menée par des professionnels soucieux de lever le masque des criminels, et une narration qui a régulièrement recours à des catégories symboliques liées à la culture caribéenne. On retiendra de *Solibo*, *Samedi* et *Désirade* l'intertextualité culturelle qui produit leur lien formel et déclenche les enquêtes. En effet, c'est constater une pratique de l'intertextualité que de poursuivre les traces de l'enquête dans les romans de



Chamoiseau, Chalumeau et Confiant, car les éléments culturels fondent le réseau thématique des œuvres. On sait depuis Julia Kristeva que l'œuvre littéraire n'est pas isolée ni fermée, elle est soumise, de façon volontaire ou involontaire, à un jeu d'interférences, à une activité d'intégration : « Le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte) » (Kristeva, 1969 : 84). Débordant de sens, le « mot » évoque une origine quelconque, mais dont la provenance est hors texte. Il faut retenir de cette affirmation un maniement courant, celui de « réécriture », orienté ici non pas vers d'autres textes, mais vers la culture antillaise qui englobe et dissémine les enquêtes policières dans les trois romans.

Cette polyphonie tourne légèrement en dérision le roman policier, puisque les histoires ordinaires issues de l'oralité, les anecdotes d'ordre culturel, les allusions sociales, jadis inexistantes dans les enquêtes du détective Sherlock Holmes ou du commissaire Jules Maigret<sup>6</sup>, retardent les enquêtes. On tourne inlassablement autour des bribes policières qui aboutissent au roman noir, dans le sens de l'énigme et du mystère qui sont pourtant des motifs du genre policier, mais adaptés à la culture créole selon la mort surprenante du conteur dans *Solibo*, selon la sorcellerie pour expliquer le crime dans *Samedi* : « Certains voyaient là sorcellerie et quimbois, d'autres invoquaient un mari jaloux » (*Samedi* : 15). Enfin, selon les circonstances insolites de cette scène atroce dans *Désirade* : « [U]ne femme égorgée dans une île ensoleillée » (114), qui rappellent le sacrifice d'animaux sauvages dans les rites du vaudou.

Qu'il s'agisse d'une situation policière préliminaire, instable et discontinuée *in fine*, ou de la métaphorisation des mœurs, c'est exactement l'intertextualité qui régit la coexistence du récit policier et du récit oral. Il y a là un jeu de résonances policières qui sont répandues à l'intérieur des récits où s'enracine l'oralité créole. En cherchant donc à réduire les frontières entre roman policier et roman de mœurs, Confiant, Chalumeau et Chamoiseau semblent asservir le premier en lui attribuant une autre forme, certainement nouvelle et métamorphosée. Enfin, il est vrai d'affirmer que les auteurs, dans la suite des meurtres, le déroulement des autopsies, les interrogatoires,

---

<sup>6</sup> Sherlock Holmes est le personnage détective créé par Arthur Conan Doyle en 1887 ; Jules Maigret est le protagoniste de Georges Simenon, il est aussi enquêteur. Dans leurs enquêtes, il y a comme un élan de conjuguer toutes les instances narratives et de les orienter uniquement vers le crime. Cette approche s'oppose à celle des auteurs, Chamoiseau, Confiant et Chalumeau, qui manifestent dans les textes des écarts qui distancent le crime.

la désignation des suspects, bref dans les procédures criminelles intégrées à la symbolisation de la culture antillaise, ont réussi leur pari, malgré ce qu'en dit la critique policière :

Le roman policier ne va nulle part. C'est un pommier qui donne différentes variétés de fruits, mais ce sont toujours des pommes. L'erreur, précisément, est de toujours vouloir modifier son essence par des greffes qu'il supporte toujours mal. Il a une structure déterminée qui, à y regarder de plus près, est celle même de notre esprit, équipé pour raisonner toujours de la même manière, de l'inconnu au connu, par approximations sans cesse corrigées. Le domaine de l'imaginaire, qui est celui du roman, est illimité. Mais le roman policier, parce qu'il se propose d'aller de l'imaginaire au rationnel par le moyen de la logique, s'impose à lui-même des limites qu'il ne peut franchir (Boileau-Narcejac, 1994 : 121).

Reste à voir dans quelles circonstances cette logique, comme technique policière, se déploie dans les textes, qui se doivent d'éclairer des crimes crapuleux, dans un contexte où la société est à la fois soudée et divisée, attachée aux valeurs et ouverte sur le monde.

### **Particularités d'une recherche criminelle**

Sans entrer dans les détails, il apparaît dans les études sur la littérature policière des événements sociaux et urbains qui expliquent la naissance du genre policier<sup>7</sup>. L'expansion des grandes villes au XIX<sup>e</sup> siècle soulevait en même temps la peur, la panique du danger, la remise en cause des valeurs. Resurgit alors le crime qui assiège l'espace citadin, certainement une infraction à l'ordre qu'il faut garantir en pourchassant les brigands. Cette entrée poétique de l'examen juridique dans les lettres crée un nouveau type de discours littéraire en parallèle avec une intrigue de quête. Ce n'est pas là justifier la présence du crime dans les Antilles, un espace marqué par le signe du tragique depuis l'esclavage. Mais c'est aller au-delà des caractéristiques insulaires de ces villes, Fort-de-France, Désirade, du quartier Texaco, et percevoir comment s'y déroulent des enquêtes.

<sup>7</sup> Voir Lacassin, 1993. L'auteur démontre comment le roman policier est devenu un phénomène urbain et quotidien en insistant sur le « Fantastique des villes » (23). La civilisation industrielle a facilité ce qu'il analyse comme étant l'épopée urbaine, une sorte de continuation des épopées antiques. Pour Fondanèche, 2000, « la métropole va assurer, par sa diversité, la présence de bas-fonds nécessaire à l'éclosion de la criminalité pour peu qu'on en fasse une constante des milieux défavorisés » (6). Cette dernière remarque s'applique à peu près au contexte criminel des romans de notre corpus.

L'espace-temps du crime, un corps découvert au Morne Pichevin lors d'un samedi de Pâques, situe *Samedi* aux confins des mythes quotidiens et d'une tentative d'éclairer cette cruauté. Un paradoxe somme toute insulaire, parce que les réalités de la ville révèlent des habitudes particulières, des secrets réservés aux habitants, capables de faire reculer tout homme de loi cherchant aventures. Dans ce dossier criminel, qui semble plus un moyen d'exhiber les mœurs que de retrouver l'assassin, l'inspecteur Dorval est livré à lui-même, se méfiant sans raison de ses suspects. Il est d'ailleurs jeté dans un « trou », dans un monde à part qui défie la logique occidentale, et qui corrompt la poursuite du fautif par la multiplication des suspects sous forme de labyrinthes :

Dorval avait à nouveau étalé sa liste de suspects devant lui et l'examinait, la tête entre les mains, plutôt accablé. Ferdine, la première concubine du combattant de damier était décédée; le père de cette dernière, le prêtre indien Naïmoutou, était selon toute vraisemblance hors de cause; Hermancia, la seconde concubine également. Des doutes subsistaient à l'encontre de Waterloo, le major de Bord de Canal [...]. Restaient deux gros poissons: le coursailleur de jupons, Chrisopompe de Pompinasse et le docteur Bertrand Mauville [...]. Restait le cas de Jonas Dupin de Malmaison et son fameux coq, Éperon d'Argent. Ou plus exactement de son bras droit, le gérant Ti Victor, qui avait plusieurs fois menacé Carmélise de mort parce qu'elle se retrouvait dans l'incapacité de rendre le volatile (*Samedi*: 278-279).

Ce détective créé par Raphaël Confiand n'est pas très différent de l'inspecteur Delavigne, autre enquêteur dans *Désirade*, débarqué dans l'île, mais il y joue aussi un rôle de touriste, afin de pourchasser des trafiquants colombiens, impliqués dans l'affaire Man-Joliba. Le plus surprenant réside non pas dans sa lassitude morale, à force d'explorer de fausses pistes, mais dans son indifférence progressive, qui l'isole et l'écarte des méthodes traditionnelles de ce travail. Il s'y ajoute un effet de caractérisation dramatique du milieu, peu propice à cette tâche. C'est dire que Fortuné Chalumeau déroule l'enquête sous les auspices du faire-valoir, car ce mécanisme développe, selon une formule de mise en échec, la recherche policière et les conditions préétablies de son revers ancrées déjà dans le contexte spatial et romanesque :

Il est à savoir que dans ces lieux insulaires encore préservés de la modernité et laissés à la traîne par un XX<sup>e</sup> siècle hypermécanisé et occidentalisé, l'appareil judiciaire apparaît comme un spectre de rutilants habits, mais se tient dedans un squelette horrifiant aux dents de lion et au regard vorace qui, sous son manteau, cache une inexorable et tragique faucille (*Désirade*: 236).

Ce paradoxe ne peut que révéler des écarts, et il souligne les distances entre, d'une part, l'observation minutieuse des faits, une autopsie rigoureuse, un interrogatoire bien mené, des déductions adéquates et, d'autre part, une mentalité attachée à la superstition, fidèle en quelque sorte au monde merveilleux. Peu importe le savoir-faire des enquêteurs, c'est le contexte psychologique et social qui renverse cette logique dont les coauteurs Boileau-Narcejac avaient souligné les incidences dans la posture du détective :

Le savant, devenu détective, ne se laissera plus prendre aux apparences, mais, armé de la logique au service de l'observation, remontera des effets aux causes, déduira des causes nouvelles aux effets, et, de proche en proche, enfermera le coupable dans un réseau de preuves (1994 : 22).

À l'inverse, une spécificité unit les trois romans : tous les enquêteurs finiront émerveillés par l'univers oral des conteurs dans *Solibo*, par la société des quimboiseurs (sorciers) qui donnent la mort dans *Samedi*, et par les rituels du vaudou avec des sacrifices dans *Désirade*. Non pas par manque de raisonnement, mais en raison de l'imaginaire des suspects, comme chez Chamoiseau où les réponses aux questions sont des divagations : un art verbal qui est un témoignage que l'on retrouve pareillement lors des veillées mortuaires. La conséquence, c'est la perte de la logique dans *Solibo*, plus précisément la fin de l'esthétique policière, lorsque les enquêteurs tombent eux-mêmes dans le « magique » et consultent un « quimboiseur expert en morts étranges » (*Solibo* : 204). Il faut préciser que la recherche criminelle se doit d'éclairer un mystère, mais l'énigme est d'abord une métaphore culturelle qui contraint les détectives à prendre en charge le fait mystique comme explication de la mort, ainsi qu'on l'aperçoit dans quelques romans africains francophones<sup>8</sup>.

Autre particularité de la recherche policière dans les textes : le lecteur du polar exige d'habitude la vengeance qui est l'arrestation du criminel. Ce pacte avec le lecteur, fondateur de toute intrigue

<sup>8</sup> Le roman de Ousmane Sembene, *Guelwaar* (1996), est exemplaire de cette interprétation surnaturelle de la mort. À la mort du héros, les commentaires se multiplient, les langues se délient, tous les habitants parlent, mais ils ne savent pas, si ce n'est que « Guelwaar avait la trempe d'un lion. On a volé son corps pour manger le cœur » (39). Il existe en eux un esprit fabulateur qui les engage à créer puis à imposer des histoires légendaires, nées de leur profondeur spirituelle. On précisera aussi la place de l'institution policière dans ce roman, où l'assassinat du héros n'aura point de suite judiciaire, si ce n'est la recherche du corps disparu. Se singularise dans ce scénario la cérémonie funèbre plus importante aux yeux des proches du défunt que l'exigence d'une vérité pour éclairer le crime. C'est, peut-être, une condamnation de toute action cartésienne par le fatalisme qui habite les villageois décrits par Ousmane Sembene.

policière, est rompu dans *Solibo* tout comme dans *Désirade*. Il y a un abus du genre, une exagération qui trompe le naïf lecteur, alors qu'il réclamait justice, c'est-à-dire rétablissement de l'ordre, sans lequel le crime reste impuni et le mal persiste dans la société. Claude Aziza et Anne Rey n'avaient pas prévu ce renversement de situation, quand ils étudiaient le dénouement d'une enquête criminelle, quand ils concluaient que la fin de l'histoire rendra l'énigme « transparente et rationnelle » (Aziza et Rey, 2003 : 39). Tour à tour, les auteurs manipulent cette vérité littéraire, qui est traditionnellement un moyen de libérer les angoisses du lecteur. Cette subversion est pour Chalumeau la reconnaissance d'une défaite de la raison :

Sans nul indice sérieux que pussent flairer les limiers de la gendarmerie et de la police, l'affaire Joliba fut proprement et prestement reléguée aux archives. Quant à la mission dont il avait été investi, si nul jamais ne lui en parla à l'exception de Madellon qui usa d'ambages en jambages d'autruche à la galopade, elle lui valut, outre les compliments que l'on sait, moult amertumes (*Désirade* : 281).

Et pour Patrick Chamoiseau, c'est le triomphe de l'oralité, car on peut bien mourir de la parole, contrairement à ce que voulait démontrer l'enquête :

Quand, devant moi, ils eurent agrafé leurs procès-verbaux, leurs photos qui ne représentaient rien, qu'ils eurent noué leur gros dossier de merde pour le descendre aux archives, signifiant ainsi qu'une enquête inutile venait de s'achever, ils avaient découvert que cet homme était la vibration d'un monde finissant, pleine de douleur, qui n'aura pour réceptacle que les vents et les mémoires indifférentes, et dont tout cela n'avait bordé que la simple onde du souffle ultime (*Solibo* : 211).

Enfin, pour Raphaël Confiant, c'est presque la validation du mystère créole, car le suspense n'ayant rien révélé, une personne se dévoile *in extremis* comme étant la criminelle :

L'épouse de Waterloo Saint-Aude, patron pêcheur habitant le quartier Bord de Canal, madame Anastasie Saint-Aude née Tifina, âgée de cinquante-sept ans, exerçant la profession de marchande de poissons, a avoué être l'auteur du crime. Elle nous a déclaré avoir attendu Romule Beausoleil cachée dans les latrines publiques du pont Démosthène (*Samedi* : 282).

De façon différente, les auteurs évacuent la question du dénouement que seule l'ironie dans *Samedi* peut assurer. Ils ne délaissent cette dimension du récit final que pour explorer des destins individuels

fascinants, grâce à des procédés d'écriture profondément littéraires.

### « Enquête » d'un artiste à l'intérieur des narrations

Il convient de préciser le sens qu'on donne ici à « enquête » : c'est le parcours humain qui est parallèle à la structure métonymique des textes jusque-là fondés sur la recherche criminelle et la thématique du milieu.

Dans un procédé de constructions intérieures, Chamoiseau, Confiant, tout comme Chalumeau, défont le corps textuel en créant des êtres, pas n'importe lesquels : des artistes. Cette création est une procédure, un cheminement qui explore des existences humaines attachées à des valeurs artistiques : leur statut d'artiste et la façon de le transmettre dans les textes exercent une résistance qui enrichit la portée des œuvres. Dès lors, une autre structure, celle-là métaphorique, enveloppe toute la trame narrative. Bien que l'intention des enquêteurs soit de résoudre le mystère, ce dessein en file un autre qui envahit l'espace romanesque par sa portée narratologique et psychologique. C'est dans ce projet que réside ce qu'il faut appeler la mise en abyme : les textes s'écrivent, les enquêtes se poursuivent, mais elles défigurent des êtres caractérisés par leur fonction de conteur, de peintre et de danseur-lutteur. Les stratégies policières ne sont utilisées que pour dépeindre des portraits dispersés dans le tissu textuel. Ce qu'il faut retenir, c'est le jeu des miroirs projetant l'art individuel et le brouillage des pistes qui doivent mener au criminel.

Pour mieux saisir cette double quête conjointement menée, on peut d'abord convoquer André Gide, dont l'exemple canonique du *Journal 1889-1939* (1951) avait expliqué les structures symboliques et enfouies au second plan dans une œuvre d'art. Selon une composition proche de l'enchâssement, le personnage raconte ce qu'il est en train de vivre, quelle que soit la forme, tout comme le récit conçoit ses rapports avec son auteur : « J'aime assez qu'en une œuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre » (Gide, 1951 : 41). L'inclusion d'un motif dans l'ouvrage peut aller, selon Gide, jusqu'à constituer une seconde écriture, sans changer l'œuvre intégrale qui l'englobe. Dans *Le récit spéculaire* (1977), Lucien Dällenbach

poursuit la leçon gidienne en soulignant l'étendue du concept de l'art dans l'art, car est mise en abyme « toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient » (1977 : 18).

Suivant ces deux théories, on voit dans les textes du corpus des autoréflexions, qui ne s'apparentent pas toutefois aux définitions critiques, mais qui dégagent des représentations coulées à l'intérieur des narrations. Dans tous les cas, il y a une fascination de l'art, une obsession qui vise à marquer au-delà du simple portrait l'âme du conteur traditionnel (Solibo), du peintre et criminel déguisé (Maillart) et du passionné de cet art physique que représente la lutte (Beausoleil).

Ce sont les victimes qui ont des obsessions littéraires, des passions plaisantes, et non les enquêteurs, comme celui de Manuel Vasquez Montalban, qui est un lecteur fervent, un amoureux de la littérature. Les modes de représentation justifient d'abord les différences entre les récits en miroirs dans chaque texte. Chamoiseau oppose le conteur à un personnage qui est un écrivain, l'auteur lui-même, alors que Chalumeau étale les talents d'un artiste normand, touriste échoué sur l'île, dont les tableaux à la fois pittoresques et sombres mêlent exotisme insulaire, fantasmes sexuels et goût de l'extravagance. Confiant, à son tour et contre ces modèles, s'appuie sur la narration pour retrouver le passé du défunt, sous la forme de rétrospection qui ressuscite le mort. Cette dissemblance des mises en abyme réside particulièrement dans leur énonciation qui s'articule selon trois formes : la « fiction » dans *Désirade*, la « narration » dans *Samedi* et le « code » dans *Solibo*. Voyons comment ces images sont accomplies, afin d'éclairer leurs conséquences dans la péripétie policière.

La figure du peintre, alors qu'elle renforce les apparences insolites qui caractérisent *Désirade*, ralentit l'action. Elle immobilise le temps romanesque par un détour, qui est aussi projection des inconstances d'un homme solitaire. C'est une porte ouverte sur l'art, situé aux confins des tableaux baroques et d'un artiste qui confond objets représentés et personnes réelles. L'artiste frôle la démence qui le condamne à imaginer inlassablement les corps nus dont il est l'auteur. Alexis Maillart est fier de son art, de son œuvre qu'il contemple d'un regard narcissique. Il tombe dans une autoadmiration extrême au moment de sanctifier l'être peint et aimé. Car son désir est coupable, puisque situé au-delà des normes humaines. La

peinture réalise ce que la réalité ne peut offrir au peintre traumatisé par cette absence de la femme adorée mais personnifiée dans la peinture :

Alexis Maillart contemplait le tableau représentant (mais il y faut un peu d'imagination !) la belle restauratrice, tout en laissant se dérouler dans sa cabèche le film magique de ses multiples et luxurieux fantasmes. Pour qui l'eût visionné à cet instant en plein milieu de son grain d'yeux, le peintre et amoureux eût été mortaisé par des démons furieux, tant l'homme exprimait de souffrance mitonnée dans sa chair et dans son âme (*Désirade* : 159).

L'image de la bête rend excessives les allures du peintre : « Il y avait du chien de ferme, peut-être même du loup-garou dans ce barbouilleur-là » (*ibid.* : 165). La traversée de l'art au crime est le rêve d'un homme agissant incapable de trouver sa place dans la société. Il se transforme en ogre, non pas volontairement, mais par une envie incontrôlable, par ce besoin intérieur qui ronge son être et qui l'amène à neutraliser la femme possédée pour mieux atteindre celle de ses obsessions. C'est donc un art expressif, psychologique et révélateur que livre Chalumeau sous le regard de l'inspecteur et fin observateur Delavigne. Le texte ne s'arrête sur les détails du peintre que pour saisir les fondements sombres d'un crime maléfique, commis par le peintre, mais dissimulé et inavoué dans le texte. Fasciné par les scènes rustiques, villageoises et féminines, à travers une gestuelle proche des tableaux de Greuze (Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) est à la fois peintre et dessinateur français qui s'était distingué par des tableaux dégageant l'érotisme et le libertinage ; il représentait souvent des jeunes filles nues), le peintre s'avance en enlevant son masque, c'est du moins la déduction de l'inspecteur :

Il [l'inspecteur Delavigne] nota toutefois combien la palette de Maillart le trahissait : toutes ces femmes [cette femme], par leur grouillis de formes extravagantes, transpiraient la folle inspiration d'un être [serait-il alcoolé ?] saisi de solitude intérieure et désespérément mordant son désespoir de laissé-pour-compte de la société humaine (*Désirade* : 169).

Autant la peinture établit un écart entre différentes fictions dans *Désirade*, autant le « combat de damier » constitue un travail sur la narration fragmentée, entremêlée dans le texte de Raphaël Confiant. Par une prosopopée bien menée, le récit intégral réveille dans un autre récit la vie antérieure du défunt. Cette évocation, de même qu'elle amplifie l'enquête judiciaire, est elle-même une enquête, celle qui porte sur l'existence trouble et tragique de



Beausoleil : un pratiquant de cette forme traditionnelle de lutte africaine. La recherche biographique est donc une fable sur les combats historiquement orientés vers le culte du corps et de l'esprit. Tout lutteur doit maîtriser ses forces qui sont physiques, mentales et mystiques. Raphaël Confiant, retraçant dans le texte le passé du personnage assassiné, retrouve en même temps une coutume qui est soumise et menacée par la société moderne en pleine évolution. La disparition de cet art collectif est symboliquement exprimée par celle du héros.

On comprend alors pourquoi Confiant mêle deux plans narratifs, deux époques opposées, marquées par la présence de la police urbaine, caractérisées par l'initiation aux valeurs guerrières. L'enquête aboutit ainsi à la réalité d'un texte qui se fait l'écho des exercices dramatiques, artistiques et ludiques, puisque leur exécution, sous forme de duel, oppose publiquement des hommes :

Car le damier n'était pas un jeu de petite marmaille. C'était une danse-combat féroce, aux règles très strictes, qui comportait des coups vicieux que seuls les plus initiés connaissaient. Il exigeait aussi une discipline de vie, des prières et des protège-corps, toutes choses qui devenaient de plus en plus difficiles à respecter ou à se procurer dans le monde actuel (*Samedi* : 49).

Au vrai, Confiant écrit un texte initiatique qui semble renverser la démarche de l'initiation, c'est-à-dire que les rites initiatiques sont d'habitude voués au triomphe du personnage initié par son retour glorieux à la terre natale. Les danses nocturnes, l'exil loin du village, la réclusion chez le maître initiateur ne sont évoqués que pour annoncer la perte de Beausoleil, sa fin tragique. Ce récit d'une initiation inachevée, inaccomplie, voire avortée, est disqualifié par la mort. Cette écriture, en quelque sorte identitaire, pose la problématique des cultures d'origine dont la survivance dans le contexte antillais est presque paradoxale. Un conflit social est énoncé dans cet antagonisme entre deux mondes, mieux entre deux traditions, passée et présente. Naissent des heurts qui intriguent d'ailleurs l'inspecteur Dorval, figure du monde moderne : « L'inspecteur Dorval nourrissait une secrète excitation à l'idée de rencontrer celui qui avait initié Romule Beausoleil aux lois ancestrales du combat de damier. Cet héritage de l'Afrique était en voie d'extinction et ne subsistait plus guère que dans les simulacres d'affrontements des ballets folkloriques » (*ibid.* : 204).

Jamais cette rivalité n'a été aussi développée dans la littérature antillaise que dans *Solibo*. Le texte reprend la question sous un autre angle, celui de l'oralité et de l'écriture. D'un côté, le conteur mort et de l'autre, l'écrivain, Chamoiseau, tourmenté de recueillir puis d'écrire les paroles d'antan que proférait le conteur. Deux aspects littéraires se dégagent de cette opposition: la dimension éthique de la mort qui symbolise, comme dans *Samedi*, la dégringolade de la civilisation orale menacée par l'écriture, et la difficulté qu'éprouve l'écrivain à traduire les dires du conteur. *Solibo* meurt en emportant sa parole intraduisible: premier signe d'un abandon culturel. Tenter de réécrire l'oralité est une entreprise périlleuse, un mécanisme quasiment pénible, d'où un deuxième signe qui éloigne le « discours sans virgule » (*Solibo*: 26). Il s'agit là de fondements génériques remarquables, lesquels opposent les deux modes de communication, oral et écrit, et rendent complexe leur jonction. Cette problématique traverse d'ailleurs bien des romans antillais francophones<sup>9</sup>. Mais dans *Solibo*, la critique de l'oralité écrite est beaucoup plus frappante, au moment où l'auteur lui-même anime le débat et se dresse devant le conteur. Comprendre les divergences entre les deux pratiques, l'oral et l'écrit, mais encore pérenniser le sacré verbal, telle est l'intention de l'écrivain:

En relisant mes premières notes du temps où je le suivais au marché, je compris qu'écrire l'oral n'était qu'une trahison, on y perdait les intonations, les mimiques, la gestuelle du conteur, et cela me paraissait d'autant plus impensable que *Solibo*, je le savais, y était hostile. Mais je me disais marqueur de paroles, dérisoire cueilleur de choses fuyantes insaisissables comme le coulis dans les cathédrales de vent (*Solibo*: 210).

Le « code » consiste donc à abandonner la recherche des causes de sa mort, pour s'intéresser au style de vie du défunt, qui fut un errant, un flâneur, un animateur public, poursuivi de près par son biographe, Chamoiseau. Se dégage ainsi dans cette quête littéraire un artifice, car le personnage-écrivain ne s'est intéressé véritablement à *Solibo* que pour écrire sa vie. Il est pour ainsi dire son fossoyeur qui assure pourtant sa résurrection dans l'écriture, après l'avoir suivi partout jusqu'à sa propre déchéance sociale et morale: « Quand il réapparut dans les rues de la ville, bien longtemps plus tard, poilu, hagard, il s'abîma dans les vices des nègres en

<sup>9</sup> On peut donner l'exemple du roman de Patrick Chamoiseau, *Texaco* (1992). La narratrice Marie-Sophie Laborieux avait compris cette mise à mort lorsqu'elle se lançait dans l'écriture. Son inspiration, dictée par Esternome, autre protagoniste, déclenchait aussi le sentiment de la mort, qui est métaphore de l'écriture. Sa tâche consistait à décrire péniblement jusqu'aux modulations de la voix, les pauses, les silences, les rires et toute l'âme de son Esternome.

perdition. Quelques vieilles du marché où il stationnait sa détresse le nommèrent *Solibo* astuce de dire : nègre tombe au dernier cran – et sans échelle pour remonter » (*ibid.* : 73-74).

Chamoiseau, qui rappelle à bien des égards le personnage du roman de Julio Cortázar, *L'homme à l'affût*<sup>10</sup> (2002), ressemble au littéraire opportuniste. Il ne côtoie le mourant conteur que pour avoir l'occasion de décrire sa biographie. Autant dire qu'il est exactement le faux-semblant de *Solibo*, puisqu'il est le seul qui l'ait connu dans ce qu'il incarnait par-dessus tout : la parole. Au fait, le véritable enquêteur, ce n'est pas l'inspecteur Pilon, mais Chamoiseau lui-même, qui a réussi sa mission de connaître les positions spirituelles du conteur et les opinions philosophiques de celui-ci sur l'écriture. Écoutons *Solibo* :

... Oiseau de Cham, tu écris. Bon. Moi, *Solibo*, je parle. Tu vois la distance ? [...] On n'écrit jamais la parole, mais des mots, tu aurais dû parler. Écrire, c'est comme sortir le lambi de la mer pour dire : voici le lambi ! La parole répond : où est la mer ? Mais l'essentiel n'est pas là. Je pars, mais toi tu restes. Je parlais, mais toi tu écris en annonçant que tu viens de la parole. Tu me donnes la main par-dessus la distance. C'est bien, mais tu touches la distance... (*Solibo* : 50-51)

Chaque camp érudit, d'un côté le conteur, de l'autre l'écrivain, réclame la possession de la vérité, au point de faire du texte littéraire un cahier de savoir. Un livre de connaissances qui maintient l'ouvrage dans sa réalité culturelle.

Chez les trois auteurs, ce retour aux sources est involontaire, parce que déclenché par leurs obsessions profondes, légitimes, et qui manœuvrent par conséquent leur personnage-artiste. Aussi ces personnages sont-ils perçus comme des « fous », des errants qui poursuivent des ambitions démesurées, aveugles et mortelles. L'illusion de l'art oral enferme fatalement *Solibo* dans la parole sublime des ancêtres. À l'opposé, la fascination des lutteurs envahit tout l'être de *Beausoleil* jusqu'à ce qu'il emprunte les chemins tragiques des héros sociaux et populaires du passé. Alexis Maillart subit, quant à lui, les affres de son art qui n'exorcise pas son malheur, mais l'enfonce dans le forfait. L'« enquête » pour découvrir des individus fascinants permet donc de joindre *Désirade*,

<sup>10</sup> Dans *L'homme à l'affût*, le narrateur, un critique et passionné de jazz, est au chevet du saxophoniste Johnny Carter, détruit par l'alcool, mais c'est seulement pour décrire l'univers mental du musicien, son ami à l'agonie. Seul le titre du roman peut traduire le caractère obsédant de l'auteur, préoccupé de recueillir tout l'art du saxophoniste, sans oublier une seule de ses notes musicales.

*Solibo* et *Samedi*. C'est reconnaître dans les textes une ambiguïté qui juxtapose différents modèles narratifs et restaure confusément situations policières, aventures individuelles, quêtes romanesques et réflexions littéraires.

Il s'agit d'une ambivalence, cette fois-ci du roman antillais qui inscrit dans sa scripturalité des traditions littéraires éloignées dans le temps et dans l'espace. Les normes policières, envahissant les textes, appartiennent à un vieux fonds littéraire. Comment expliquer donc la tentation de l'écart, le choix d'un imaginaire correspondant à ce qui est défini dans le passé comme métissage? Terme convenant bien à l'univers caribéen, et il suffit d'interroger cette concordance romanesque pour s'en convaincre. Ce métissage est aussi générique, car il évoque les définitions du roman, toujours complexes, en raison des choix formels multiples qu'il intègre dans sa genèse. Marthe Robert<sup>11</sup> avait élaboré ce champ ouvert au goût du romancier, libre d'user des dispositions qui situent le roman entre réécriture et réinvention, entre mélange des genres et travail du littéraire.

Enfin, l'allégorie créole semble à la fois bloquer et déclencher les références policières, de sorte que les auteurs se situent dans ce délasement qui se résume à «l'entre-deux». Cette position intermédiaire, si l'on va plus loin, met corps à corps l'héritage anglo-saxon, où est né le roman policier, et l'héritage colonial des Antilles, au centre duquel se trouve la France, pays où ce genre de roman est encore «mineur», classé dans la catégorie de «sous-genre». Toutefois, ces intervalles géographiques et historiques, aussi différents qu'ils paraissent, sont maîtrisés de façon harmonieuse par Chamoiseau, Confiant et Chalumeau: ils attirent l'attention sur les facettes encore multiples qui traversent les genres populaires aux Antilles.

**Mouhamadou Cissé** est diplômé de l'Université Lumière Lyon 2 (France) avec une thèse de doctorat sur les œuvres de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. Il enseigne le français au secondaire et suit une formation en intervention pédagogique à l'UQAM.

<sup>11</sup> Voir Robert, *Roman des origines et origines du roman* (1972), où l'auteur y fournit des définitions du roman en remontant à ses différentes origines formelles: poésie, fable, chant, récit, etc. Ses approches du roman examinent la diversité au niveau des contenus thématiques, stylistiques et esthétiques qui séparent les romanciers et diversifient ce genre.

## Références

- AMEY, Claude (1994). *Jurifiction. Roman policier et rapport juridique. Essai d'esthétique narrative*, Paris, L'Harmattan.
- AZIZA, Claude et Anne REY (2003). *La littérature policière*, Paris, Pocket.
- BOILEAU-NARCEJAC (1994). *Le roman policier*, Paris, Quadrige/PUF.
- CHALUMEAU, Fortuné (2006). *Désirade, ô serpente!*, Paris, Hoëbeke.
- CHAMOISEAU, Patrick (1997). *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard.
- (1992). *Texaco*, Paris, Gallimard.
- (1988). *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard.
- CONFIANT, Raphaël (1997). *Le meurtre du Samedi-Gloria*, Paris, Mercure de France.
- CORTÁZAR, Julio (2002). *L'homme à l'affût*, Paris, Gallimard.
- DÄLLENBACH, Lucien (1977). *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil.
- DELSHAM, Tony (1985). *Panique aux Antilles*, Fort-de-France, M.G.G.
- FONDANÈCHE, Daniel (2000). *Le roman policier*, Paris, Ellipses.
- GIDE, André (1951). *Journal 1889-1939*, tome 1, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- GLISSANT, Édouard (1990). *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard.
- GRANDMAISON, Daniel de (1976). *Le bal des créoles*, Paris, Éditions La Pensée universelle.
- (1948). *Rendez-vous au Macouba*, Paris, Littré.
- KRISTEVA, Julia (1969). *Séméiotikè : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. Tel quel.
- LACASSIN, Francis (1993). *Mythologie du roman policier*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur.
- MAXIMIN, Colette (1996). *Littératures caribéennes comparées*, Paris, Karthala, coll. Lettres du Sud.
- PAGEAUX, Daniel-Henri (2001). « La créolité antillaise entre postcolonialisme et néo-baroque », dans Jean-Marc MOURA (dir.), *Littératures postcoloniales et francophonie*, Paris, Honoré Champion : 83-114.
- ROBERT, Marthe (1972). *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset.
- SADOUL, Jacques (1980). *Anthologie de la littérature policière. De Conan Doyle à Jérôme Charyn*, Paris, Ramsay.
- SEMBENE, Ousmane (1996). *Guelwaar*, Paris, Présence Africaine.
- TROUILLOT, Evelyne (2003). *Rosalie l'infâme*, Paris, Éditions Dapper.
- WELLS, Catherine (1994). *L'oraliture dans Solibo Magnifique de Patrick Chamoiseau*, Sainte-Foy, GRELCA.