

12-1-2009

L'art de l'« écrire » chez Patrick Chamoiseau

Savrina Parevadee Chinien
Université Bordeaux – 3

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

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

Recommended Citation

Chinien, Savrina Parevadee (2009) "L'art de l'« écrire » chez Patrick Chamoiseau," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 73 : No. 1 , Article 6.

Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol73/iss1/6>

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.

Savrina Parevadee CHINIEN

Université Bordeaux – 3

L'art de l'« écrire » chez Patrick Chamoiseau

Résumé : Chez Patrick Chamoiseau, l'acte d'écrire est une thématique prédominante et récurrente. Le narrateur essaie souvent de se définir à travers ses écrits qui ont leur propre autonomie dans le roman. Ce personnage questionne son écriture : il est déchiré par l'insatisfaction qu'il ressent à se rapprocher du « souffle » du conteur créole : la béance entre l'oral et l'écrit est source de souffrance. Il préconise alors l'« écrire » qui se rapprocherait davantage de la parole du conteur et se voudrait libre des « contraintes » d'une écriture occidentale, marquée, selon lui, au sceau de l'idéologie de l'universel.

Patrick Chamoiseau, créolité martiniquaise, « écrire » et écrit, identité, langue dominante, langue dominée, oralité, roman antillais, théorie postcoloniale

L'écriture appauvrit le réel
(Léopold Sédar Senghor)

Les créolistes, notamment Patrick Chamoiseau, qui tentent de créer une littérature antillaise « authentique », souffrent de ce qu'ils nomment une « triple rupture » : « [...] on passe de l'oral à l'écrit, c'est une rupture par l'énoncé ; on passe de la langue créole à la langue française, c'est une rupture par la langue ; on passe du conteur à l'écrivain, c'est une rupture par accélération » (Chamoiseau et autres, 1999 : 90). Si l'écrivain créole arrive difficilement à légitimer son statut intrinsèque, son énonciation se déploie aussi à travers l'impossibilité même de s'assigner une véritable place. Il nourrit sa création du caractère quelque peu ambigu de sa propre appartenance à son champ discursif et à la société. Rechercher une certaine authenticité littéraire malgré ces trois ruptures constitue une « souffrance indicible et un labeur atroce » (Barthes, 1972 : 135) car la légitimité de l'écrit aux Antilles est constamment traversée par l'angoisse, le doute et les « affres » (Chamoiseau, 2002 : 633).

L'oral garde une certaine suprématie car le conteur assurait le lien avec l'Afrique noire qui, elle, n'avait souvent pas d'histoire selon

la pensée glissantienne et créoliste : pas de langues écrites, pas de chroniques à l'opposé de l'Europe qui reposait déjà sur la notion de temps et la conscience du passé...

Pour les créolistes, le conteur créole a joué un rôle fondamental de « résistance » pendant l'époque esclavagiste ; il est considéré comme un héros, sa parole est source d'inspiration et définit mieux la société antillaise (Bernabé et autres, 1989 : 33-34).

Patrick Chamoiseau révèle la difficulté stylistique que doit surmonter l'écrivain créole : « Et, plus que jamais, l'écrivain créole assis devant sa feuille perçoit à quel point, sur cette tracée opaque située entre l'oral et l'écrit, il doit abandonner une bonne part de sa raison [...] pour se faire Poète » (Chamoiseau, 1994 : 158¹). Cette réconciliation difficile entre l'oral et l'écrit est illustrée quand Solibo exprime son désarroi au narrateur : « Oiseau de Cham, tu écris. Bon. Moi, Solibo, je parle. Tu vois la distance ? » (*Solibo* : 52)

Le narrateur souffre de ne pouvoir transmettre la parole, le mouvement du corps, donnés dans la répétition, la redondance, l'emprise du rythme, le renouveau des assonances qui dépeint l'essence même de sa société créole. Il se sent le « dérisoire cueilleur de choses fuyantes » essayant de « charrier une eau en panier » (*ibid.* : 225).

Les créolistes sont confrontés à la problématique de l'oral et de l'écrit. En effet, comment conserver le dynamisme de la parole et ne pas le figer dans ce qu'ils considèrent le « statisme » de l'écrit ?

L'oral, l'écrit et l'« écrire »

Après le conteur « poète de l'identité », aucune instance n'a de légitimité à dire le récit, ni un protagoniste ni un narrateur unique ni l'auteur. Continuer le conteur en transcrivant sa parole, c'est le trahir ; se faire écrivain, c'est se trahir, renoncer à une tradition singulière, à son identité propre. De cette béance naît le « marqueur de paroles », qui tente, par conséquent, de réunir deux mondes, de

¹ Dorénavant, toutes les références aux œuvres de Chamoiseau ne comprendront qu'un mot clé suivi du numéro de page correspondant à l'extrait cité, selon ce modèle : *Dimanche* pour *Un dimanche au cachot* (2007) ; *Biblique* pour *Biblique des derniers gestes* (2002) ; *Écrire* pour *Écrire en pays dominé* (1997) ; *Que faire* pour « Que faire de la parole ? » (1994) ; *Texaco* pour *Texaco* (1992) ; *Solibo* pour *Solibo Magnifique* (1988) ; et *Chronique* pour *Chronique des sept misères* (1986).

se faire traducteur, interprète de la « [...] parole qui nourrit l'écriture et l'écriture qui fait parole » (*Écrire*: 200).

Dans une culture où la transmission, du conteur à l'écrivain, de la parole unique à l'écrit assumé par un auteur n'a pas eu lieu, le discours ne peut être que morcelé, tendu entre l'oral et l'écrit, entre les versions multiples d'histoires sans commencement ni fin.

L'écrit aux Antilles est avant tout un écrit occidental, un écrit exogène, ou « un écrit "envoyé" » (Chamoiseau et autres, 1999: 200). À travers l'écrit, la langue française est vivement critiquée. En effet, le pouvoir policier, considéré comme colonial par les personnages, s'exprime dans « l'écrit du malheur » (*Solibo*: 15) en français, la langue de l'Autre. *Chronique des sept misères* dépeint comment Pipi sera déstabilisé à partir du moment où France-Antilles commence à publier des articles sur le « jardinier-miracle » qu'il est (*Chronique*: 200). Alors que son « intuition » et son observation de la nature le guident dans son travail, l'écrit le fera non seulement douter de lui-même mais entraînera aussi la perte de sa raison.

L'écrit se manifeste comme un instrument de pouvoir redoutable et redouté, broyant les sensibilités et la liberté créoles. Le « marqueur de paroles », dans sa 647^e lettre à l'Informatrice, lui parle de la nécessité de « [...] lutter contre l'écriture: elle transforme en indécence, les indicibles de la parole... » (*Texaco*: 258).

Si cette tension entre l'oral et l'écrit est source de « souffrance indicible », nécessitant un « labeur atroce » en ce qui concerne le style pour l'écrivain créole, la problématique de la langue est tout aussi pertinente dans la recherche d'authenticité littéraire. Le « guerrier de l'imaginaire » exprime son désarroi face à son double héritage: « Ma prime douleur fut dans le drame des langues: entre langue créole et langue française. [...] Dans laquelle écrire juste et comment? » (*Écrire*: 274)

Langue dominante, langue dominée

La relation langue dominante/langue dominée (français/créole) est résumée en trois postulats fondamentaux. Selon Chamoiseau, la négritude procédait à la célébration de la langue française qui devenait l'arme maîtresse de la « libération » mais amplifierait en

quelque sorte la domination qu'elle conservait intacte. Toutefois, les auteurs qui choisissent la langue créole y appliquent un cahier des charges inspiré par la langue française. Et finalement, d'autres entrent en « schizophrénie littéraire » (*Écrire* : 66-67), produisant une œuvre en langue dominante et une autre en langue dominée.

L'auteur précise que, sous la domination silencieuse de l'Occident, se produit une mise à l'écart des écrivains antillais, happés par les soucis de l'art universel, et concernés par ce qui préoccupe d'autres artistes des pôles dominants. Selon Chamoiseau, il faut s'accrocher au pays, devenir un flaireur de vraies blessures et un « cartographe des lésions » (*ibid.* : 257). Prendre possession de cet espace familier et lointain de sa terre natale est crucial.

La langue créole joue alors un rôle significatif : elle exprime le naturel, l'axe des vitalités, des émotions et des audaces esthétiques de la société martiniquaise. Si le choix de la langue est significatif, c'est surtout ce qu'elle véhicule qui est plus fondamental : « [...] ce qui est important en littérature, c'est l'expression de l'âme [...] quelle que soit la langue dans laquelle elle fonctionne » (Mandibèlè, 1992 : 24). Ainsi, dans l'œuvre de l'auteur, créole et français, imaginaire et vocabulaire, s'innervent et se nourrissent mutuellement, l'un servant d'appui à l'autre.

Pour Chamoiseau, l'art de l'« écrire » cristallise le « labeur atroce » non seulement pour tenter de rétablir l'équilibre entre l'oral et l'écrit mais aussi pour véhiculer à travers une langue française « infléchie » l'essence même de la société créole.

L'« écrire », ayant pour enjeu une émancipation à la fois théorique, culturelle et sociopolitique, vise à être une démarche qui se défait du regard de l'Autre et s'oriente vers une géographie interne pour mieux exprimer la créolité tout en évitant le « doudouisme ».

D'ailleurs, selon le concept du « chaos-monde » glissantien, l'Antillais, n'étant pas politiquement indépendant et vivant au sein d'une société « plurirelatée », est lui-même encore un « étant » « tout chaos ». C'est à travers l'« écrire » que le Martiniquais, héritier d'un foisonnant brassage culturel, arrive à mieux exprimer la complexité du « bric-à-brac » de ses diverses influences culturelles (*Écrire* : 91).

L'« écrire » se rapprocherait davantage de la parole du conteur et se voudrait libre des « contraintes » d'une écriture occidentale, qui reste marquée par l'idéologie de l'universel (*ibid.* : 197). L'« écrire » privilégie la *diversalité* qui glorifie le divers à l'opposé de l'un et se veut surtout une conceptualisation de liberté, échappant aux « règles » et à la « certitude » de l'écriture véhiculées par l'Occident.

L'« écrire » exprimerait la parole, renouerait avec « le fil de vie » et mettrait l'accent sur « [...] ces riens futiles qui forment le sol de notre esprit en vie [...] » (*Texaco* : 377, 398). Ce n'est que l'expression de la parole qui constituerait la littérature : « Pas de littérature sans la parole qui va ! » (*Biblique* : 191-192)

L'acte d'écrire et structure narrative

À travers l'« écrire », la figure du narrateur qui se veut écrivain ou plus souvent « marqueur de paroles » revient constamment. Ce personnage ressent une obsession d'écrire et essaie de créer son propre écrit ou alors de recueillir les paroles des autres personnages. L'acte d'écrire peut devenir une « [...] euphorie du langage, une sorte de narcissisme où l'écriture se sépare à peine de sa fonction instrumentale et ne fait que se regarder elle-même » (Barthes, 1972 : 9). En effet, dans les romans de Chamoiseau, le narrateur/narrataire est aussi un personnage autorial ayant son écrit propre qui peut être lu en autonomie du texte qui l'englobe, créant ainsi une mise en abyme de l'écriture : l'auteur empirique écrit un roman dans lequel le narrateur écrit aussi.

La thématique de l'écriture est rendue ainsi plus complexe et en même temps plus emphatique. L'acte d'écrire devient transparent en restituant le « je » qui est dans la pratique d'écriture, qui est en train d'écrire. Écrire, se raconter, c'est résister à ce que le personnage ressent comme l'agression constante du monde qui cherche à l'absorber, à l'effacer. « J'écris donc je suis » : telle semble être la révélation inaugurale en même temps que l'obsession de l'auteur fictif.

L'identité du sujet se constitue dès lors comme s'effectuant et s'affectant à travers l'écriture : il n'existe qu'en écrivant, en dépit de la référence à un pseudo-souvenir. Même le « je » du narrateur est problématique car la conquête de l'identité créole passe par celle du

sujet: acquérir le droit au « je » est primordial, surtout quand ce « je » est l'essence du « moi » noir ou d'un autre ethnogroupe, pendant longtemps ostracisé. Dans *Texaco*, ce « je » devient tellement significatif que la triple répétition de ce pronom par Marie-Sophie constitue tout un paragraphe (*Texaco*: 152).

Le « je » est également un « nous » – car le nom secret de Marie-Sophie, il faut le rappeler, est « Texaco » –, le destin personnel de l'« héroïne » est étroitement noué à celui de la collectivité historique. Ce « je » est finalement supplanté par le « nous », aboutissement communautaire qui noie la conscience individuelle dans une conscience collective. Souvent, le « nous » ouvre sur des questions plus qu'il ne définit un référent stable. Ce « je » est caractérisé par le fait qu'il cherche constamment à écrire.

Mais du « Vouloir-Écrire au Pouvoir-Écrire » (Barthes, 2003: 183), le personnage « écrivain » ressent la béance, il questionne continuellement sa propre écriture. Il est constamment déchiré par l'insatisfaction qu'il ressent à se rapprocher du « souffle » du conteur créole. Il s'interroge sur le style adéquat à adopter et semble obéir aux injonctions d'une typologie secrète et d'une *évaluation* permanente.

L'auteur empirique fait ainsi porter à son personnage diégétique sa propre quête concernant le style approprié qui refléterait mieux le substrat de la société créole. L'écriture qui naît incontestablement d'une confrontation de l'écrivain et de sa société, renvoie l'écrivain, par une sorte de transfert tragique, aux sources instrumentales de sa création (Barthes, 1972: 16).

Le personnage diégétique qui écrit dans le roman est rongé par le doute et les « affres ». Il devient au cours du récit plus incertain, il cède la parole à ses personnages mais également au monologue intérieur des uns et des autres. Il deviendra narrateur collectif, le « nous » revendiquant de plus en plus un récit à voix mêlées et un langage éclaté; aucun personnage ne semble avoir une certaine plénitude, légitimité ou caractère de vérité. *Biblique* contient aussi de nombreuses instances où le narrateur note ses incertitudes concernant son écriture dans ses « Notes de l'atelier et autres affres... » (*Biblique*: 632-633).

Le « marqueur de paroles », narrateur homodiégétique et/ou narrataire, considère ses fonctions et son objectivité comme étant inférieures à celles de l'écrivain (*Solibo*: 169-170). Même si le « marqueur de paroles » ne se donne pour fonction que de recueillir et de transmettre la parole des autres personnages, il souffre atrocement de son incompétence.

Le narrateur de *Solibo* fait aussi face aux mêmes problèmes : son « petit magnétophone à piles » ne fonctionne jamais et il avoue « [...] qu'il m'était impossible de me souvenir de mon plan de travail » (*ibid.*: 43). Le personnage auctorial sait qu'il ne joue pas son rôle et qu'il n'a aucune emprise sur le récit qu'il essaie de raconter.

Alors qu'il se veut un « ethnographe », un « observateur-concepteur » et un « témoin-créateur » (*Biblique*: 264), s'inspirant principalement de la vie quotidienne, des gens qu'il rencontre ou des fêtes populaires, il est conscient toutefois d'être totalement inopérant puisque, à force d'« observation directe participante », il a fini par se fondre totalement dans ce qu'il devait décrire. Il se considère comme un « parasite, en béatitude stérile » et il est considéré par l'inspecteur qui mène l'enquête comme « un nègre inutile » qui fait « trop de philosophie » (*Solibo*: 44, 169-170).

L'« écrire » est un art qui ne connaît pas la division des genres et le structurer constitue aussi « un labeur atroce ». Selon la pensée glissantienne qui influe sur les créolistes, l'artiste antillais est un « réactif » de la conscience et prise de conscience collective. C'est la raison pour laquelle il est à lui-même un *ethnologue*, un historien, un linguiste, un peintre de fresques ou encore un architecte (Glissant, 1981: 759).

La dimension baroque est préconisée par l'« écrire » car, à travers elle, la mémoire collective et la verve du conteur peuvent mieux être exprimées. Glissant explique les différentes caractéristiques de cet art « [...] qui ne "détaille" pas les temps / L'entassement et l'accumulation [...] / Le retour et la répétition [...] » (Glissant, 1996: 114). L'univers romanesque de Patrick Chamoiseau est souvent imprégné de ce « chaos » qui se manifeste aussi bien de façon tangible que psychique.

Ainsi, dès que Marie-Sophie construit sa case, d'autres apparaissent de façon anarchique autour de la sienne qui reste

néanmoins le point de convergence. De même, le narrateur ne pratique pas le récit enchâssé, métadiégétique ; plusieurs récits se juxtaposent, émanant de voix multiples dans la même œuvre. La linéarité dans la narration du roman est bannie pour laisser place aux expériences des personnages (surtout ceux du petit peuple).

Ainsi, *Dimanche* est structuré autour de deux récits : l'un se référant au temps contemporain et l'autre décrivant la période passée de l'esclavage. L'histoire et le moment présent se superposent, s'imbriquent, convergent et se diffractent. La narration, rythmée par le monologue intérieur du narrateur, ne suit plus un cours linéaire : elle est éclatée.

L'« écrire » se manifeste aussi dans l'utilisation du clair-obscur. Le cachot, baigné dans l'obscurité, est constamment éclairé par une petite fente au travers de laquelle filtrent les rayons du soleil ou la clarté de la lune. L'obscurité symbolise le silence pesant sur la période esclavagiste, alors que la clarté représente la mise à jour de cette vérité historique par d'illustres prédécesseurs tels Césaire, Fanon, Glissant.

Le narrateur d'*Écrire*, par la mise en évidence de la notion du clair-obscur, revendique une opacité contre le « principe colonial de mise en transparence » où « le pays sera expliqué, c'est-à-dire mis à plat, en évidences, sans pli aucun, et sans obscurité » (*Écrire* : 116). Chamoiseau reprend tacitement les principes d'une esthétique romanesque fondée, d'une part, sur une « vision intérieure » qui s'impose avec une intensité extrême permettant d'explorer dans le réel « ce qui est accessible au savant » et, d'autre part, sur une dynamique qui va de « l'obscur », « l'opacité du Noir », vers une lumière refusant la « transparence » illusoire du Blanc (Bernabé et autres, 1989 : 63).

Exprimer tout le « chaos » du monde créole et ses diverses problématiques est un travail de style assez minutieux comme l'explique Marie-Sophie : « Oiseau de Cham, existe-t-il une écriture informée de la parole, et des silences, et qui reste vivante, qui bouge en cercle et circule tout le temps, irriguant sans cesse de vie ce qui a été écrit avant, et qui réinvente le cercle à chaque fois [...] ? » (*Texaco* : 413) C'est alors une écriture oméga qui se met en place car elle revient constamment sur le lien avec le début du roman ;

c'est peut-être aussi l'espoir de recommencer l'expérience artistique *ab initio*. Le sujet est clivé car séparé de l'objet de son désir.

L'« écrire » est un travail de style qui se situe dans le champ de la postcolonialité. La littérature postcoloniale étant déterminée par un entremêlement complexe de conditions sociales et d'expériences historiques diverses, la notion de l'art pour l'art est rejetée.

L'« écrire » et la postcolonialité

La postcolonialité entend prendre pour objet d'étude le lien – souvent symbolique ou matériel et non fantasmé – qu'entretiennent les ex-colonisés avec leur propre passé traumatique. Trois aspects ressortent principalement de ces littératures : la volonté du centre colonisateur de rendre la voix du/de l'(ex-) colonisé silencieuse et marginale, l'abrogation de ce centre dans le texte littéraire, et la réappropriation ou subversion de la langue et de la culture impériales. Dans tous les cas, la notion de pouvoirs inhérents au schéma centre/marge est démantelée.

La technique narrative de Chamoiseau participe des littératures postcoloniales car, comme le remarquent les auteurs de *The Empire writes back*, « [c]ette technique de tourner du présent au passé, de construire un récit à l'intérieur d'un autre, et de retarder de façon persistante les apogées est une des caractéristiques de narration traditionnelle et d'oraliture » (Ashcroft et autres, 1989 : 184).

Ainsi, l'« écrire », par sa structure narrative et ses thématiques récurrentes, est un travail de style très recherché, entraînant « un labeur atroce » et « une souffrance indicible », et correspond à la logique d'un mouvement littéraire qui a pour but de désaliéner, décoloniser et libérer.

Savrina Pevadee Chinien, titulaire d'un DEA en études anglophones et d'un doctorat en littérature francophone et comparée de l'Université Bordeaux – 3, a publié *Entretien avec Chamoiseau* sur <www.africultures.com>. Ses recherches portent principalement sur la créolité francophone et anglophone (Martinique, île Maurice, Trinité-et-Tobago). Elle est aussi critique de cinéma sur <www.africine.org>.

Références

ASHCROFT, Bill et autres (1989). *The Empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures*, London, Routledge.

BARTHES, Roland (2003). *La préparation du roman I et II*, Paris, Seuil.

-- (1972). *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil; 1^{re} éd. 1953, Paris, Seuil, coll. Pierres vives.

BERNABÉ, Jean et autres (1989). *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard.

CHAMOISEAU, Patrick (2007). *Un dimanche au cachot*, Paris, Gallimard.

-- (2002). *Bible des derniers gestes*, Paris, Gallimard.

-- (1997). *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard.

-- (1994). « Que faire de la parole ? », dans Ralph LUDWIG, *Écrire la parole de nuit*, Paris, Gallimard: 151-158.

-- (1992). *Texaco*, Paris, Gallimard.

-- (1988). *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard.

-- (1986). *Chronique des sept misères*, Paris, Gallimard.

-- et autres (1999). *Lettres créoles*, Paris, Gallimard.

GLISSANT, Édouard (1996). *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard.

-- (1994). « Le chaos-monde, l'oral et l'écrit », dans Ralph LUDWIG, *Écrire la parole de nuit*, Paris, Gallimard: 111-129.

-- (1981). *Le discours antillais*, Paris, Seuil.

MANDIBÈLÈ (1992). « Quelle langue parle Patrick Chamoiseau ? », *Karibel Magazine*, Fort-de-France, n° 3: 24-30.