

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

QUAND LA LECTURE VISITE L'ORALITÉ  
OU L'INFLUENCE DE LA TRADITION ORALE  
DANS L'ACTE DE LECTURE DES ROMANS ANTILLAIS

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

VIRGINIE TURCOTTE

AOÛT 2009

# UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

## Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 -Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je désire en premier lieu remercier Rachel Bouvet, qui a su diriger et encadrer mon travail avec rigueur et finesse. Je la remercie également pour sa confiance et pour son amitié.

Je désire exprimer ma reconnaissance envers certaines personnes qui m'ont aidée et conseillée à diverses étapes de ce projet : tout d'abord Joseph Sauveur Joseph qui m'a appris à parler, lire et écrire le créole, mais aussi Rodney Saint-Éloi, Frantz Voltaire, Maximilien Laroche et Jean Bernabé, qui ont su répondre à quelques-unes de mes interrogations.

Je remercie de tout mon cœur mes parents, Kay et Marc, pour leur amour, leur soutien et leur confiance. Je dédie ce mémoire à ma grand-mère, Elizabeth Robertson Leblanc, qui m'a transmis beaucoup, dont ses talents d'archiviste et son goût de fouiller. Je suis heureuse qu'elle puisse voir l'aboutissement de mes recherches du haut de ses 90 ans, avec toute sa sagesse.

Mes derniers remerciements, mais non les moindres, vont à Felipe, avec qui je partage ma vie et qui m'a parfois poussée dans mes derniers retranchements pour que je vienne à bout de ce projet, ralenti à la fin par la plus belle chose qui me soit arrivée à ce jour : la naissance de notre fils Esteban.

## TABLE DES MATIÈRES

<i>Remerciements</i> .....	<i>ii</i>
<i>Résumé</i> .....	<i>iii</i>
<i>Introduction Quand la lecture visite l'oralité ou l'influence de la tradition orale dans l'acte de lecture des romans antillais</i> .....	<i>I</i>
<b>Chapitre 1 Passer de la tradition orale à l'écriture dans les Antilles francophones</b> .....	<b>10</b>
<b>1.1 Survol géographique</b> .....	<b>11</b>
<b>1.2 Survol historique</b> .....	<b>15</b>
1.2.1 Les premières années de la découverte .....	15
1.2.2 Les révoltes à Saint-Domingue et le rôle de Toussaint Louverture .....	20
1.2.3 Les révoltes en Martinique et en Guadeloupe : le rôle de Louis Delgrès et de Victor Schoelcher .....	22
1.3 La formation d'une nouvelle identité.....	24
1.3.1 La naissance des créoles .....	24
1.3.2 L'apparition du vaudou : superstition ou tradition ?.....	29
<b>1.4 Le conte créole</b> .....	<b>30</b>
1.4.1 La performance du conteur .....	30
1.4.2 Le voyage de Bouqui et de Malice : de l'oral à l'écrit... de l'Afrique aux Antilles ....	36
1.4.3 Les universaux du conte : la structure de <i>La piste des sortilèges</i> de Gary Victor.....	39
<b>1.5 La naissance de concepts identitaires et esthétiques</b> .....	<b>44</b>
1.5.1 La Négritude .....	44
1.5.2 L'Antillanité .....	45
1.5.3 La Créolité .....	47
– L'enracinement dans l'oral .....	48
– Le choix de sa parole .....	49
– La mise à jour de la mémoire vraie.....	49
– La thématique de l'existence .....	50
– L'irruption dans la modernité .....	51
1.5.4 La créolisation .....	51

<b>Chapitre 2</b>	<b><i>Les frontières culturelles et la lecture</i></b> .....	<b>55</b>
<b>2.1</b>	<b>L'oraliture</b> .....	<b>56</b>
<b>2.2</b>	<b>La lecture quand elle est faite d'opacité</b> .....	<b>58</b>
2.2.1	La sémiosphère de Yuri Lotman.....	59
–	Frontière, centre et périphérie.....	60
2.2.2	L'acte de lecture et l'interprétation (ou la coopération textuelle).....	62
–	L'encyclopédie .....	64
–	Quand le sens ne se trouve pas dans le texte, il faut le chercher ailleurs... ..	66
2.2.3	Lecture de textes hybrides : voyager d'une zone à l'autre.....	69
<b>2.3</b>	<b>L'illisibilité</b> .....	<b>70</b>
2.3.1	La diglossie, l'aide paratextuelle et les procès de traduction.....	74
–	L'aide paratextuelle .....	75
–	L'exemple d'une diglossie mais surtout d'un glossaire pas comme les autres : celui de <i>La piste des sortilèges</i> de Gary Victor .....	77
–	Les procès de traduction .....	80
<b>2.4</b>	<b>L'altérité culturelle</b> .....	<b>82</b>
<b>Chapitre 3</b>	<b><i>Quand meurt le conteur... et que le conte demeure</i></b> .....	<b>86</b>
<b>3.1</b>	<b>L'étranglette du Magnifique</b> .....	<b>87</b>
3.1.1	Quand meurt le conteur : comment écrire sa parole ?.....	87
3.1.2	Ce qu'en pense le conteur.....	91
3.1.3	La quête d'un personnage-écrivain ou d'un écrivain-personnage .....	94
3.1.4	Les <i>Dits de Solibo</i> : une situation d'illisibilité impressionnante.....	95
–	L'oral dans l'écrit : scribouiller l'impossible ?.....	97
–	Quand écrire l'oral devient possible : le texte agrégatif .....	106
<b>3.2</b>	<b>Quand Sonson Pipirit se fait Scheherazade</b> .....	<b>108</b>
3.2.1	L'esthétique de la mise en abîme : les récits enchâssés de <i>La piste</i> .....	108
<b>Conclusion</b>	<b><i>Ô amis, la parole n'est pas docile !</i></b> .....	<b>113</b>
<b>Annexe A</b>	.....	<b>120</b>
<b>Annexe B</b>	.....	<b>126</b>

*Bibliographie*..... 128

## RÉSUMÉ

La littérature antillaise est souvent étudiée du point de vue de l'écriture, mais ce mémoire considère un versant nouveau du sujet en l'abordant du point de vue de la lecture. Certains textes de ce corpus sont marqués par la tradition orale qui a longtemps été le principal mode de transmission du savoir et de la culture dans les Antilles. Que devient l'acte de lecture quand l'oralité s'inscrit dans l'écrit ? Quand le lecteur n'est pas familier avec la culture antillaise ? Ces questions méritent d'être posées, car la présence de l'oralité dans l'écriture appelle une lecture singulière. C'est à partir de l'étude de deux œuvres, l'une provenant de l'auteur haïtien Gary Victor, *La piste des sortilèges*, et l'autre de l'auteur martiniquais Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, que les spécificités de cette lecture sont mises à jour.

Le premier chapitre, tout en étant le lieu d'un aperçu géographique et d'un survol historique, se consacre au passage de la tradition orale à l'écriture dans les Antilles. Il y est question de l'apparition de la langue créole et du conte (entre autres de l'importance de la figure du conteur), ainsi que de la naissance de concepts identitaires et esthétiques tels que la négritude, l'antillanité et la créolité. Notre analyse de *La piste des sortilèges* de Gary Victor démontre comment, d'une part, la thématique du conte et l'importance de la parole est reprise dans la littérature et comment, d'autre part, la quête du personnage principal est construite selon les universaux du conte, tels que Vladimir Propp (1970) les a établis. Le second chapitre, qui se penche sur la question des frontières culturelles et l'acte de lecture, présente les principaux concepts théoriques utilisés dans les analyses. Il est essentiel de s'arrêter sur la notion de l'altérité culturelle qui a un effet particulier sur l'acte de lecture. Les notions d'illisibilité (Bertrand Gervais, 1999), de sémiosphère (Yuri Lotman, 1999), d'encyclopédie (Umberto Eco, 1985) sont d'une grande importance pour considérer la lecture en situation de différence culturelle. Même si des stratégies sont mises en place pour aider le lecteur, l'aide paratextuelle ne réussit pas toujours à combler les lacunes dues à la différence culturelle, comme en témoigne l'exemple du glossaire de *La piste des sortilèges* de Victor (auquel aucune note ne renvoie). Le troisième chapitre est consacré à l'analyse du roman *Solibo Magnifique* de Patrick Chamoiseau. Il démontre comment ce dernier, lui-même artisan de la créolité, procède afin d'inscrire la question du passage de la tradition orale à l'écrit dans son texte, en confiant entre autres à son personnage la tâche de mettre à l'écrit la parole du conteur qui vient de mourir. Le personnage principal de *La piste des sortilèges* possède quant à lui un véritable pouvoir qui réside en sa parole. Comme quoi la parole peut survivre dans l'écrit... ou, dans ce cas-ci, servir à survivre.

Ce mémoire fait état de différentes façons de recréer la tradition orale à travers l'écrit et démontre comment s'effectue l'acte de lecture lorsque l'oralité visite l'écrit. En considérant l'oralité en fonction de la lecture et en posant la question de l'altérité à l'intérieur des théories de la lecture, ce mémoire contribue à l'avancement des connaissances sur la littérature antillaise, sur l'acte de lecture ainsi que sur la notion d'altérité.

Mots clés :

Littérature antillaise, Oralité, Altérité, Lecture, Gary Victor, *La piste des sortilèges*, Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*

## INTRODUCTION

### QUAND LA LECTURE VISITE L'ORALITÉ OU L'INFLUENCE DE LA TRADITION ORALE DANS L'ACTE DE LECTURE DES ROMANS ANTILLAIS

La littérature antillaise est d'une richesse surprenante, parfois déroutante. C'est ce qu'ont révélé nos toutes premières lectures et c'est le filon sous-jacent de notre réflexion sur le sujet. Mais pourquoi une telle richesse ? En quoi est-elle déroutante ? Et surtout comment lire des textes d'une richesse déroutante ? Parce que la question de la lecture se pose inéluctablement. Elle s'est posée à nous comme une évidence le jour où nous avons fait pour la première fois l'expérience de cette littérature et que nous avons été, pour le moins, quelque peu désorientée.

De là tout l'intérêt.

Dans une volonté de comprendre l'origine de la spécificité de la littérature antillaise, et de pouvoir par la suite en analyser les effets sur les mécanismes de lecture, il faut remonter aux sources. Il faut pratiquement retourner à la traversée des océans par les bateaux négriers – et nous exagérons à peine. La tradition orale ayant vu le jour en Afrique et qui a été réinventée dans les Antilles a effectivement été le principal moteur de transmission du savoir et de la culture pendant et longtemps après l'esclavagisme. L'importance de l'oralité s'explique par un contexte historique particulier et est en partie responsable de cette spécificité littéraire. Plusieurs textes issus du corpus littéraire antillais sont en effet marqués du sceau de cette tradition. Des auteurs comme Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, par exemple, se positionnent ouvertement dans le courant de la créolité et prônent une écriture où le créole et l'oralité occupent une place prépondérante. Tandis que d'autres auteurs comme Jacques-Stephen Alexis, Simone Schwarz-Bart et Gary Victor, pour n'en nommer que quelques-uns, sans toutefois se revendiquer du même courant, offrent à des époques différentes des textes qui empruntent à leur façon au merveilleux des contes oraux

traditionnels. Ces traces de l'oraliture<sup>1</sup> dans certains textes antillais en font des textes créolisés, hybrides, que ce soit par la forme – structure, ponctuation, rythmique, etc. – ou par le contenu – mots créoles, diglossie linguistique, expressions, proverbes antillais, thèmes, néologismes, etc.

C'est cette hybridité des textes littéraires qui produit une certaine désorientation chez le lecteur étranger n'ayant aucune connaissance de la tradition orale, du créole ou encore des *poétiques* antillaises, pour reprendre la terminologie d'Édouard Glissant<sup>2</sup>. Effectivement, ces particularités déstabilisent les habitudes de lecture, car elles proviennent d'un univers spécifique et ne sont pas toujours facilement décodables pour le lecteur étranger. Celui-ci est confronté à l'altérité d'une culture avec laquelle il n'est pas familier. Il doit apprendre à jongler avec l'étrangeté de ces textes et à faire face à la limite de ses propres connaissances, car il est véritablement déporté à la périphérie de sa propre culture pendant l'acte de lecture<sup>3</sup>. Lorsqu'il se trouve dans cette situation instable où il ne comprend pas tout à fait ce qu'il est en train de lire, le lecteur fait face à ce que Bertrand Gervais appelle à juste titre des zones d'illisibilité<sup>4</sup>. Cette sensation d'étrangeté lui fait expérimenter l'altérité culturelle. C'est à cause d'une lacune en ce qui concerne ses compétences encyclopédiques qu'il ne comprend pas les créolismes des textes antillais. Comment dès lors parvenir à une compréhension fonctionnelle des textes ? Est-ce possible ? Comment surmonter les zones d'incompréhension ? Et est-ce nécessaire de les surmonter pour pouvoir progresser dans la lecture d'un texte littéraire antillais ? Ce sont des questions que nous posons et auxquelles nous nous efforcerons de répondre.

---

<sup>1</sup> L'oraliture est un concept développé par Ernest Mirville (« Interview sur le concept d'oraliture accordée à Pierre-Raymond Dumas par le docteur Ernest Mirville » *Conjonction*, n<sup>os</sup> 161-162, mars-juin 1984, p. 162). Maximilien Laroche s'en est beaucoup inspiré dans ses recherches (voir entre autres *La double scène de la représentation. Oraliture et littérature dans la Caraïbe*, Québec, GRELCA, Université Laval, n<sup>o</sup> 8, 1991).

<sup>2</sup> Édouard Glissant, « Langues et langages », *Introduction à une poétique du Divers*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995, p. 90.

<sup>3</sup> Yuri Lotman, *La sémiotique*, trad. Anka Ledenko, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Nouveaux Actes Sémiotiques », 1999.

<sup>4</sup> Bertrand Gervais, « Presbytère, hiéroglyphes et dernier mot. Pour une définition de l'illisibilité », *La lecture littéraire*, n<sup>o</sup> 3, 1999, p. 205-228.

Les textes créolisés ont pratiquement toujours été étudiés du point de vue de l'écriture. On a beaucoup réfléchi sur la pertinence de recréer l'oral dans l'écrit, sur la façon dont les écrivains s'y prenaient pour le faire, sur les thématiques et symboliques mises en scène dans les romans, sur les techniques de narration, sur la polyphonie énonciative, etc. Nous pensons par exemple à des travaux tels que ceux du Groupe de recherche sur les littératures de la Caraïbe de l'Université Laval (GRELCA), en l'occurrence ceux de Maximilien Laroche, (*Sémiologie des apparences, Le Patriarche, le Marron, et la Dossa, L'avènement de la littérature haïtienne, La double scène de la représentation. Oraliture et littérature dans la Caraïbe*, etc.), de Catherine Wells (*L'oraliture dans Solibo Magnifique de Patrick Chamoiseau*) et de Suzanne Crosta (*Récits d'enfance antillaise, Récits de vie de l'Afrique et des Antilles*)<sup>5</sup>. Ont également mené des recherches intéressantes des chercheurs tels que Christiane Ndiaye (*Danses de la parole. Études sur les littératures africaines et antillaises*, « De la pratique des détours chez Sembène, Chamoiseau et Ben Jelloun »), Ralph Ludwig (*Les créoles français entre l'écrit et l'oral*), Jean Bernabé (« Le travail de l'écriture chez Simone Schwarz-Bart : Contribution à l'étude de la diglossie littéraire créole-français », « De l'oralité à la littérature antillaise : figures de l'Un et de l'Autre »), Denise Brahimî (*Appareillages. Dix études comparatistes sur la littérature des hommes et des femmes dans le monde arabe et aux Antilles*), Euridice Figueiredo (« Patrick Chamoiseau : un nouveau Rabelais ? », « La réécriture de l'histoire dans les romans de Patrick Chamoiseau et Sylviano Santiago »), Sylvie Kandé (*Discours sur le métissage, identités métisses. En quête d'Ariel*, « Renoncements et victoires dans *La rue Cases-Nègres* de Joseph Zobel »), etc.<sup>6</sup> Mais ces

---

<sup>5</sup> Maximilien Laroche, *La double scène de la représentation. Oraliture et littérature dans la Caraïbe*, Québec, GRELCA, coll. « Essais », Université Laval, n° 8, 1991; *Sémiologie des apparences*, Québec, Université Laval, GRELCA, coll. « Essais », n° 11, 1994; *Le Patriarche, le Marron, et la Dossa*, Québec, Université Laval, GRELCA, coll. « Essais », n° 4, 1988; *L'avènement de la littérature haïtienne*, Québec, Université Laval, GRELCA, coll. « Essais », n° 3, 1987; *Juan Bobo, Jan Sòt, Ti Jan et Bad John. Figures littéraires de la Caraïbe* (en collaboration), Québec, Université Laval, GRELCA, coll. « Essais », n° 7, 1991; Catherine Wells, *L'oraliture dans Solibo Magnifique de Patrick Chamoiseau*, Québec, Presses de l'Université Laval, GRELCA, coll. « Essais », n° 12, 1994; Suzanne Crosta, *Récits d'enfance antillaise*, Québec, Université Laval, GRELCA, coll. « Essais », n° 15, 1998; *Récits de vie de l'Afrique et des Antilles*, Québec, Université Laval, GRELCA, coll. « Essais », n° 16, 1998.

<sup>6</sup> Christiane Ndiaye, *Danses de la parole. Études sur les littératures africaines et antillaises*, Paris, Nouvelles du Sud, 1996; « De la pratique des détours chez Sembène, Chamoiseau et Ben Jelloun », *Tangence*, n° 49 (« Les littératures francophones de l'Afrique et des Antilles »), décembre

travaux n'abordent pas la question de la différence culturelle dans la lecture des textes antillais. Certaines études sur la réception de ces textes peuvent toucher de près ou de loin la question de la différence culturelle, faisant état du discours critique entourant leur venue dans le panorama littéraire, mais elles n'abordent toutefois pas cette question en la considérant du point de vue de la lecture. D'autres se penchent sur l'aspect propre à l'enseignement de cette littérature. Mentionnons par exemple certains articles parus dans *Relire l'histoire littéraire et le littéraire haïtiens*, dirigé par Christiane Ndiaye<sup>7</sup>.

La question de la lecture des textes antillais n'a pas encore été soulevée et c'est ce qui constitue l'originalité de notre démarche. Effectivement, il appert aujourd'hui nécessaire de se demander ce que devient l'acte de lecture quand l'oralité s'inscrit dans la littérature. La question mérite d'être posée, car la présence de l'oralité dans l'écrit appelle une lecture singulière. Mais qu'est-ce que l'oralité ? Comment fonctionne l'acte de lecture ? Comment remédier à la frontière culturelle qui existe entre la culture du texte et notre propre culture ?

---

1995, p. 40-77; *Relire l'histoire littéraire et le littéraire haïtiens* (dir.), Port-au-Prince, Presses Nationales d'Haïti, coll. « Pensée critique », 2007; *De paroles en figures. Essais sur les littératures africaines et antillaises* (dir.); Ralph Ludwig (dir.) *Les créoles français entre l'écrit et l'oral*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, Script Oralia, n° 16, 1989; Jean Bernabé, « Le travail de l'écriture chez Simone Schwarz-Bart : Contribution à l'étude de la diglossie littéraire créole-français », *Présence Africaine*, n° 121-122 (« Présence antillaise : Guadeloupe, Guyane, Martinique »), 1982, p. 166-179; « De l'oralité à la littérature antillaise : figures de l'Un et de l'Autre », dans Françoise Tétu de Labsade, dir., *Littérature et dialogue interculturel*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Culture française d'Amérique », 1997, p. 49-68; Denise Brahimi, *Appareillages. Dix études comparatistes sur la littérature des hommes et des femmes dans le monde arabe et aux Antilles*, Paris, Éditions Deux Temps Tierce, 1991; Euridice Figueiredo, « Patrick Chamoiseau : un nouveau Rabelais ? », *Estudos Linguísticos e Literários*, n° 16, 1994, p. 49-55; « La réécriture de l'histoire dans les romans de Patrick Chamoiseau et Sylviano Santiago », *Études littéraires*, n° 3 (« Métissages : les littératures de la Caraïbe et du Brésil), vol. 25, hiver 1992-1993, p. 27-38; Sylvie Kandé (dir.), *Discours sur le métissage, identités métisses. En quête d'Ariel*, Paris, L'Harmattan, 1999; « Renoncements et victoires dans *La rue Cases-Nègres* de Joseph Zobel », *Revue Francophone*, n° 2, vol. IX, 1994, p. 5-23.

<sup>7</sup> Concernant la réception, voir notamment les articles de Christiane Ndiaye (« Quelques impasses du discours critique littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle », p. 461-475) et de Darline Cadet (« Étude critique de la réception des œuvres romanesques haïtiennes », p. 477-488). Et à propos de la question de l'enseignement, voir les articles de Jean-Marie Pierre (« Réflexions sur l'enseignement de la langue et de la littérature », p. 489-497) et de Yasmine Cajuste (« L'approche générique de la littérature haïtienne et de son enseignement », p. 499-519). Tous ces articles figurent dans l'ouvrage collectif *Relire l'histoire littéraire et le littéraire haïtiens*, Christiane Ndiaye (dir.), Port-au-Prince, Presses nationales d'Haïti, 2007.

L'approche adoptée dans ce mémoire sera celle des théories de la lecture. Plutôt que de nous attarder aux mécanismes d'écriture ou encore à l'étude de la réception des textes – souvent liée à celle de la lecture – nous préférons n'aborder que la lecture et consacrer notre analyse aux mécanismes d'interprétation, car il serait impossible de couvrir tous ces champs d'étude. Il y a déjà beaucoup à dire lorsque l'on traite d'une littérature où le paradigme de l'oral visite le paradigme de l'écrit et nous ne prétendons pas à l'exhaustivité. Sous l'angle d'une sémiotique de la culture, nous tenterons d'analyser l'effet que produit l'altérité engendrée par la différence culturelle sur l'acte de lecture<sup>8</sup>, ce qui n'a pas encore été fait dans les théories littéraires.

L'intitulé de notre mémoire parle de littérature antillaise au sens large, mais nous nous limitons au domaine francophone. Vu les limites de cette étude, nous devons restreindre nos analyses à deux textes, *Solibo magnifique* de Patrick Chamoiseau et *La piste des sortilèges* de Gary Victor. Le choix de ces textes n'est pas anodin. Il est important pour nous de considérer un texte d'un auteur martiniquais et un autre d'un auteur haïtien parce nous croyons qu'il faut examiner différemment les littératures haïtienne et martiniquaise en partie à cause de leur contexte historique, politique (que nous n'aborderons pas ici) et esthétique. L'aspect esthétique, formulé à travers des concepts, est particulièrement intéressant dans la mesure où Haïti a vu naître l'oralité tandis que la Martinique a été le berceau de la créolité. Il nous semble donc nécessaire de considérer deux versants de la littérature antillaise afin d'être fidèle à deux contextes d'émergence différents.

Si nous choisissons précisément Patrick Chamoiseau et Gary Victor pour représenter la diversité antillaise, c'est qu'il s'agit de figures littéraires importantes. Chamoiseau est l'auteur de neuf romans dont *Texaco* (Prix Goncourt, 1992), *Antan d'enfance* (Prix Carbet,

---

<sup>8</sup> Nous aurons entre autres recours aux travaux de Umberto Eco (*Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit par Myriem Bouzaher, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Essais », 1985), de Gilles Thérien (« Littérature et altérité. Prolégomènes », *Texte*, n<sup>os</sup> 23-24, (« L'altérité »), 1998, p. 119-139; « Sans objet, sans sujet... » *Protée*, vol. 22, n<sup>o</sup> 1, (« Représentations de l'Autre »), hiver 1994, p. 21-31; « Lire, comprendre, interpréter », *Tangences* (« La lecture littéraire »), n<sup>o</sup> 36, 1992, p. 96-104; « Pour une sémiotique de la lecture », *Protée*, vol. 18, n<sup>o</sup> 2, printemps 1990, p. 67-80) et de Rachel Bouvet (*Étranges récits, étranges lectures : essai sur l'effet fantastique*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2007 [1998]; « Notes de traduction et sensation d'exotisme dans la Trilogie de Naguib Mahfouz », *Revue de littérature comparée*, n<sup>o</sup> 3, 1997, p. 341-365).

1993) et *Biblique des derniers gestes* (Prix Spécial du jury RFO en 2002) et de plusieurs essais dont l'*Éloge de la créolité* qu'il a signé en 1989 avec Raphaël Confiant et Jean Bernabé. Il a également signé une pièce de théâtre ainsi que des livres destinés à la jeunesse. Il sera intéressant pour nous d'analyser du point de vue de l'altérité culturelle et de la lecture le roman d'un auteur tel que Patrick Chamoiseau qui prône une écriture où le créole et l'oralité occupent une place prépondérante. Gary Victor, quant à lui, a publié à ce jour onze romans dont *À l'angle des rues parallèles* (Prix du Livre insulaire (fiction) à Ouessant, 2003), *Je sais quand Dieu vient se promener dans mon jardin* (Prix RFO du Livre, 2004), et *Les cloches de la Brésilienne* (Prix littéraire des Caraïbes, 2008) et une dizaine de recueils de nouvelles. En 2001, il a été promu Chevalier de l'Ordre National du Mérite de la République Française, pour son œuvre en langue française. Également scénariste pour la radio et la télévision, il est l'un des auteurs les plus lus en Haïti. Il sera intéressant de voir comment un auteur comme Gary Victor offre lui aussi aux lecteurs un récit qui emprunte aux contes oraux traditionnels et participe à sa façon à la survie de la tradition orale dans la littérature.

Maintenant pourquoi *Solibo Magnifique* et *La piste des sortilèges* ? D'abord en raison des thématiques de ces deux romans, dont le premier met en scène la mort d'un conteur et le souci d'un écrivain d'écrire sa parole, ce qui ne pouvait pas être mieux choisi en vertu de la problématique de ce mémoire, et dont le second met en scène un personnage qui s'improvise conteur à tout moment dans un univers complètement dépaysant pour un lecteur étranger à la culture haïtienne. Également parce qu'il s'agit de deux romans qui, par leur écriture et leurs structures, provoquent des situations de lecture singulières, mais de différentes façons, qu'il sera pertinent d'analyser. Nous désirons préciser que si notre troisième chapitre semble davantage consacré à l'analyse de *Solibo Magnifique*, ce n'est pas qu'il revête une plus grande importance à nos yeux que *La piste des sortilèges*. En effet, *La piste des sortilèges* est un texte imposant en longueur et nous avons dû sélectionner les aspects dont nous allions traiter. C'est pourquoi nous avons choisi d'utiliser *La piste* ponctuellement, dans chaque chapitre, de façon à illustrer les concepts dont il y sera question. Ceci dit, afin de pouvoir rendre compte de la diversité littéraire qui règne à l'intérieur même du bassin antillais, nous puiserons tout au long de cette étude des exemples à d'autres textes du corpus antillais francophone, qui proviennent à la fois d'auteurs martiniquais, guadeloupéens et haïtiens, tels

que Raphaël Confiant, Édouard Glissant, Joseph Zobel, Simone Schwarz-Bart, Jacques-Stephen Alexis, Suzanne Comhaire-Sylvain, Georges Sylvain et Joujou Turenne.

Notre étude sera structurée de la façon suivante : notre premier chapitre portera sur le passage de la tradition orale à l'écriture. Après un bref aperçu géographique donnant un ancrage spatial et typologique à notre objet d'analyse, nous ferons un survol historique, indispensable à la compréhension des circonstances de la naissance de la tradition orale. C'est ainsi que, d'une part, passant par l'apparition des langues créoles et du vaudou, nous en viendrons à considérer le conte créole et son principal acteur, le conteur. Partant de l'idée du conte comme véritable performance livrée par le conteur, nous nous attarderons sur la dualité oral/écrit, plus précisément sur la question du passage d'un paradigme à l'autre en donnant l'exemple des contes de Bouqui et de Malice. Nous verrons que ces personnages et leurs aventures ont voyagé de l'oral à l'écrit, mais aussi de l'Afrique aux Antilles et cela de diverses façons, en suivant souvent un modèle similaire. Nous pensons par exemple aux figures du piègeur et du piégé, mais aussi à la structure même des contes. C'est effectivement selon un modèle actantiel quasiment préétabli que les contes semblent construits. Le roman *La piste des sortilèges* de Gary Victor sera ici un exemple de choix, car il permettra de démontrer deux choses : comment, d'une part, la thématique du conte et l'importance de la parole sont reprises dans la littérature et comment, d'autre part, la quête du personnage principal est construite selon les universaux du conte, tels que Vladimir Propp les a établis<sup>9</sup>. L'intégration des marques de la tradition orale dans la littérature est un des aspects qui étaient prônés par les signataires de l'*Éloge de la créolité*<sup>10</sup> qui, inspirés par la négritude de Césaire et l'antillanité de Glissant, ont écrit un véritable manifeste où ils revendiquaient la créolité. C'est en considérant ces concepts identitaires et esthétiques d'une importance capitale dans le panorama littéraire antillais que nous achèverons cette partie.

Si le premier chapitre porte sur le passage de la tradition orale à l'écriture, le second chapitre abordera plutôt les questions de la lecture et des frontières culturelles. Nous

---

<sup>9</sup> Vladimir Propp, *Morphologie du conte* (trad. Marguerite Derrida), Paris, Seuil, coll. « Points », 1970.

<sup>10</sup> Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1993.

présenterons et définirons les concepts théoriques qui nous servent pour aborder la littérature antillaise. Après avoir traité de la question de l'oralité, nous nous pencherons sur la lecture, plus précisément la lecture de textes qui présentent une difficulté culturelle au lecteur. Nous présenterons le concept de sémiosphère de Yuri Lotman et verrons comment il est possible de l'utiliser dans une approche telle que la nôtre. Afin de pouvoir rendre compte des mécanismes mis en œuvre pendant le processus de lecture, nous considérerons les théories d'Umberto Eco, entre autres la question de l'interprétation, de la coopération textuelle et de l'encyclopédie. En nous penchant sur la question de l'illisibilité définie par Bertrand Gervais, nous examinerons les différentes façons dont certains auteurs et éditeurs essaient de combler les manques occasionnés par la différence culturelle et ceci en utilisant une aide paratextuelle et des « procès de traduction », selon l'expression de Jean Jonassaint<sup>11</sup> tels que les notes explicatives et les lexiques. C'est avec l'exemple du roman *La piste des sortilèges* de Gary Victor que nous démontrerons comment un glossaire qui sort de l'ordinaire peut impliquer une lecture très particulière. Nous verrons, en terminant, qu'une aide paratextuelle, si elle participe à diminuer l'effet d'étrangeté et à éclaircir certaines interrogations du lecteur, ne peut toutefois pas dénuer totalement un texte de sa différence culturelle, et que c'est cette différence, cet effet d'étrangeté, qui permet au lecteur de faire l'expérience de l'altérité culturelle.

Notre troisième chapitre sera principalement consacré à l'analyse du roman *Solibo Magnifique* de Patrick Chamoiseau, analyse qui aura pour but de démontrer comment l'auteur, lui-même artisan de la créolité, procède afin d'inscrire la question du passage de la tradition orale à l'écrit à travers son texte. Le premier aspect envisagé sera celui du roman vu de l'intérieur, c'est-à-dire à ce que vit le personnage d'un écrivain qui tente de mettre à l'écrit la parole d'un conteur venant de mourir, à ses questionnements, à la réalité à laquelle il doit faire face et à la façon dont il parvient à atteindre son objectif. Le second aspect portera sur le roman vu de l'extérieur, c'est-à-dire d'un point de vue pragmatique : celui de la lecture. Nous nous attarderons à la partie du roman intitulée *Dits de Solibo*, qui est la transcription faite par l'écrivain de la parole du conteur et qui démontre qu'il est possible d'écrire l'oral. Mais à

---

<sup>11</sup> Voir « Des conflits langagiers dans quelques romans haïtiens » (*Études françaises*, vol. 28, n<sup>os</sup> 2-3, 1993, p. 39-48).

quel prix ? Cette transcription présente effectivement un grand défi de lecture et c'est en nous penchant sur les éléments qui permettent de faire revivre la parole du conteur que nous pourrions constater que nous avons affaire à un texte agrégatif, pour reprendre le vocabulaire de Ralph Ludwig<sup>12</sup>, et que ce sont précisément les marques agrégatives qui impliquent une lecture particulière. L'analyse de *Solibo Magnifique* servira donc à démontrer que la survivance de la parole peut se faire à travers l'écrit, à travers la fiction d'un personnage qui transpose à l'écrit la parole du conteur. Notre propos serait incomplet si nous ne donnions toutefois pas un autre exemple de la façon dont la parole peut survivre ou, plus justement, peut servir à survivre. C'est pourquoi nous terminerons notre dernier chapitre en faisant un retour sur le roman de Gary Victor, *La piste des sortilèges*, et en démontrant cette fois-ci comment l'auteur investit son personnage d'un véritable pouvoir qui réside en sa parole. C'est en construisant le roman selon une logique de récits enchâssés que Gary Victor donne à Sonson Pipirit la capacité de s'improviser conteur à tout moment et de convaincre tout un chacun du bien-fondé de sa quête, ce qui, à la façon de Scheherazade, lui sauve la vie à plus d'une reprise.

---

<sup>12</sup> Voir « L'oralité des langues créoles – 'agrégation' et 'intégration' », dans Ralph Ludwig, dir., *Les créoles français entre l'écrit et l'oral*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, Script Oralia, n° 16, 1989, p. 13-39.

## CHAPITRE I

## PASSER DE LA TRADITION ORALE À L'ÉCRITURE DANS LES ANTILLES FRANCOPHONES

L'histoire des Antilles est une histoire particulière, faite de prises et de dé-prises, de possessions et de dépossessions, d'avancées et parfois aussi de reculs. Territoires marqués par le sang et le dur labeur, peuples issus d'une traversée dont la fin les acculait aux mains de maîtres sans vergogne, culture des plantations, de l'esclavage, de la douleur, voilà quelques-unes des racines de ces bouts de terre disséminés dans l'océan.

Ce ne sont pas les seules, heureusement.

Ceux qui habitent ces terres possèdent une tradition orale dont la seule existence est sans doute un des éléments qui a fait en sorte que leur imaginaire se déploie et trouve son chemin malgré les diverses formes d'oppression existantes à l'époque. Cette tradition a longtemps été le principal facteur de transmission du savoir et de la culture suite à la traite des Noirs et l'esclavage au Nouveau Monde. Elle revêt une importance capitale et se trouve au centre de la culture antillaise. C'est d'ailleurs elle qui, d'une certaine façon, a donné naissance, bien des années plus tard, à une production littéraire écrite.

Cette littérature, née difficilement et tardivement, conserve de multiples traces de la tradition orale lui ayant permis de voir le jour. Comme une façon de préserver la mémoire, comme une voix qui refuse de se taire, l'oralité<sup>1</sup> s'est faufilée jusque dans les mots écrits

---

<sup>1</sup> Ernest Mirville, le premier à avoir parlé d'oralité, la définit ainsi : « ensemble des créations non écrites et orales d'une époque ou d'une communauté, dans le domaine de la philosophie, de l'imagination, de la technique, accusant une certaine valeur quant à la forme ou au fond » (« Interview sur le concept d'oralité accordée à Pierre-Raymond Dumas par le docteur Ernst Mirville » *Conjonction*, n<sup>os</sup> 161-162, mars-juin 1984, p. 162). Nous reviendrons sur le concept d'oralité dans le second chapitre. Ce concept est utilisé surtout par les Haïtiens.

sur papier, pour s'installer confortablement entre les lignes d'une littérature qui, peu à peu, prend sa place dans le panorama littéraire.

Parmi ces diverses traces, en figure une d'une importance considérable : il s'agit de l'influence du conteur et de ses contes. Celui-ci, moteur du conte et agent principal de la forme de communication qui se transmettait à travers les contes, a laissé un véritable héritage aux écrivains. Lors du passage à l'écrit, ceux-ci, après avoir cherché leur voix en donnant dans le doudouisme<sup>2</sup> et le mimétisme de la littérature française, ont récupéré ses techniques de narration et ont tenté de reproduire ses intonations, son souffle et aussi sa langue. D'autres l'ont carrément intégré à leurs romans, lui donnant le statut d'un personnage. Il a été donné à quelques-uns de reprendre certains contes, les adaptant, les réécrivant, leur redonnant vie à travers le texte littéraire. Des auteurs comme Édouard Glissant sont même allés jusqu'à développer des concepts (tels que la créolisation et l'antillanité) qui ont participé à affirmer l'identité antillaise (fondée en partie sur cet univers du conte et du conteur) et à l'inscrire dans l'écriture. C'est aussi le cas de Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant et Jean Bernabé qui ont élaboré la créolité. Ainsi est-il devenu fréquent de trouver des éléments culturels caractéristiques des îles et des marques de l'oralité dans les textes qui sont issus de cette tradition.

Afin de pouvoir saisir la profondeur de cet esthétisme littéraire particulier et d'en comprendre les soubassements, il est pertinent de dresser un tableau historique de cet espace géographique. Car ce que les Antillais ont subi – la traite des Noirs, l'esclavage, la colonisation, mais aussi la libération et l'émancipation –, ils l'inscrivent dans leur production artistique, comme une signature, une façon de ne pas oublier, un hommage à la tradition.

### *1.1 Survol géographique*

Les Antilles sont d'une complexité à la fois géographique, historique et linguistique. Dès l'abord survient une question d'ordre plutôt méthodologique, mais qui a quand même sa

---

<sup>2</sup> Ce qu'on a appelé la littérature doudouiste représente le courant littéraire qui décrivait la réalité antillaise dans la volonté de pousser au maximum l'effet d'exotisme en tombant plus souvent qu'autrement dans les clichés du tourisme littéraire tels que les cocotiers, les palmiers, les belles et chaudes mulâtres et la sensualité des îles.

pertinence : convient-il de parler des Antilles ou de la Caraïbe ? La tendance est de ne pas vraiment les différencier, prétendant que l'une est l'appellation anglophone de l'autre, par exemple, ou que l'une se dit au singulier tandis que l'autre appelle le pluriel. Si le *Larousse* dit que les Antilles sont un « archipel séparant l'océan Atlantique de la mer des Antilles, formé au Nord par les Grandes Antilles [...] et, à l'Est et au Sud, par les Petites Antilles [...] » et que la Caraïbe est la « région géographique regroupant l'ensemble des Antilles et une partie des terres bordant la mer des Antilles », *Le Robert*, lui, considère de façon plus détaillée que les Antilles sont un

archipel de l'Amérique centrale qui s'étend en arc de cercle de l'entrée du golfe du Mexique (déroit de Yucatan) aux côtes du Venezuela, près du delta de l'Orénoque, sur 2000 km du Nord au Sud. L'Archipel délimite la mer des Antilles (ou mer des Caraïbes) et la sépare de l'Atlantique. Le Nord de l'archipel est constitué par les Grandes Antilles [...], proches des côtes de l'Amérique du Nord; l'Est et le Sud par les Petites Antilles, dites îles Sous-le-Vent ou Au-Vent, selon leur orientation.[...]

Ceci, en soi, ne présente aucune contradiction, mais ce qui devient contradictoire par la suite, c'est que pour *Le Robert*, la Caraïbe ne constitue pas un espace géographique au même titre que pour le *Larousse*. En effet, dans *Le Robert*, le terme « caraïbe » est utilisé comme adjectif qu'on appose à d'autres réalités, et il appelle le pluriel : la cordillère des Caraïbes, les peuples caraïbes ou *karibs* et la mer des Caraïbes dont on précise d'ailleurs qu'elle est la même que la mer des Antilles. Retenons donc pour le moment que les Antilles sont un archipel délimitant la mer des Antilles, qui est englobé par ce que le *Larousse* désigne comme la Caraïbe et qui s'étend jusqu'au continent.

Les différentes définitions du mot « caraïbe » et « Antilles » semblent en fait découler d'une origine linguistique différente. Le mot « caraïbe » est issu d'une langue indigène, parlée avant l'arrivée des Blancs. Il renvoie d'ailleurs, en linguistique, au groupe de langues amérindiennes de cette région. Le mot « Antilles », quant à lui, est vraisemblablement le nom donné à la région par les colonisateurs, ce qui expliquerait la coexistence de deux termes, qui ne désignent pas tout à fait la même chose.

Ces précisions nominales donnent également lieu à une autre distinction : celle entre les Grandes et les Petites Antilles. Heureusement, celle-ci est plus claire que la précédente, et les

différentes sources s'entendent. Les Grandes Antilles sont formées par Cuba, la Jamaïque, Haïti et la république Dominicaine, dont les deux dernières se partagent la même île, ainsi que par Porto Rico<sup>3</sup>. Les Petites Antilles regroupent quant à elles de nombreuses îles et archipels qui sont appelées, comme le mentionne *Le Robert*, îles Sous-le-Vent ou îles Au-Vent. Les îles Sous-le-Vent se situent pour la plupart au large du Venezuela : il s'agit des îles Aruba, Curaçao et Bonaire. Les îles Au-Vent, plus nombreuses, sont celles qui forment ce bel arc de cercle sur la mappemonde et qui séparent la mer des Antilles de l'océan Atlantique. Ces îles dites Au-Vent à cause de leur emplacement dans le courant des vents alizés, se constituent principalement des Îles Vierges (Saint-Thomas, Saint-John, Tortola, Anegada, Virgin Gorda, Sainte-Croix), Anguilla, Saint-Martin, Saint-Barthélémy, Saba, Saint-Eustache, Saint-Kitts et Nevis, Antigua et Barbuda, Montserrat, la Guadeloupe, la Désirade, Marie-Galante, les Saintes, la Dominique, la Martinique, Sainte-Lucie, la Barbade, Saint-Vincent et les Grenadines, Cariacou et la Grenade.

Si la géographie des Antilles, petites et grandes, n'est pas simple, il en va de même pour leur histoire. Habitées par les Indiens Caraïbes et Arawaks dès le XIV<sup>e</sup> siècle, elles furent un territoire de difficiles partages, jusqu'à l'arrivée des Espagnols qui contribuèrent à les décimer. Découvertes par la suite pour la plupart à la fin du XV<sup>e</sup> siècle par les Espagnols, les Antilles ont changé plusieurs fois de mains et ont appartenu tantôt aux Britanniques, tantôt aux Français et tantôt aux Hollandais, qui se sont affrontés pour les posséder. Ces multiples prises de possession donnèrent lieu à une grande diversité qu'il est encore possible d'observer aujourd'hui, et qui a eu une influence considérable sur les différentes langues qui y sont parlées. La Martinique et la Guadeloupe (ainsi que les dépendances de cette dernière, c'est-à-dire Saint-Martin Nord – le Sud appartenant aux Pays-Bas –, Saint-Barthélemy, la Désirade, Marie-Galante et les Saintes) sont deux départements d'outre-mer appartenant à la France. Plusieurs des autres îles des Antilles, sans les énumérer toutes, ont appartenu à la Grande-Bretagne et ont par la suite obtenu leur indépendance dans le cadre du Commonwealth. C'est

---

<sup>3</sup> Certaines sources considèrent que l'archipel des Bahamas, les îles Caïmans ainsi que les îles Turks et Caïques font partie des Grandes Antilles. Il est également difficile de répertorier Trinité et Tobago, qui selon leur taille pourraient faire partie des Grandes Antilles, mais selon leur emplacement, figurent plutôt à la pointe Sud de l'arc de cercle formé par celles des Petites Antilles que nous appelons îles Au-Vent. Les sources ne s'entendent pas à ce sujet, répertoriant Trinité et Tobago tantôt dans les Grandes Antilles, tantôt dans les Petites Antilles.

le cas de la Jamaïque, Anguilla, Saint-Kitts et Nevis, Antigua et Barbuda, la Dominique, Sainte-Lucie, la Barbade, Saint-Vincent et les Grenadines, la Grenade ainsi que Trinité et Tobago. Les îles Caïmans, Montserrat et certaines des îles Vierges comme Tortola, Anegada et Virgin Gorda n'ont, quant à elles, pas obtenu leur indépendance et demeurent des possessions britanniques. Parmi les îles qui n'ont pas obtenu leur indépendance figurent aussi Porto Rico et certaines des îles Vierges comme Saint-Thomas, Sainte-Croix, Saint-John, qui sont des dépendances des États-Unis. Les Pays-Bas, quant à eux, possèdent deux groupes d'îles : Saba, Saint-Eustache et Saint-Martin Sud, qui font partie des îles Au-Vent, et Aruba, Curaçao et Bonaire, qui constituent la plupart des îles Sous-le-Vent et qui sont des territoires d'outre-mer. Cuba, Haïti et la République Dominicaine, dont il n'a pas encore été question, sont des États. Cuba a été successivement une possession espagnole puis américaine avant de recevoir une constitution de type présidentiel. Le cas d'Haïti et de la République Dominicaine est particulier du fait que les deux États se partagent une même île. Hispaniola – tel était le nom de cette île à la fin du XV<sup>e</sup> siècle – fut une possession espagnole les 200 premières années de son existence et par la suite elle a vu défiler les Américains et les Français, selon qu'ils se trouvaient dans sa partie orientale ou occidentale.

Les Antilles sont donc plurilingues. On y parle anglais, espagnol, français, hollandais et aussi plusieurs formes de créole. Il est fréquent que différentes langues soient parlées sur une même île. De façon générale, on peut remarquer que les colonisateurs y ont laissé leur langue comme héritage, et qu'elle cohabite souvent avec un créole dont les racines rejoignent différentes sources. La naissance des créoles possède tant d'intérêt qu'une partie complète de ce chapitre y sera consacrée plus loin.

Considérer la littérature des Grandes et des Petites Antilles s'avère une tâche complexe et n'est pas l'enjeu de ce mémoire qui se restreindra plutôt à la littérature issue du bassin francophone. Par bassin francophone, nous entendons les départements d'outre-mer français, à savoir la Martinique et la Guadeloupe, mais également Haïti, pays indépendant depuis 1804, qui, ayant été longtemps sous la domination française, possède deux langues officielles : le français et le créole, qui sont toutes deux comprises et parlées par une grande partie de la population haïtienne. Il y existe même une littérature écrite en créole, mais la

plupart des auteurs écrivent en français. Nous considérons Haïti comme faisant partie de la francophonie.

Malgré qu'elles soient francophones, ces îles présentent des différences fondamentales qui résultent de l'histoire particulière de chacune et qui ont une répercussion sur la production littéraire, c'est pourquoi il importe d'approfondir cette dimension historique en ce qui concerne la Martinique, la Guadeloupe et Haïti. Nous ferons d'abord un survol plus global des premières années de la découverte des trois îles afin de bien contextualiser les événements et par la suite, en ce qui concerne la période du soulèvement des esclaves, nous considérerons différemment Haïti de la Martinique et de la Guadeloupe, car si au début leurs histoires se ressemblent, elles se distinguent de façon cruciale par la suite.

## 1.2 *Survol historique*

### 1.2.1 *Les premières années de la découverte*<sup>4</sup>

Christophe Colomb a d'abord découvert l'île d'Haïti et de la République Dominicaine en 1492. Il lui donne le nom Hispaniola. L'année suivante, en 1493, il découvre la Guadeloupe, Marie-Galante et la Désirade et, une dizaine d'années plus tard, lors de son quatrième voyage, en 1502, la Martinique. Quand la flotte arrive dans le bassin caraïbe, Colomb est persuadé d'avoir atteint l'Asie et par une méprise devenue historique, c'est par le nom d'« Indes occidentales » qu'il désigne alors les Antilles.

Sur ces terres que ne tarderont pas à conquérir les Espagnols, vivent des peuples autochtones qui seraient issus de la forêt amazonienne. Colomb, toujours coincé dans ses illusions, les nomme « Indiens ». On estime à un million le nombre d'autochtones qui vivent sur Hispaniola lorsqu'en décembre 1492, il débarque sur l'île.

---

<sup>4</sup> Nous tenons à préciser que les données historiques de cette partie proviennent de : *Historia thématique*, (« L'esclavage, un tabou français enfin levé : les vrais chiffres de la traite des noirs »), nov.-déc. 2002, n° 80; *Encyclopédie Larousse*, Paris, Éditions du Club France Loisir, 1992; Robert Delville et Nicolas Georges, *Les départements d'outre-mer. L'autre décolonisation*, Paris, Découvertes Gallimard, n° 296, 1996; Sauveur Pierre Étienne, *L'Énigme haïtienne. Échec de l'état moderne en Haïti*, Montréal, Mémoire d'encrier / Les Presses de l'Université de Montréal, 2007; Madison Smartt Bell, « Chronologie historique », *Le soulèvement des âmes*, trad. Pierre Girard, Actes Sud, 1996, p. 575-592; site *île en île* : [En ligne], <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/chrono> (page consultée le 14 février 2007).

Les autochtones qui peuplent les îles lors de l'arrivée de Colomb vivent principalement de pêche et d'agriculture. Les îles leur offrent tout ce dont ils ont besoin pour subvenir à leurs besoins. La population est dense et stable. Ils vivent selon une structure sociale et politique bien établie. Comme partout ailleurs en Amérique, ils deviennent la main-d'œuvre facile des Européens, qui ne perdent pas de temps avant de commencer à les exploiter, les réduisant pour ainsi dire en esclavage. De constitution trop fragile pour le travail qu'on leur impose, entre autres le travail dans les mines d'or, beaucoup meurent. À cela s'ajoutent les mauvais traitements que les Européens leur font subir pour les convaincre d'être plus productifs ainsi que les maladies importées d'Europe qui les affectent facilement, les autochtones n'ayant aucune immunité et ne possédant pas le savoir pour les guérir. Par conséquent, la main-d'œuvre s'épuise, pire, elle disparaît. Pour les Espagnols qui ont déjà fondé dans le Nord de Hispaniola, en 1494, un premier comptoir de traite qui est aussi le siège de l'administration coloniale (nommé *Isabela* en l'honneur de la reine Isabelle de Castille) et qui construisent peu de temps après, dans le Sud, la ville de Saint-Domingue, il faut remédier rapidement au manque de main-d'œuvre. C'est ainsi qu'ils recourent au trafic d'esclaves venus d'Afrique, trafic qui perdure jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, et qui a plongé dans l'asservissement le plus total la population à venir des Antilles, pendant près de trois siècles.

Parallèlement aux débuts de la traite des noirs, le XVI<sup>e</sup> siècle voit se développer de véritables guerres navales dans la mer des Antilles entre les flibustiers et les pirates qui sont attirés par le commerce de l'or, et les diverses puissances coloniales qui s'affrontent, c'est-à-dire la France, l'Espagne, l'Angleterre et les Pays-Bas. Ceci donne lieu à une terrible agitation pendant le XVII<sup>e</sup> siècle, tous voulant posséder un bout de terre :

[...] Avec l'arrivée du capitaine anglais Thomas Warner à Saint-Christophe (aujourd'hui Saint-Kitts), la région échappait progressivement au contrôle exclusif de l'Espagne : les Anglais, les Français, les Hollandais, les Danois, les Suédois, et, longtemps après, les Américains, allaient coloniser de nombreuses îles de la Caraïbe.

Après avoir conquis la Barbade, Saint-Christophe, Nevis et Sainte-Croix, les Anglais s'y adonnèrent à la culture de la canne à sucre, du tabac, et du maïs. Ainsi l'économie des plantations allait constituer l'axe principal de la puissance coloniale britannique dans la région. À partir de cette base, et forte de sa puissance navale, l'Angleterre allait étendre sa domination sur une grande partie de la Caraïbe. Mais les Anglais étaient suivis de près par les Français et les Hollandais. Les premiers

s'installèrent progressivement, entre 1623 et 1635, dans la partie occidentale de l'île d'Hispaniola, à l'île de la Tortue, qui lui est adjacente, en Guadeloupe, en Martinique, à Saint-Christophe et à Saint-Martin. Pendant ce temps, les Hollandais s'emparèrent de Curaçao, d'Aruba, de Bonaire, ainsi que de Saint-Eustache.<sup>5</sup>

En effet, en 1625, le flibustier Belain d'Esnameuc aurait fondé la première colonie française à Saint-Christophe (aujourd'hui Saint-Kitts) au nom du cardinal de Richelieu, malgré la présence des Anglais sur l'île. Il était alors fréquent que des puissances différentes se partagent un territoire donné. Une dizaine d'années plus tard, en 1635, il prend possession de la Martinique avec l'aide des Français déjà établis sur Saint-Christophe, pendant que Charles Liénard de l'Olive et Jean Duplessis d'Ossoville, ses lieutenants, auraient quant à eux abordé en Guadeloupe. C'est ainsi que l'on assiste aux débuts de la colonisation française aux Petites Antilles. Ce n'est pas sans heurts que les Français prennent place sur ce territoire, et malgré que Belain d'Esnameuc semblait plutôt avoir de bonnes relations avec les Indiens Caraïbes (les voyant comme une force pour combattre les Anglais), une guerre est rapidement déclarée avec les autochtones qui, établis sur différentes îles, regroupent leurs forces pour combattre les envahisseurs. Malgré leurs efforts pour protéger leurs terres, ils sont finalement vaincus. La France possède la Martinique et la Guadeloupe jusque dans la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, sous la gérance de la Compagnie des Indes Occidentales, après quoi, de 1664 à 1674, les îles sont indépendantes, appartenant aux gouverneurs qui y vivent et qui s'y succèdent. À ce moment, les mulâtres, c'est-à-dire ceux qui ont du sang blanc, sont libres<sup>6</sup>. Quand Richelieu est remplacé par Colbert, celui-ci se rend compte que les îles sont un endroit fabuleux pour la production de sucre et, lorsqu'il reprend possession des îles en 1674, c'est la fin de l'indépendance. Il instaure le Code Noir<sup>7</sup>, promulgué par Louis

---

<sup>5</sup> Sauveur Pierre Étienne, *L'Énigme haïtienne. Échec de l'état moderne en Haïti*, Montréal, Mémoire d'encrier / Les Presses de l'Université de Montréal, 2007, p. 51-52.

<sup>6</sup> La co-présence des Blancs et des Noirs a donné lieu à un métissage, qui a introduit des clivages hiérarchiques dus à la couleur de la peau. Plus un être avait la peau foncée dans les Antilles, plus son rang social se rapprochait de celui des esclaves, donc de la classe inférieure, et plus un être avait la peau pâle, plus son rang social était élevé, et il était digne de certains privilèges qui n'étaient d'abord accordés qu'aux Blancs. C'est ainsi qu'à une certaine époque, les mulâtres ont pu être affranchis et libérés de l'esclavage, même si leur propre mère demeurait sous le joug de l'esclavage.

<sup>7</sup> Selon Robert Deville et Nicolas Georges, le Code Noir « tente d'améliorer les conditions de vie des esclaves, mais reste extrêmement sévère à l'égard des "Noirs marrons" qui se réfugiaient dans la forêt tropicale et formaient des bandes vivant de pillages » (Deville, Robert et Nicolas Georges, *Les*

XIV en 1685 et entreprend une véritable politique de colonisation, qui a des répercussions terribles sur des milliers de vies.

Quant aux Grandes Antilles, si les Espagnols sont plutôt bien établis à Hispaniola, intéressés par l'or et les affaires qu'ils peuvent y faire, leurs activités sont perturbées en 1625 par l'arrivée des Français. Ceux-ci, établis à l'île de la Tortue et faisant des incursions fréquentes sur Hispaniola, finissent par prendre possession de la partie occidentale de l'île, tandis que les Espagnols se trouvent dans sa partie orientale. En 1664, la France confie la gestion de la colonie à la Compagnie des Indes occidentales. Jusqu'en 1724, la colonie sera administrée successivement par cette compagnie et par la Compagnie de Saint-Domingue ainsi que par la Nouvelle Compagnie des Indes. En 1697, le traité de Ryswick sépare définitivement l'île en deux : l'Espagne doit partager le territoire avec la France. La partie occidentale de l'île devient la colonie de Saint-Domingue (la future Haïti) et la partie orientale de l'île demeure Hispaniola (la future République Dominicaine). La signature de ce traité marque le début d'une période de prospérité pour Saint-Domingue et d'une période de difficultés économiques pour Hispaniola.

Les Antilles, de façon générale, font effectivement l'objet d'une grande convoitise, car elles sont un portail sur les côtes américaines, et surtout parce qu'elles représentent un enjeu commercial important. Aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, les échanges commerciaux s'intensifient. Se développe alors ce qu'on a appelé le « commerce triangulaire » dont les pôles sont la France, l'Afrique et les Antilles, commerce qui a perduré jusque dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et qui a donné lieu à une traite négrière importante. Les navires partent de la France, dont les principaux ports sont ceux de Nantes, Bordeaux, La Rochelle, le Havre, chargés de cuivre, de quincaillerie, de verroterie, d'armes, de poudre et d'étoffes dans le but de les échanger contre des esclaves africains qu'ils vendront jusqu'à 800 fois plus cher que le

---

*départements d'outre-mer. L'autre décolonisation*, Paris, Découvertes Gallimard, n° 296, 1996, p. 15). Louis Sala-Molins, quant à lui, est plus explicite : « Le Code [...] se compose de soixante articles qui gèrent la vie, la mort, l'achat, la vente, l'affranchissement et la religion des esclaves. Si, d'un point de vue religieux, les Noirs sont considérés comme des êtres susceptibles de salut, ils sont définis juridiquement comme des biens meubles transmissibles et négociables. Pour faire simple : canoniquement, les esclaves ont une âme; juridiquement, ils n'en ont pas » (Sala-Molins, Louis, « Le Code noir est le texte juridique le plus monstrueux de l'histoire moderne », *Historia thématique*, (« L'esclavage, un tabou français enfin levé : les vrais chiffres de la traite des noirs »), *Op. Cit.*, p. 34.

prix d'achat. Les captifs sont alors emmenés dans les Antilles. On estime à plus d'un million le nombre d'Africains, principalement des Soudanais, des Guinéens et des Bantous, déportés dans les îles. À leur retour en France les navires sont chargés de produits tropicaux qu'ils rapportent en Europe. Les navires contiennent alors essentiellement du café, du sucre, du coton et de l'indigo, principales ressources des Antilles. Sur deux tiers du parcours de ce commerce triangulaire, les bateaux ont donc une fonction marchande normale, et sur le troisième tiers ils reçoivent le maximum d'esclaves dans l'entrepont du navire spécialement aménagé pour la traversée Afrique-Antilles. Arrivés aux îles, les Noirs sont vendus et rachetés par les colonisateurs et leur sont totalement asservis. Ils travaillent durement dans la culture du coton, l'extraction de l'indigo, la récolte du café et les plantations de cacao. À l'instar des autochtones, plusieurs y laissent leur vie. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, sous Colbert, le commerce colonial se tourne vers « l'or blanc » et entreprend d'exploiter les ressources sucrières. La sucrerie devient alors un grand centre d'esclavage où les Noirs habitent dans de petites maisons<sup>8</sup> (appelées *cases-nègres*, et dont Joseph Zobel s'inspire d'ailleurs pour titrer son célèbre roman *La rue Cases-Nègres*<sup>9</sup>) alignées le long d'une rue sur l'habitation du maître, ce qui représente une véritable industrie. Pour bien rentabiliser la chose, les colons n'hésitent pas à faire venir encore plus d'esclaves aux îles, plus particulièrement à Saint-Domingue, ce qui accroît considérablement la production de sucre.

---

<sup>8</sup> Le Père du Tertre, lors d'un voyage en métropole, publie dans les années 1660 son *Histoire générale des Antilles habitées par les Français* et décrit ainsi les maisons des esclaves : « ...Leurs cases n'ont guère plus de 9 à 10 pièces de longueur sur 6 de large, et 10 ou 12 de haut... Leur lit fait peur à voir... Ce lit est composé de branches d'arbres entrelacées et élevées sur quatre gros bâtons. Mais il n'y a ni drap, ni paillasse, ni couverture. Quelques feuilles de balisiers leur servent de paillasse et ils se couvrent de quelques méchants haillons... », [En ligne], [http://orddesiles.free.fr/rhum/pere\\_du\\_tertre.php](http://orddesiles.free.fr/rhum/pere_du_tertre.php) (page consultée le 24 septembre 2007).

<sup>9</sup> Joseph Zobel, *La rue Cases-Nègres*, Paris, Présence africaine, 1974. Ce roman a été adapté au cinéma, sous le même titre, par Euzhan Palcy, en 1983.

### 1.2.2 Les révoltes à Saint-Domingue et le rôle de Toussaint Louverture

Bien que certains esclaves parmi les plus fidèles soient nommés *commandeurs*<sup>10</sup> des habitations, la plupart vivent dans de terribles conditions. Et si certains maîtres d'habitations sont reconnus pour leur bonté relative, d'autres sont de vrais tyrans. Il arrive que des esclaves fuient dans les mornes, formant ainsi une véritable communauté de Nègres marrons<sup>11</sup>. C'est précisément dans cette société de Nègres marrons que naît la première manifestation de révolte à Saint-Domingue. Une cinquantaine d'années après la signature du traité de Ryswick, en 1757, Makandal, un esclave en fuite qui était *houngan* (prêtre du vaudou), conspire dans le but d'empoisonner tous les Blancs de Saint-Domingue. Il entraîne de nombreux marrons avec lui. L'année d'après, il est capturé et brûlé sur la place publique. L'affaire Makandal est sans doute, comme le soutient Georges Anglade, « la première menace globale de la colonie de Saint-Domingue<sup>12</sup> » et elle a eu tant d'importance qu'elle a donné son nom à l'expression « du makandal », qui désigne du poison ainsi qu'à l'expression « un makandal », qui désigne soit un empoisonneur soit une sorte de charme, de grigri.

Cette affaire a-t-elle joué le rôle d'un événement déclencheur ? A-t-elle inspiré les rébellions qui ont suivi ? Si, à l'extérieur des colonies, on voyait apparaître des sociétés prônant l'abolition de l'esclavage<sup>13</sup>, à l'intérieur des colonies, les Blancs ne voyaient pas les choses du même œil. En 1789, année où les mulâtres de la colonie réclament l'égalité des droits et où la nouvelle de la prise de la Bastille arrive à Saint-Domingue, les fureurs révolutionnaires s'éveillent. L'instabilité gagne Saint-Domingue et des affrontements

---

<sup>10</sup> Jusqu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, les commandeurs étaient des Blancs qui étaient recrutés parmi les engagés de la colonie, mais ils ont été remplacés par des Noirs que préféraient les colons puisqu'il était moins coûteux de les entretenir. Le commandeur doit gérer le travail des esclaves sur la plantation et rendre compte de tout ce qui s'y passe aux maîtres. Il se promène toujours muni d'un fouet ou d'un bâton pour punir les désobéissants.

<sup>11</sup> Ainsi appelait-on les esclaves qui fuyaient le régime des plantations pour aller vivre dans les mornes. On disait d'eux qu'ils marronnaient ou s'adonnaient au marronnage.

<sup>12</sup> Georges Anglade, « La mort du colonel », *Frontières* (« Remède ou poison »), vol. 6, n° 1, automne 2003. [En ligne], [http://www.frontieres.uqam.ca/16\\_1\\_Regard.html](http://www.frontieres.uqam.ca/16_1_Regard.html) (page consultée le 2 mars 2007). Dans cet article, Anglade rappelle entre autres que Makandal a inspiré la littérature antillaise.

<sup>13</sup> À Londres, en 1787, on voit apparaître la première société prônant l'abolition de l'esclavage. L'année suivante, en France, on assiste à la fondation de la société Les Amis des Noirs.

s'étendent sur plusieurs mois. Vers 1790, deux mulâtres, Ogé et Chavannes, mènent un autre soulèvement, cette fois-ci dans le Nord, et entraînent avec eux quelques centaines d'hommes. Les meneurs, arrêtés, seront eux aussi exécutés sur la place publique. Peu de temps après, un décret donne aux mulâtres nés de parents libres les mêmes droits qu'aux Blancs. L'agitation gagne les esclaves, et en août 1791 se produit un moment historique : la cérémonie de Bois-Caïman. Officiée par Boukman, un autre esclave *houngan*, cette cérémonie vaudou rassemble des esclaves venus de toutes les plantations et marque le début des luttes menant à l'indépendance de la colonie. Boukman y aurait sacrifié un cochon noir dont tous auraient bu le sang en gage d'un soulèvement collectif.

À l'habitation Bréda, Toussaint<sup>14</sup>, un esclave devenu commandeur de la plantation, va rejoindre les rebelles et devient leur *docteur-feuille*, leur guérisseur. Il jouera un rôle essentiel dans le soulèvement<sup>15</sup>. En 1792, la guerre est déclarée entre les Français et la partie espagnole de l'île. L'année d'après, la France entre en guerre contre l'Espagne et l'Angleterre. Pendant ce temps, Toussaint est à la tête de la révolte des esclaves. Excellent stratège, il fera des alliances qu'il n'hésitera pas à rompre par la suite pour le bien-fondé de ses convictions. Quand, en 1794, la France abolit l'esclavage, on estime que Toussaint Louverture<sup>16</sup> devait avoir sous ses ordres quelques milliers d'hommes. Rassembleur né, le nombre des hommes sous son commandement ne cessera de croître avec les années.

---

<sup>14</sup> On présume que Toussaint Louverture est né de parents esclaves sur l'habitation Breda en 1743. Jean-Louis Donnatieu en dit ceci : « S'il est petit et peu séduisant (on le surnomme "fatras-bâton"), le Toussaint en question a en revanche hérité de son père le charisme et le maintien des chefs, la connaissance des plantes, un esprit industriel ainsi qu'une intelligence pénétrante. Tout comme son père il se distingue nettement de la masse des esclaves » (« Le comte et l'affranchi, destins croisés », *Historia thématique*, (« L'esclavage, un tabou français enfin levé : les vrais chiffres de la traite des noirs »), *Op. Cit.*, p. 57). C'est ce qui, selon l'auteur, aurait poussé le comte de Noé à l'affranchir en 1776. Il devient à son tour propriétaire d'une plantation de café, et conduit l'insurrection du Nord-Ouest de Saint-Domingue à partir de 1791.

<sup>15</sup> Toussaint a inspiré les littéraires, comme en témoignent les ouvrages suivants : Fabienne Pasquet, *La deuxième mort de Toussaint Louverture* (Arles, Actes Sud, coll. « Un endroit où aller », 2001); Jean Métellus, *Toussaint Louverture le précurseur* (Paris, Le Temps des Cerises, 2004) et *Toussaint Louverture* (Paris, Hâtier International, 2003); ainsi que la trilogie de Madison Smartt Bell : *Le soulèvement des âmes* (trad. Pierre Girard, Actes Sud, 1996), *Le maître des carrefours* (trad. Pierre Girard, Actes Sud, 2004) et *La pierre du bâtisseur* (trad. Pierre Girard, Actes Sud, 2007).

<sup>16</sup> Toussaint aurait pris le nom de Louverture en 1793, lors de son ralliement à l'armée espagnole pour lutter contre la France.

En 1795, le traité de Bâle oblige l'Espagne à céder à la France la partie orientale de l'île. À ce moment, l'île entière devient française et prend le nom de Saint-Domingue. De lieutenant-gouverneur de Saint-Domingue en 1796 à commandant en chef des troupes armées l'année d'après, Toussaint poursuit le soulèvement avec ses troupes pendant quelques années. En 1801, il prend le titre de gouverneur général à vie. Ceci déplaît à Bonaparte, qui lance en 1802 une expédition dans le but de rétablir l'ordre et le pouvoir des Blancs à Saint-Domingue. Après des batailles et des pertes humaines importantes des deux côtés, les meneurs des révoltes, dont Christophe, Toussaint Louverture et Dessalines, finissent par se soumettre et se rallient aux Français en l'échange de la promesse qu'ils seront maintenus avec leurs grades dans l'armée française. En 1802, redoutant une feinte de la part de Toussaint Louverture, le général Leclerc, sous les ordres de son beau-frère Napoléon Bonaparte, le fait arrêter et embarquer avec sa famille pour la France, où il sera emprisonné à Fort de Joux, dans le Jura, sous haute surveillance. Toussaint Louverture y meurt le 7 avril 1803.

Quand les révoltés de Saint-Domingue apprennent, en juin 1802, la nouvelle du rétablissement de l'esclavage en Guadeloupe et anticipant qu'il sera aussi rétabli à Saint-Domingue, leur méfiance s'accroît et les mulâtres se rallient à eux. La France perd rapidement du terrain. Bientôt, les efforts des généraux Clervaux, Christophe et Dessalines se voient récompensés. En 1803, Dessalines arrache symboliquement la partie blanche du drapeau auparavant tricolore. Le premier jour de l'année suivante, il proclame l'indépendance de Saint-Domingue qui devient la république d'Haïti et s'autoproclame empereur de cette première république noire. Haïti deviendra un État partageant la même île que la République Dominicaine en 1844.

### *1.2.3 Les révoltes en Martinique et en Guadeloupe : le rôle de Louis Delgrès et de Victor Schœlcher*

Pendant que les révoltes font rage à Saint-Domingue, les Petites Antilles subissent aussi des assauts. Si au début du XVII<sup>e</sup> siècle, les Espagnols avaient pris possession de la Guadeloupe, les Français, dont Belain d'Esambuc, ont par la suite établi leur mainmise sur les Petites Antilles (fondation de Fort-Saint-Pierre en Martinique en 1635) pendant un certain temps. Par contre, en 1758, les Anglais prennent possession de la Guadeloupe et fondent

Pointe-à-Pitre. Ils prennent également possession de la Martinique en 1762. Après l'occupation anglaise, la France rend l'île de la Martinique indépendante. La Guadeloupe est également reprise aux Anglais en 1794. À la suite de ceux d'Haïti, les esclaves de la Martinique et de la Guadeloupe se révoltent, ce qui pousse la Convention à décréter une première fois l'abolition de l'esclavage en 1794. Au même moment, les planteurs de la Martinique et de la Guadeloupe négocient avec l'Angleterre afin de lui livrer leurs îles, ce qui aboutit à la capitulation de la Martinique et à la prise de possession des Anglais. Mais le décret de la Convention participe à la lutte des esclaves en Martinique et en Guadeloupe contre l'Angleterre et assure leur possession à la France en 1802. La même année, le général Richepance arrive en Guadeloupe. Louis Delgrès, « le Toussaint Louverture de la Guadeloupe<sup>17</sup> », un mulâtre né en Martinique, commandant en chef de la force armée de Basse-Terre, décide de résister aux troupes de Richepance, qu'il soupçonne avec raison de vouloir rétablir l'esclavage. Se sentant trahi par la France qu'il a servie, il organise la résistance. Ses hommes parviennent à repousser ceux de Richepance, mais ces derniers, plus nombreux, auront raison des esclaves guadeloupéens. Dans une volonté de défendre le peuple et de ne pas revivre l'esclavage aboli huit ans plus tôt, Delgrès se donnera la mort en faisant sauter des barils de poudre, devenant un véritable symbole de lutte pour la liberté. Quelques 300-400 hommes le suivront dans ce suicide. Malgré tout, en juin 1802, Richepance rétablit l'esclavage en Guadeloupe.

La Martinique, quant à elle, n'a pas connu les mêmes révoltes qu'Haïti et la Guadeloupe. Puisqu'elle appartenait aux Anglais lorsque l'abolition de l'esclavage a été votée par la Convention en 1794, elle n'a pas été touchée par cette mesure. Alors qu'en 1802, la Guadeloupe perd sa liberté fraîchement acquise, la Martinique, elle, est encore dans un régime esclavagiste<sup>18</sup>. Elle redevient française en 1814. La première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle est

---

<sup>17</sup> Au cours des conférences commémoratives *Le bicentenaire du sacrifice de Delgrès*, Roger Toumson a effectivement dit que Delgrès était « le Toussaint Louverture de la Guadeloupe » (dans sa communication intitulée « L'épopée Delgrès : tragédie historique, utopie positive », Les Abymes, Guadeloupe, 2 mai 2002). Toutefois, le souvenir de Toussaint en Haïti est beaucoup plus prégnant que celui de Delgrès en Guadeloupe, et il est plus difficile de trouver de la documentation sur ce colonel d'infanterie.

<sup>18</sup> À noter qu'en 1763, naît au domaine La Pagerie, aux Trois-Îlets en Martinique, Joséphine Tascher, qui deviendra la femme de Napoléon Bonaparte. Certains disent que c'est sous son influence que Bonaparte aurait rétabli l'esclavage dans les Antilles.

une période économique prospère pour les planteurs et les *békés* (descendants des premiers colons esclavagistes) des Antilles, qui commencent toutefois à contester l'esclavage rétabli par Bonaparte. L'Angleterre est la première puissance à abolir la traite des Noirs en 1807, ce qui met officiellement fin au commerce triangulaire, tandis que la France interdit la traite en 1815 par le Congrès de Vienne et la déclare illégale en 1817, puisque encore pratiquée clandestinement. En Martinique, depuis plusieurs années, un homme, Victor Schœlcher, travaille activement à l'abolition de l'esclavage. Nommé sous-secrétaire d'État à la marine chargé des colonies en 1848, il pose le 27 avril un décret abolissant définitivement l'esclavage dans les colonies, suivi par le gouverneur de la Guadeloupe six jours plus tard. La Martinique et la Guadeloupe deviennent des colonies rattachées à la France. En 1902, l'éruption de la montagne Pelée en Martinique détruit complètement la ville de Saint-Pierre, alors capitale de l'île. Après la destruction de Saint-Pierre, Fort-de-France devient la capitale de la Martinique. En 1946 le statut colonial de la Martinique et de la Guadeloupe est modifié, suite à une proposition d'Aimé Césaire à l'Assemblée nationale voulant que les « vieilles colonies » deviennent des départements français, proposition qui est adoptée à l'unanimité. Ce changement entraîne entre autres le remplacement des gouverneurs par les premiers préfets.

Force est d'interrompre ici ce survol historique, qui suffit d'ailleurs à démontrer, d'une part, la complexité de la « naissance » des Antilles en aidant à mieux saisir certains rapports de force et qui pose, d'autre part, les bases d'un phénomène particulier ayant vu le jour à travers les possessions, dépossessions, re-possessions et la diversité linguistique : la naissance des langues créoles.

### *1.3 La formation d'une nouvelle identité*

#### *1.3.1 La naissance des créoles*

Si jusqu'à présent, notre porte d'entrée sur les Antilles a surtout été celle des explorateurs et des colonisateurs, il incombe maintenant de changer cet angle afin de rendre compte de ce phénomène singulier qu'a été la naissance d'une nouvelle forme de communication et qui a permis à un millier d'Africains déportés de pouvoir interagir les uns avec les autres et aussi éventuellement avec les Blancs.

Revenons un instant sur la traite des Noirs. Cette traite a été organisée de façon à ce que les esclaves ne puissent pas se révolter pendant la traversée de l'océan. Ainsi, les chefs des expéditions négrières qui se rendent dans les Antilles prennent soin de mettre dans les cales de leurs navires des Noirs provenant de différentes tribus; les Wolofs peuvent donc se retrouver avec des Ashantis et des Yorubas, les Madingues avec des Congos et des Aradas. Même s'ils sont généralement issus d'ethnies soudanaises, guinéennes et bantoues, les Africains qui sont entassés dans les cales ne proviennent pas des mêmes communautés linguistiques et ne se comprennent pas. Cela était prévu par les chefs des expéditions dans le but d'empêcher la mutinerie. Pendant la traversée, qui dure jusqu'à trois mois, les Africains perdent tous leurs repères. Les bateaux négriers qui les emmènent dans les Antilles sont le lieu de l'oubli; les Africains y perdent toute dignité et y sont traités comme du bétail<sup>19</sup>.

Après plusieurs mois de promiscuité, les esclaves commencent toutefois à développer une forme de communication relative. Ceux qui viennent des mêmes tribus peuvent parler entre eux et parviennent progressivement à établir des liens avec ceux des autres tribus. Pourtant, lorsqu'ils commencent à peine à se familiariser et qu'on assiste à la naissance d'une communication bien que sommaire, le trajet s'achève et les esclaves sont envoyés un peu partout dans les Antilles. Puisque les îles ont été sous plusieurs dominations différentes, comme l'a démontré notre survol historique, les Noirs développent avec le temps des dialectes à partir de leurs langues d'origine, mais qui sont également influencés par la langue des colons qui les dominent. Chaque habitation assistera donc à la naissance progressive d'une forme de pidgin (qui était probablement un sabir dans les premiers temps), qui lui sera propre. Avec le temps, ce pidgin s'étendra dans les îles et prendra l'allure d'une langue, la langue créole, qui sera parlée par la plupart des esclaves et qui aura puisé ses racines dans les

---

<sup>19</sup> « Le désordre dans les petites choses oblige à les frapper, de là le mécontentement qui quelquefois mène à des révoltes. Il faut empêcher le bruit confus, mais les faire souvent chanter, danser, cela leur tient l'esprit content et le corps moins sujet aux maladies. Pour répandre la gaieté [...], il faut leur faire parler par les uns et les autres sur le pays où ils vont afin de les rassurer sur leur sort, et que toutes les actions tendent à *les persuader qu'on a de l'humanité*, sans cependant s'écarter des règles prescrites pour le bon ordre ni cesser de punir les mutins » (extrait d'une lettre de Stanislas Foäche à son frère, cité par Christiane Maubant, « Le 'traité' de traite de Stanislas Foäche, du Havre », dans *Historia Thématique*, (« L'esclavage, un tabou français enfin levé : les vrais chiffres de la traite des noirs »), *Op. Cit.*, p. 21. Nous soulignons). L'auteur ne précise pas comment tous ces Africains d'origines différentes peuvent se comprendre...

langues africaines, mais aussi dans les langues espagnole, anglaise, française, et même dans les langues caraïbes parlées par les Indiens Caraïbes et Arawaks avant que ceux-ci ne soient complètement exterminés par les premiers colons.

L'existence régulière entre deux communautés parlant des langues différentes, amène souvent la création d'une langue mixte, permettant une communication directe sans recours à la traduction. La langue résultante est appelée *sabir* [...] lorsque : 1) elle n'est utilisée que pour des relations épisodiques, à objet limité [...]; 2) elle n'a pas de structure grammaticale bien définie et permet surtout des juxtapositions de mots. On parle en revanche de langue *pidgin* lorsqu'il y a eu création d'une langue grammaticalement cohérente, et qui [...] répond au même titre que les langues nationales et les dialectes, à l'ensemble des besoins de communication de ses utilisateurs [...]. Lorsque cette langue devient la langue principale (ou unique) d'une communauté, on parle de langue *créole* (c'est le cas du créole des Antilles qui a donné son nom à la catégorie entière).<sup>20</sup>

Ainsi, dans chacune des îles des Antilles, un créole prend naissance. Aussi parle-t-on de façon distincte des créoles guadeloupéen, martiniquais, haïtien, qui ont une base lexicale française, et de créole jamaïquain (qu'on appelle aussi patois jamaïcain), par exemple, qui a une base lexicale anglaise, mais qui possède une structure semblable aux premiers. Les créoles francophones sont similaires, mais comportent quand même des différences. La différence est moins prononcée entre le créole martiniquais et guadeloupéen, mais elle demeure. Par contre, si l'on compare ces deux créoles, qui se ressemblent somme toute, avec le créole haïtien, l'échelle de différence est plus grande et se situe à un niveau qui peut parfois compromettre la compréhension lors de l'acte de communication.

L'étymologie nous apprend que le mot « créole » est apparu dans la langue française au XVII<sup>e</sup> siècle. Il est le résultat de l'altération, par les Français des Antilles, de l'espagnol *criollo*, désignant les Espagnols nés en Amérique, et de l'adaptation du portugais brésilien *crioulo* signifiant à la fois « esclave né dans la maison de son maître », « esclave né sur la place et non amené par la traite des Noirs » et finalement « Blanc né aux colonies »<sup>21</sup>. L'étymologie nous apprend aussi que le mot « créole » est un dérivé du portugais *criar*, qui

<sup>20</sup> Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, coll. « Points », p. 82.

<sup>21</sup> Les considérations étymologiques sont tirées de Jacqueline Picoche, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Le Robert, coll. « Les Usuels », 1992, p. 132.

veut dire « nourrir », et plus particulièrement du latin *creare*, qui veut dire « créer ». Il est intéressant de constater qu'à l'origine le mot était utilisé pour parler des habitants des Antilles, et qu'avec le temps il en est venu à désigner la langue issue de la diversité linguistique qui y régnait, comme un miroir de sa propre formation étymologique; il est la création d'une langue : « Créole, comme la nouvelle langue, la nouvelle race, nouvelle création pour un monde nouveau.<sup>22</sup> »

Claude Hagège rappelle que « les créoles se sont développés à partir d'une situation de vie communautaire imposée à des hommes de langues différentes<sup>23</sup> ». Ce sont les tentatives de communication des esclaves qui, en l'absence d'une langue commune, ont naturellement engendré des codes qui se sont transmis de génération en génération, de façon orale. Selon Hagège, si la situation d'émergence des codes n'avait pas duré, ou si elle n'avait été qu'intermittente, les codes créés n'auraient pas abouti aux créoles qui existent aujourd'hui. Considérant la formation des créoles, il ne faut pas nier l'influence des langues préexistantes chez les esclaves, langues qui, malgré les précautions des chefs des expéditions négrières, ont survécu dans la mémoire collective. Selon Hagège, ce qui explique la grande ressemblance entre les créoles est que :

non seulement la parenté entre toutes ces langues africaines constituait un puissant facteur de ressemblance entre les créoles d'anciens Africains, mais, en outre, les langues européennes des maîtres, modèles immédiatement disponibles, étaient elles-mêmes relativement proches.<sup>24</sup>

Le créole disposait des conditions d'émergence nécessaires pour voir le jour. En effet, différentes communautés linguistiques étaient mises en contact les unes avec les autres, une majorité des gens appartenant à ces communautés provenaient de cultures reposant sur la tradition orale et ils possédaient la capacité cognitive qui permettait cette forme de transmission. Ils étaient donc facilement enclins à transmettre les codes qu'ils avaient établis

---

<sup>22</sup> Pasquet, Fabienne, *La deuxième mort de Toussaint-Louverture*, Arles, Actes Sud, coll. « Un endroit où aller », 2001, p. 104.

<sup>23</sup> Claude Hagège, *L'homme de paroles. Contribution linguistique aux sciences humaines*, Paris, Folio, coll. « Essais », 1985, p. 52.

<sup>24</sup> *Ibid.*

de cette façon, la seule façon en fait qui, dans le contexte où ils se trouvaient, leur permettait de construire une identité à la fois individuelle et collective.

La société des Antilles, au moment où les racines du créole commencent se développer, est celle des plantations. Les esclaves travaillent ensemble aux champs ou sont affectés à d'autres tâches sur l'*habitation*<sup>25</sup>. Ils vivent généralement dans de minuscules cases collées les unes sur les autres, où le mobilier se restreint à une ou deux paillasses, quelques chaudrons et gamelles, du bois et un emplacement pour le feu. Les maîtres et commandeurs leur permettent à l'occasion de chanter et de danser, ce qui, croient-ils, leur fera conserver leur bonne humeur et leur joie de vivre. Ces rares occasions, généralement le dimanche après-midi, permettent aux esclaves un moment de détente et aussi une opportunité de conserver un peu de leurs traditions. Ils dansent, chantent, organisent des joutes au bâton et des combats de coqs. Les maîtres qui n'y voient que beuveries et réjouissances tribales ne se rendent pas compte que les esclaves peu à peu en viennent à se comprendre et à communiquer les uns avec les autres. Au début, chacun possède ses propres codes et essaie de les faire entendre et comprendre. Peu à peu, les codes sont assimilés par d'autres, récupérés et réutilisés dans des tentatives de communication. Avec le temps, les codes s'étendent de plus en plus et deviennent collectifs. Les esclaves mettent tout ce qu'ils ont en commun pour en faire quelque chose de nouveau qui leur permet de retrouver une certaine identité. Provenant de cultures orales, c'est de façon spontanée qu'ils empruntent à nouveau la voie de la tradition orale. C'est ainsi que se forge d'une part le créole, dans une volonté de redire l'identité en une formulation nouvelle de leur passé et que, par ailleurs, prend naissance le vaudou, ferment de cohésion culturelle et de résistance politique<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Terme qui désigne l'ensemble de la plantation, les champs, les cases, les ateliers et la demeure du maître.

<sup>26</sup> Le vaudou est un culte aux multiples facettes et n'est pas réductible à la petite poupée aiguillonnée. On le retrouve évidemment dans les cérémonies rituelles consacrées aux divinités, mais aussi dans la magie et les pratiques divinatoires, qui constituent le volet magie blanche, et dans la sorcellerie et la zombification, lesquelles constituent le volet magie noire. Il est intéressant de souligner qu'il semble avoir eu une plus grande importance en Haïti qu'en Martinique et en Guadeloupe, où l'on parle plutôt de *quimbois*.

### 1.3.2 L'apparition du vaudou : superstition ou tradition ?

L'article deux du Code noir dit ceci : « Tous les esclaves qui seront dans nos îles seront baptisés et instruits dans la religion catholique, apostolique et romaine.<sup>27</sup> » On essaie d'y justifier la traite et l'esclavage par la religion catholique. Selon l'un des premiers missionnaires travaillant à Saint-Domingue, le père Jean-Baptiste du Tertre, « l'évangélisation des Noirs avait été donnée pour l'objectif fondamental de ce commerce humain<sup>28</sup> ». Malgré que tous les esclaves soient baptisés et malgré la volonté des maîtres d'interdire toute autre forme de pratique religieuse, – « Interdisons tout exercice public d'autre religion que de la catholique, apostolique et romaine<sup>29</sup> » – les esclaves, qui ont commencé à se comprendre mutuellement et qui ont constaté qu'ils possédaient des croyances similaires (par exemple dans l'art de guérir, dans la croyance aux forces surnaturelles, dans la conception de la vie et de la mort, etc.) tentent de renouer avec leurs cultures et leurs habitudes religieuses. Se déploie ainsi leur désir de se rattacher à des valeurs qui sont les leurs. Dans la violence de l'esclavagisme, dans un contexte où les moindres gestes sont contrôlés et où le christianisme est imposé, les traditions des esclaves représentent alors une force de survie à la fois individuelle et collective. Ils invoquent donc les esprits à l'abri du regard des maîtres qui condamnent sévèrement ces pratiques. Ces derniers, pour qui ces croyances venues d'Afrique relèvent de la superstition, de l'idolâtrie, de l'infantilisme ou même de la folie, ne comprennent pas vraiment le pourquoi de l'émergence du vaudou, et même s'ils l'interdisent parce qu'ils craignent les soulèvements et les révoltes dès qu'ils entendent le son des tambours, celui-ci s'ancre dans les pratiques des esclaves. Que ce soit sur l'habitation où les cérémonies, interdites, ont lieu la nuit à l'abri des regards indiscrets, ou dans les communautés des marrons, le vaudou donne le sentiment d'une identité commune. Ce sentiment prendra progressivement plus d'importance grâce à la tradition orale.

Le vaudou et le créole sont donc des façons pour les esclaves de reformuler leur identité occultée par la traite. Cependant, dans un système esclavagiste, il n'est pas facile de

---

<sup>27</sup> Louis XIV, *Le code noir*, Introduction et notes de Robert Chesnais, Paris, L'esprit Frappeur, 1998, p. 18.

<sup>28</sup> Cité dans Laënnec Hurbon, *Les mystères du vaudou*, Paris, Découvertes Gallimard, 1999, p. 23.

<sup>29</sup> *Le code noir* (article trois), *Op. Cit.*, p. 18.

s'exprimer, et le vaudou, devenu pourtant très important et source de terreur pour les maîtres dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, est interdit tout le temps de la colonisation, au profit du christianisme, et même interdit pendant les premières années de la libération d'Haïti<sup>30</sup>. Quant au créole, il est interdit par les maîtres qui essaient de lui faire perdre de l'importance et d'imposer leurs propres modèles. Même s'il s'étend de plus en plus au sein du peuple noir, le créole n'est pas considéré comme une langue par les maîtres, et c'est en français que tout échange avec eux doit se faire, même au tribunal, quand l'accusé ne comprend pas cette langue. Le créole a longtemps été sévèrement réprimandé, même après l'indépendance d'Haïti. On a interdit aux enfants de parler cette langue, qui était pourtant la leur, pour leur apprendre le français, qui faisait plus digne. Le créole, qu'ils comprenaient parce que leurs parents le parlaient, est demeuré la langue du peuple et n'est pas entré avant longtemps dans les manuels scolaires. Langue de l'oral par excellence, il ne franchit d'ailleurs pas le monde de l'écrit avant plusieurs années. Ce n'est qu'en 1987, par l'article 5 de la Constitution, que le créole est devenu une des deux langues officielles d'Haïti, avec le français<sup>31</sup>.

#### *1.4 Le conte créole*

##### *1.4.1 La performance du conteur*

Un des importants vecteurs de cette langue orale est le conteur qui devient rapidement une figure fondatrice dans les Antilles, tout aussi importante que ses ancêtres africains, les griots, l'étaient pour leurs communautés.

Il est difficile d'établir une date, même approximative, de l'apparition des conteurs et du conte dans les Antilles. Issus du registre de l'oral, les premiers conteurs ne figurent pas dans

---

<sup>30</sup> Après l'indépendance d'Haïti, puisque le vaudou n'était pas un culte fondé sur l'écriture, qu'il ne possédait pas de dogmes précis, il ne pouvait pas devenir une religion officielle. Les premiers chefs d'État (Louverture, Dessalines, Pétion, Christophe) ont même tenté de réduire son influence. En 1835, le Code pénal de Jean-Pierre Boyer, président d'Haïti, classe le vaudou dans la section des superstitions et le sanctionne d'amendes et de peines d'emprisonnement. (Laënnec Hurbon, *Op. Cit.*, p. 49-51).

<sup>31</sup> En Martinique et en Guadeloupe, probablement en raison du fait que ce sont des Départements d'outre-mer français, le créole n'est jamais devenu une langue officielle. Il semble même que le créole ne fasse pas partie de la Charte des langues régionales ou minoritaires de France signée en 2007.

les manuels d'histoire, de la même façon que certains personnages historiques y sont parfois un peu occultés<sup>32</sup>. Le conte, lorsqu'il apparaît dans les sociétés antillaises, est une façon pour les esclaves de transmettre cette nouvelle identité qui prend forme avec le créole et le vaudou. Il est alors le principal moyen de transmission du savoir et de la culture; un moyen de transmission que personne ne peut enlever aux Noirs.

Le conte est un rituel communautaire présent dans toute société à caractère oral. Il est le lieu de la collectivité et se trouve au centre de la communauté antillaise. Activité sociale qui revêt une importance primordiale, le moment du conte est aussi le moment de la transmission du savoir et de la tradition. C'est là que les anciens partagent leurs connaissances avec les plus jeunes, et ainsi de suite, de génération en génération.

Il n'est pas surprenant que les esclaves aient développé cette forme de communication et cette façon de préserver leurs traditions renaissantes. La parenté n'est effectivement pas difficile à établir entre les conteurs des Antilles et les griots d'Afrique. La tradition du conte a voyagé avec les esclaves qui possédaient en eux ce bagage culturel et qui ont progressivement recréé les mêmes habitudes, de l'Afrique aux Antilles.

Pierre Léon et Paul Perron paraphrasent le début de l'« Introduction à l'analyse structurale des récits » de Roland Barthes de façon à décrire le conte et à signifier les traits communs avec la notion de récit de Barthes :

...innombrables sont les contes du monde. *International, transhistorique, transculturel*, le conte est là, partout, de tous les temps, de tous les lieux. Narrer le conte, oralement ou par écrit, c'est extérioriser, dans une situation de communication, par l'entremise du langage, une relation intersubjective, vécue ou imaginaire, qui se trouve à *l'origine des fondements sociaux*. [...] il s'agit bel et bien d'un *objet culturel*. Instance de médiation humaine, individuelle ou collective,

---

<sup>32</sup> Nous pensons ici à Louis Delgrès qui a pourtant joué un rôle important en Guadeloupe à l'époque où Bonaparte voulait rétablir l'esclavage et sur lequel il est assez difficile de trouver de l'information. Nous pensons aussi à la confusion qui existe au niveau des dates historiques dans les différentes sources que nous avons pu consulter, lesquelles donnent parfois une ou deux années de différence pour un même événement historique.

il exprime un rapport premier au monde. Il articule et joue le passage de la nature à la culture caractérisant toute civilisation, ancienne ou moderne.<sup>33</sup>

*International*, le conte n'a pas d'attaches géographiques, il est présent partout, bien que de façon plus importante dans certaines régions que dans d'autres. *Transhistorique*, le conte s'inscrit à travers l'histoire. Il semble presque constituer une étape dans le processus de développement de toute société. Avant d'en venir à une littérature écrite culturellement représentative, la société énonce son identité et ses repères à travers la tradition orale. C'est ce qui s'est produit au Moyen-Âge en Europe, par exemple, et c'est également ce qui s'est produit dans les Antilles. Il se retrouve encore aujourd'hui dans des sociétés où la tradition orale n'est plus vraiment présente mais dans lesquelles on continue toutefois d'organiser des soirées de contes à l'occasion. *Transculturel*, il semble être une donne commune à toutes les cultures. Des variantes des mêmes contes et des mêmes personnages se retrouvent à travers le monde. Pensons au cycle de Ti Jean qui, comme le rappelle Suzanne Crosta est une « figure fort renommée dans les contes de l'Afrique, de l'Amérique du Nord, de la Caraïbe, et de l'Europe<sup>34</sup> »; figure héroïque que Simone Schwarz-Bart a notamment repris dans son roman *Ti Jean L'horizon*<sup>35</sup>.

Le conte se déploie dans une situation de communication entre un conteur et son auditoire – ou entre un écrivain et ses lecteurs, si l'on considère aussi le conte écrit –, et dans un langage donné. À travers son récit, le conteur transmet un message, une leçon de vie, de la même façon que les *Fables* de La Fontaine transmettent une morale<sup>36</sup>. Léon et Perron ont raison de dire que le conte est effectivement un « objet culturel », mais leur définition du

<sup>33</sup> Pierre Léon et Paul Perron, *Le conte*, La Salle, Didier, 1987, p. 5; paraphasant Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale du récit », *Communications*, n° 8, 1966, p. 1. Nous soulignons.

<sup>34</sup> Suzanne Crosta, « Merveilles et métamorphoses : *Ti Jean L'horizon* de Simone Schwarz-Bart », *Récits d'enfance antillaise*, Québec, Université Laval, Grelca, coll. « Essais », n° 15, 1998, p. 81.

<sup>35</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1979.

<sup>36</sup> Les *Fables* de La Fontaine ont par ailleurs été adaptées en créole par Georges Sylvain en 1901 sous le titre *Cric ? Crac ! / Krik ? Krak ! Fables créoles racontées par un montagnard haïtien et transcrites en créole par Georges Sylvain*. Le livre a été réédité dernièrement par les Presses nationales d'Haïti (Port-au-Prince, Presses nationales d'Haïti, coll. « L'intemporel », 2005).

conte néglige pourtant un aspect important : le caractère unique de chaque conte. Travaillant sur les contes écrits et non oraux, la « performance<sup>37</sup> » du conte ne fait pas partie de leurs préoccupations. Même si le conte – oral ou écrit – répond en effet à un certain rituel, et que bien souvent les éléments qu'il présente sont préétablis, structurés en un modèle applicable à plusieurs contes, ainsi que l'ont déterminé Propp et les structuralistes<sup>38</sup>, le moment du conte ne se répète jamais. Le caractère oral lui confère une dimension variable, contrairement à un texte écrit. Même s'il récite plusieurs fois le même conte, le conteur ne livre pas la même performance, il ne fait pas les mêmes gestes, n'a pas les mêmes intonations aux mêmes moments, ne choisit pas les mêmes mots, ne fait pas les mêmes grimaces, etc. Les circonstances d'émission du conte et les modalités de sa récitation ne peuvent être exactement les mêmes d'une fois à l'autre, et c'est ce qui fait la particularité de ce genre quand on le compare à la littérature écrite.

Raconter n'est donc pas un acte banal. Il s'agit en fait d'un véritable art de la parole. Le conteur doit entretenir l'intérêt de ses auditeurs, et pour cela il emploie toutes sortes de techniques, tant verbales que physiques. Ce sont ses mimiques, sa gestuelle, ses danses, qui captivent le public, tout autant que les intonations et le rythme de sa parole. Le conte est un art difficile qui demande à la fois une bonne mémoire, un goût pour l'art de « dire » et un sens du merveilleux. À côté des éléments stables qui forment la trame du conte, il en existe en effet d'autres plus mouvants, qui permettent l'improvisation. C'est la façon dont le conteur s'approprie les contes en y introduisant des éléments nouveaux, ou en en omettant certains, qui garde le public en haleine. Son succès dépend de la « tournure » de son « dit », de sa performance.

Selon Paul Zumthor, qui s'est beaucoup intéressé à la poésie orale, ce qui est particulier avec la notion de performance dans une situation de communication verbale, comme l'est le

---

<sup>37</sup> « La *performance*, c'est l'action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant. Locuteur, destinataire(s), circonstances [...] se trouvent concrètement confrontés, indiscutables », Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 32.

<sup>38</sup> Nous reviendrons plus loin sur la question des universaux du conte lorsque nous étudierons le roman *La piste des sortilèges* de Gary Victor.

moment du conte, c'est qu'elle s'actualise dans le face à face entre le locuteur et le (les) auditeur(s), qui doivent fournir le « même mais non identique investissement d'énergie psychique, de valeurs mythiques, de socialité et de langage<sup>39</sup> ». Leurs voix, qui témoignent de la façon dont chacun se positionne dans le monde et de la manière dont chacun se situe à l'égard de l'autre, sont à la fois sociales et individuelles. La communication repose sur une entente implicite. Le locuteur parle à quelqu'un qui est en position non seulement d'écoute mais qui est prêt à intervenir à son tour en prenant la parole et en respectant les présupposés de la conversation. La position de dialogue que permet l'échange verbal est le lieu de jeux de langage, de glissements de registres, de sautes de discours qui donnent une flexibilité particulière à l'énoncé. Toute « poésie de la voix » ne peut jamais faire l'économie des éléments performatifs non-textuels tels que « la personne et le jeu de l'interprète, l'auditoire, les circonstances, l'ambiance culturelle [...], les relations intersubjectives, les rapports entre la représentation et le vécu<sup>40</sup> ». La performance est donc un moment où situation et tradition s'unissent pour créer un événement unique. C'est un événement du langage verbal où la fonction phatique<sup>41</sup> est d'une importance capitale. Le conteur y a sans cesse recours. Dans le conte créole, il doit approcher son auditoire et établir le contact avec lui, il doit créer une relation avec l'autre et s'assurer de son intérêt.

La performance du conteur créole appelle en fait un véritable rituel. En effet, les conteurs, pour s'assurer de l'attention de leurs auditeurs, ont développé un système interactif où ils communiquent avec leur public. Le conte créole s'ouvre d'abord par une salutation du conteur à son auditoire, qui établit systématiquement un contact entre le locuteur et les allocutaires. Joujou Turenne<sup>42</sup>, par exemple, ouvre son conte par : « messieurs, dames,

---

<sup>39</sup> Paul Zumthor, *Ibid.*, p. 31.

<sup>40</sup> Paul Zumthor, *Performance, réception, lecture*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1990, p. 19.

<sup>41</sup> Telle que pensée par Roman Jakobson lorsqu'il établit son modèle de la communication (« Poétique », *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963).

<sup>42</sup> Joujou Turenne est née en Haïti et a grandi à Montréal où elle vit. Conteuse professionnelle, ses performances allient le conte, le chant, les devinettes et la danse. Quelques-uns de ses contes ont été publiés sous le titre *Joujou, amie du vent* (Montréal, CIDIHCA, 1998). Il est intéressant de constater dans cette édition les différents procédés typographiques qui sont utilisés afin de recréer la force et les

société, si je dis bonsoir, c'est parce qu'il ne fait pas jour... » Par la suite, le conteur ponctue les éléments clés de son récit en lançant des « *ye krik !* » et des « *ye krak !* » aux moments charnières, ce à quoi l'auditoire répond par des « *ye mistikrik !* » et des « *ye mistikrak !* ». De manière semblable, l'auditoire récite la fin d'un proverbe si le conteur le débute et chante si le conteur chante au rythme des tambours qui l'accompagnent. Il arrive fréquemment que le conteur questionne directement son public afin de s'assurer de son intérêt. La question traditionnelle qu'il pose est celle-ci : « Est-ce que la cour dort ? », ce à quoi le public répond généralement : « Non ! La cour ne dort pas »; et le conteur de renchérir quelque chose qui peut ressembler à : « Si la cour ne dort pas, qu'elle prête attention à ce qui suit... » pour enfin poursuivre son récit. Ce rituel, connu de tous, ouvre sur un véritable échange entre le conteur et son auditoire. Le discours du conteur qui recourt à la fonction phatique permet cette interaction particulière. L'intimité du moment du conte, qui favorise ce rapport, est renforcée par le cadre spatial où il se déroule. Comme le dit Glissant :

Un des lieux de la mémoire antillaise a bien été le cercle délimité autour du conteur par les ombres de nuit. Aux frontières de cette ronde, les enfants éperdus, qui sont les relayeurs de la parole. Leurs corps sont chauds de la fièvre du jour, leurs yeux s'élargissent dans le temps qui ne passe. Ces enfants ne comprennent pas les formules, ne saisissent pas les allusions, mais c'est à eux que l'homme des contes d'abord s'adresse. Il est prompt à deviner leurs frissons, la peur béante, le rire qui protège. Sa voix vient d'au-delà les mers, lourde du remuement de ces pays d'Afrique dont l'absence est présente; elle s'attarde dans la nuit, qui prend dans son ventre les enfants tremblants.<sup>43</sup>

Le conteur pratique effectivement souvent son art en soirée ou de nuit, ce qui rajoute au mystère dont les contes regorgent. Les auditeurs sont autour de lui, en position d'écoute, et leurs yeux sont rivés sur lui, véritable narrateur vivant. Les veillées funèbres sont également prétextes au conte, ce qui n'est pas sans lui donner une dimension sépulcrale. Plus souvent qu'autrement, les conteurs essaient alors de faire rire le public pour contrer le sinistre de la situation. Ils s'amuse à relater des épisodes anecdotiques, voire héroïques, du défunt. Hormis les veillées funèbres, les contes peuvent se dérouler à peu près n'importe où et

---

intonations de la voix : utilisation de capitales, jeux avec la taille de la police de caractères, jeux avec l'italique, les retraits, les gras, mise en page en escalier et autres, etc.

<sup>43</sup> Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 51.

n'importe quand. Il suffit d'un conteur qui décide d'arrêter sa marche, de s'asseoir sous l'arbre à palabres, et de raconter pour que les curieux ou les habitués viennent s'attrouper autour de lui, assoiffés de parole.

L'aspect communautaire du conte est omniprésent dans toute société à caractère oral. Le conte est une activité sociale qui revêt une importance primordiale parce qu'il est le moment de la transmission du savoir et de la tradition. Le conte revêt une telle importance qu'il devient un matériau disponible pour les écrivains qui le récupèrent et s'en inspirent de diverses façons. Ce phénomène, notable tant aux Antilles qu'en Afrique, donne la possibilité d'établir la parenté entre les deux traditions orales. En effet, le conte créole possède de grandes similitudes avec le conte africain, et c'est grâce à l'écrit qu'il est possible de comparer ces traditions orales différentes. Le premier des deux exemples qui suivent – celui de Bouqui et de Malice – démontre, d'une part, comment l'oral peut passer à l'écrit et, d'autre part, comment il peut également voyager par-delà les océans... Le second exemple – celui de *La piste des sortilèges* – servira à illustrer une autre façon dont l'écrit peut témoigner de l'influence du conte, c'est-à-dire comment la structure d'un récit peut être modelée en suivant la structure traditionnelle du conte merveilleux.

#### 1.4.2 *Le voyage de Bouqui et de Malice : de l'oral à l'écrit... de l'Afrique aux Antilles*

*Le roman de Bouqui*<sup>44</sup> de Suzanne Comhaire-Sylvain est un bon exemple de l'influence des contes oraux dans la production écrite antillaise, et de la façon dont l'expression de la tradition – de la mémoire – peut changer de canal de transmission. Dans ce cas particulier, les contes de Bouqui et de Malice sont littéralement transposés à l'écrit par Suzanne Comhaire-Sylvain, qui les présente en préface comme des récits recueillis, dans les moindres détails, chez les paysans haïtiens; des récits qui font partie de la littérature orale haïtienne et dont les protagonistes sont bien connus de la communauté. Si Comhaire-Sylvain publie en 1973 ce *Roman de Bouqui*, Jacques Stephen Alexis, qui est également haïtien, semble avoir été le premier, plus de dix ans auparavant, à avoir mis en scène les deux bonshommes.

---

<sup>44</sup> Suzanne Comhaire-Sylvain, *Le roman de Bouqui*, Montréal, Éditions Leméac, coll. « Francophonie vivante », 1973.

Effectivement, le conte « Dit de Bouqui et de Malice<sup>45</sup> » figure en tête de liste des récits et nouvelles composant *Romancero aux étoiles*, recueil qui n'est pourtant pas consacré dans sa totalité aux aventures des deux compères, mais qui témoigne également de l'influence du conte oral tant sur le plan des thématiques, du style, que de la structure du texte.

Bouqui et Malice sont tous les deux voleurs, menteurs, paresseux et voraces. De façon générale, Bouqui est sot et crédule, tandis que Malice est intelligent et rusé : ils forment une paire dont les destins ne semblent vouloir cesser de s'entrecroiser<sup>46</sup>.

Bouqui et Malice voyagent de l'oral à l'écrit. Cette transposition, qui peut sembler aisée, est en fait rendue possible par un autre voyage, celui qui a fait traverser ces figures mythiques de l'Afrique jusque dans les Antilles, et qui les a fait se promener au sein des différentes Antilles. Outre par son aspect socio-communautaire, le conte créole s'apparente également au conte africain par le caractère animal de certains personnages. Comhaire-Sylvain mentionne d'ailleurs, dans sa préface, que certains des contes de Bouqui et de Malice, sont possiblement d'origine indienne ou européenne (pensons aux contes de Goupil et du loup, du *Roman de Renart*), mais qu'ils sont le plus souvent africains. On retrouve effectivement des équivalents africains de Bouqui, le personnage fort et puissant mais souvent piégé, et de Malice, le personnage habile qui parvient à ses fins, dans différentes séries de contes africains telles que le cycle du Lièvre, le cycle d'Ukakijana, le cycle de l'Antilope, de la Savane, de la Forêt, etc. Le personnage rusé des contes africains est souvent représenté sous la forme d'un lièvre, mais aussi parfois d'une araignée<sup>47</sup> ou même d'une tortue, qui sont tous d'assez petite taille; tandis que le personnage du sot, qui prend la forme d'animaux plus gros, et qui apparaît bien souvent en hyène, mais aussi en lion, en léopard ou en éléphant, se fait presque toujours berner par le petit. Bien que l'auteur du *Roman de Bouqui* affirme en préface que, chez les

---

<sup>45</sup> Jacques Stephen Alexis, « Dit de Bouqui et de Malice », *Romancero aux étoiles*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1988 (© 1960), p. 15-43.

<sup>46</sup> Dans la version de Comhaire-Sylvain, le lien entre les deux protagonistes est familial : Malice est le neveu de Bouqui. Dans le récit d'Alexis, le lien n'est pas explicite; ainsi Malice s'adresse à Bouqui en disant « oncle », mais aussi « frère », « conseiller », « cousin », « compère », et Bouqui de dire « Maître Malice », « frère », « compère ».

<sup>47</sup> Voir par exemple à ce sujet : Colardelle-Diarrassouba, M., *Le lièvre et l'araignée dans les contes de l'ouest africain*, Paris, Union générale d'édition, coll. « 10/18 », 1975.

paysans haïtiens, les deux compères sont des hommes et non des animaux, les descriptions qu'en fait le narrateur du texte d'Alexis permettent d'en douter :

Je le revois encore avec ses courtes *pattes truffées de chiques et de crabes*, son ventre en accent circonflexe, ses bras biscornus et *couverts de poils*, son derrière trigemellaire (sic) et la grosse citrouille ramollie qui lui servait de tête; ses *bajoues* pendaient *comme une vieille méduse* qu'on aurait accrochée au soleil, *la bouche en cul de crocodile, le nez en coccyx de macaque, les yeux de poisson-chat*, et avec tout ça, noir comme le démon [...].<sup>48</sup>

Une telle description rapproche effectivement Bouqui de l'animal, mais de quel animal ? Assez difficile de le dire. Quant à son compère Malice, il est décrit par le même narrateur comme étant apte à « détalé dans des situations désespérées<sup>49</sup> », « cambrant orgueilleusement sa petite taille nerveuse », « le nez aigu et pénétrant [...] fané, mais la lèvre [...] avantageuse et gourmande<sup>50</sup> ». À la limite, s'il rappelle le lièvre, on pourrait décrire aussi un homme ainsi, mais impossible toutefois de dire qu'il « avai[t] ses chaleurs<sup>51</sup> » sans tomber dès lors dans le registre de l'animalité.

La parenté de Malice et de Bouqui avec les personnages africains que sont le lièvre et l'hyène semble pouvoir s'établir. En fouillant un peu, on leur trouve également d'autres liens de parenté au sein même des Antilles. Selon Maryse Condé, dans *La civilisation du Bossale*<sup>52</sup>, il existe en Martinique et en Guadeloupe deux cycles de contes qu'elle nomme les contes animaliers et les contes à personnages humains<sup>53</sup>. Dans le cycle animalier, on retrouve

<sup>48</sup> Jacques Stephen Alexis, *Op. Cit.*, p. 19. Les chiques et les crabes sont des parasites qui affectent souvent les animaux. Nous soulignons.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>52</sup> Maryse Condé, *La civilisation du Bossale*, Paris, L'Harmattan, 1978.

<sup>53</sup> Le cycle de contes à personnages humains, que nous n'abordons pas ici, concerne les contes de Ti Jean. Comme le souligne Maximilien Laroche, « ce personnage, qui est fort populaire aux Antilles françaises et à l'Île de la Réunion [...] est par contre pratiquement inconnu en Haïti » (Maximilien Laroche et al., *Juan Bobo, Jan Sôt, Ti Jan et Bad John. Figures littéraires de la Caraïbe*, Université Laval, Québec, GRELCA, coll. « Essais », n° 7, 1991, p. 13). Parmi les transpositions à l'écrit de cette figure des contes oraux, se trouve entre autres le roman *Ti Jean L'Horizon* de Simone Schwarz-Bart

Compère Lapin et Compère Zamba, dont Condé affirme que le premier est inspiré par le lièvre africain et que le second, « à l'identité non définie<sup>54</sup> », est un équivalent du Bouqui haïtien. L'équivalent du Bouqui haïtien, Zamba, fait donc partie du cycle animalier de la Guadeloupe et de la Martinique. Ce qui est davantage intéressant, c'est que Maryse Condé, qui a procédé à un échantillonnage de dix contes connus aux Antilles départementales françaises, confirme sans que ce soit toutefois son objectif que les aventures de Lapin et de Zamba sont d'une similarité explicite avec celles de Malice et de Bouqui. Parmi son échantillonnage, on retrouve entre autres les aventures suivantes : *Compè Lapin et Compè Zamba vendent leur mère*; *Zamba sert de monture à Lapin*; *Le bain de Zamba*; *Compè Lapin*, *Compè Zamba et le champ de maïs*; etc., pour ne nommer que les plus significatifs dans ce cas-ci. Malgré que Bouqui et Malice ne portent pas les mêmes noms en Haïti qu'en Martinique et en Guadeloupe, ils semblent être des figures similaires aux Antilles, parce qu'ils proviennent d'une tradition commune. Ces figures ont cependant évolué différemment, chaque paire de compères ayant fait son propre chemin.

#### 1.4.3 Les universaux du conte : la structure de *La piste des sortilèges* de Gary Victor.

Les figures du trompeur et du trompé ont peut-être voyagé et évolué différemment, passant de l'oral à l'écrit de diverses manières et en divers endroits, mais il est des éléments qui semblent être universels et il s'agit en l'occurrence de la structure des contes merveilleux, comme nous le soulevions rapidement plus haut. Les travaux de Vladimir Propp et des structuralistes français, entre autres ceux d'Algirdas Julien Greimas, de Claude Bremond et de Paul Larivaille, démontrent en effet que plusieurs contes sont construits selon des structures similaires. Propp a fait un travail de débroussaillage impressionnant dans *Morphologie du conte*<sup>55</sup>, publié pour la première fois en 1928, lorsqu'il réussit à établir que le conte merveilleux se construit à peu près toujours de la même façon. En effet, Propp,

---

(Paris, Seuil, coll. « Points », 1979), où l'auteur récupère ce personnage et l'investit de la mission de sauver le monde.

<sup>54</sup> Maryse Condé, *Op. Cit.*, p. 34.

<sup>55</sup> Vladimir Propp, *Morphologie du conte* (trad. Marguerite Derrida), Paris, Seuil, coll. « Points », 1970. L'ouvrage de Propp a été traduit en anglais en 1958 et en 1968; en italien en 1966; on en a tiré des extraits en polonais en 1968.

appartenant à l'Opoïaz, met au point une méthode qui sera celle des formalistes russes pour analyser les contes merveilleux<sup>56</sup>. Il est le seul à avoir approfondi l'étude de la forme du conte jusqu'à en dégager la structure. C'est en analysant un corpus de contes russes selon les unités narratives qui les constituent qu'il est capable de dresser une typologie des structures narratives. Sa démarche est de considérer un corpus de cent contes merveilleux pour démontrer qu'il existe des éléments constants, des invariants, qui constituent la structure du conte. Ces invariants<sup>57</sup> serviront à démontrer que le motif ou bien le sujet dans son ensemble est divisible. En isolant les parties constitutives des contes, et en comparant les contes selon ces mêmes parties constitutives, Propp découvre que le déroulement des événements est semblable de l'un à l'autre et il dresse une liste de trente et une fonctions (actions) attribuables aux personnages. Ces fonctions sont ce que Propp appelle des valeurs constantes, et presque tous les autres éléments (motifs, noms et attributs des personnages, moyens par lesquels une fonction se réalise, objets présentés, etc.) sont des valeurs variables, qui, à l'opposé des premières, ne peuvent expliquer la spécificité du conte puisqu'elles se retrouvent aussi dans d'autres genres. La fonction est donc « l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue<sup>58</sup> ». Propp soutient aussi que l'ordre des événements dans le récit a ses lois. Effectivement, selon lui, le nombre des fonctions, qui sont les *parties constitutives fondamentales* du conte, est limité et leur succession est « rigoureusement identique » d'un conte à l'autre. La synthèse de Propp à ce propos est que tous les contes appartiennent au même type en ce qui concerne leur structure. Par contre, il spécifie que tous les contes ne contiennent pas nécessairement toutes les fonctions et que l'absence de certaines fonctions ne change pas la disposition des autres.

---

<sup>56</sup> Dans les années vingt, les formalistes russes se sont intéressés au problème de la forme artistique et des chercheurs se sont spécifiquement penchés sur la forme folklorique. Appliquant les principes syntaxiques à l'analyse des énoncés complets et aux échanges dialogiques, ils aboutissent à l'une des plus grandes découvertes de la poétique russe, à savoir celle des lois régissant la composition des contes folkloriques ou des œuvres littéraires.

<sup>57</sup> Propp s'inspire d'une certaine façon de la réflexion de Vessélovski sur la question des motifs et de celle de Bédier sur les éléments (voir E. Méléntinski, « L'étude structurale et typologique du conte », trad. Claude Kahn, dans Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, coll. « Points », 1973. Pour plus de détails, voir également A.N.Vessélovski, *Istoricheskaja poetika*, Institut Literaturny AN SSSR, Leningrad, 1940 et J. Bédier, *Les Fabliaux*, Paris, 1893)

<sup>58</sup> Vladimir Propp, *Op. Cit.*, p. 31.

*La piste des sortilèges*<sup>59</sup> de Gary Victor est un cas intéressant ici, dans le sens où la structure de ce roman témoigne de l'influence du conte traditionnel. *La piste des sortilèges* est le récit d'une quête singulière : celle de Sonson Pipirit<sup>60</sup> qui doit sauver son ami Persée Persifal d'un sort injuste. Ce dernier a été tué par un ennemi, qui le destine à la zombification. Il est ainsi mené par un convoyeur à travers le royaume des morts, appelé la Piste, et il marche vers sa terrible destinée. C'est Madan Ina, *hounsi vaudou*<sup>61</sup>, qui informe Pipirit du sort de Persifal et qui lui demande de le sauver. Comme elle vient de le libérer d'un ensorcellement de la Sirène, il peut difficilement refuser. Et même si l'entreprise est périlleuse, Pipirit, à qui Persifal a déjà sauvé la vie, veut honorer sa dette envers son ami. Il entre donc lui-même dans le royaume de la mort où il doit persuader tout un chacun que son ami est un juste et qu'il n'a pas sa place sur la Piste, réservée habituellement aux mécréants. La force de vérité qui habite Pipirit et sa loyauté envers son ami lui permettront de sauver Persifal, transformé en Christ de la Piste, au moment où celui-ci allait en atteindre la fin, ce qui aurait symbolisé à la fois sa zombification, mais aussi la fermeture de la Piste, c'est-à-dire le règne du mal sur le monde, la possibilité pour les mécréants de rester impunis.

Sans énumérer ou définir toutes les fonctions des contes merveilleux telles que Vladimir Propp les a établies dans sa *Morphologie*, ni tenter de faire entrer le texte de Victor dans une grille aussi stricte, il est toutefois possible d'y repérer certaines grandes lignes de la matrice établie par Propp. Nous tenons cependant à spécifier que notre exemple déroge à la théorie de Propp en ce sens que les fonctions que nous pouvons identifier (que nous marquerons à l'aide des italiques) ne se succèdent pas de façon rigoureusement identique à celle qu'il établit.

La situation initiale de *La piste des sortilèges*, comme celle des contes traditionnels, est caractérisée par la présence d'un *méfait*. Inévitablement, un *manque* à combler en résulte.

---

<sup>59</sup> Gary Victor, *La piste des sortilèges*, Châteauneuf-le-Rouge, Vents d'ailleurs, 2002. À noter que l'édition que nous utilisons est une réédition du roman qui était d'abord paru aux Éditions Henri Deschamps (Port-au-Prince, 1996). Le texte réédité par Vents d'ailleurs a été revu, certains passages retravaillés, et il présente donc quelques différences d'avec la première édition.

<sup>60</sup> Ce personnage existe ailleurs dans l'œuvre de Gary Victor – entre autres dans *Un octobre d'Elyaniz* (Port-au-Prince, Imprimeur II, 1992) et dans *Clair de Mambo* (Port-au-Prince, Éditions Henri Deschamps, 1990).

<sup>61</sup> Initiée au vaudou.

Persifal a été tué et son corps a disparu. Madan Ina demande à Pipirit d'aller à la recherche de Persifal; c'est ce qui représente la *médiation* ou le *moment de transition*. Comme nous le disions plus haut, le but de la quête est donc de retrouver cet ami et de le ramener dans le monde des vivants pour éviter qu'il soit zombifié. Comme dans la plupart des contes traditionnels, le héros, investi de sa quête, doit quitter sa maison (*départ*), et s'en éloigner pour aller ailleurs, en l'occurrence sur la Piste (*éloignement*). Entrer sur la Piste n'est cependant pas simple (*interdiction*), et Pipirit doit faire un marché avec Zwazowout (*transgression*), le chef d'une société secrète, pour pénétrer dans le cimetière de Morne-Rouge, où se trouve la porte de la Piste. Afin d'atteindre son but, notre héros doit faire face à certains dangers. De nombreuses épreuves parsèment effectivement sa route. Une des premières choses qu'il a à affronter est de convaincre l'esprit gardien des cimetières, Bawon Samedi, que Persifal est un juste. Il y parvient en racontant une histoire (la première, mais non la moindre), et est propulsé de façon assez fantastique dans un autre univers (*déplacement dans l'espace entre deux royaumes*): celui de la Piste, où se trouve l'objet de sa quête. Petit-Noël Prieur, qui a d'abord l'apparence d'un papillon dans la nuit, joue le rôle du guide de Pipirit (*voyage avec un guide*). Ce personnage apparaîtra à plusieurs moments du récit, tout comme Vasquez Delago, qui joue le rôle de l'adjutant, et ils aident Pipirit à traverser certaines épreuves. Dans la morphologie proppienne, tout comme sur la Piste, il est fréquent que le héros reçoive des avertissements pour le mettre en garde quant à certains aspects de sa quête, ainsi que des objets magiques censés l'aider. S'il ignore les avertissements, il doit en assumer les conséquences, c'est-à-dire affronter une épreuve. C'est aussi ce qui se passe sur la Piste, et plus d'une fois. Bien qu'il ait été mis en garde contre la déesse Gede Loray par Bawon Samedi et Petit-Noël Prieur, Pipirit, blessé dans son orgueil de mâle viril – le colonel Chassou l'a traité de *masisi*<sup>62</sup> –, affirme qu'il peut la faire jouir comme aucun homme n'a réussi à le faire. Cela a pour conséquence qu'il doit affronter la déesse dans une joute sexuelle assez mouvementée qui pourrait lui coûter la vie (*combat*). En bon héros, et fidèle à ses habitudes, il parvient à la combler de cent orgasmes successifs (*victoire*), ce qui lui permet de poursuivre sa quête. Comme dans tout conte qui se respecte, notre héros a aussi des opposants. Ceux de Pipirit, plus nombreux que ses alliés, sont tant les *vlengbendengs*, les

---

<sup>62</sup> Homosexuel.

*chanpwèl*<sup>63</sup>, que les tontons macoutes et autres représentants du pouvoir. Certains opposants, cependant, charmés par la parole de Pipirit, finissent par lui accorder leur aide. Les nombreuses histoires qu'il raconte sont des éléments qui lui permettent de surmonter les épreuves qui se dressent sans cesse sur sa route<sup>64</sup>, jusqu'à ce qu'il retrouve Persifal (*secours et réparation du méfait/manque*).

À l'instar des contes traditionnels, la fin de la quête du héros coïncide avec son retour au lieu de départ, le cimetière de Morne-Rouge (*retour*). Mission accomplie : Pipirit revient avec Persifal, qui sort lentement de sa torpeur. Comme dans la plupart des contes, justice est faite et l'agresseur de Persifal est démasqué (*découverte*) et puni pour son méfait : Josipierre est en effet décapité (*punition*) sur la place publique, où il venait de triompher avant l'arrivée de Persifal (*reconnaissance*). Si à la toute fin du récit, Pipirit ne se marie pas, ainsi que le propose la classification des fonctions de Propp, il n'en demeure pas moins que le récit se clôt avec une scène d'amour où notre héros est au premier plan. Ici, l'objet magique joue un rôle important (*réception de l'objet magique*) : c'est en frappant l'eau avec des pierres données par Manmzèl, qu'il peut l'appeler. Rappelons que Manmzèl est la maîtresse de Papa Simbi et que Pipirit, qui avait la mission de la lui ramener, n'a pas pu s'empêcher de l'embrasser, et ceci a été le début d'une relation amoureuse interdite. À la toute fin du récit, Pipirit, digne de Malice, réussit à passer un dernier moment avec elle, l'honorant une dernière fois, en sachant très bien le risque qu'il court.

Si la quête de Pipirit s'effectue selon une structure actantielle qui se rapproche par plusieurs traits de celle des contes merveilleux traditionnels, un aspect diffère cependant. Dans les contes traditionnels, la fin correspond à un moment de retour au calme où tout est résolu, où tous les manques sont comblés. La fin de *La piste des sortilèges*, où Pipirit enfreint à nouveau un interdit, laisse plutôt présager un autre moment d'agitation. Il est en effet difficile de croire que Papa Simbi ne s'apercevra pas de l'adultère de sa maîtresse, et sa

---

<sup>63</sup> Sociétés secrètes haïtiennes.

<sup>64</sup> Nous verrons à la fin de notre troisième chapitre comment Pipirit utilise sa parole afin de déjouer la mort.

réaction, tout imprévisible qu'elle soit, éprouvera certainement une fois de plus notre brave héros.

Cet aspect de *La piste des sortilèges* démontre comment la quête du personnage principal est construite selon les universaux du conte, tels que les a définis Vladimir Propp. On voit avec cet exemple comment la thématique du conte et l'importance de la parole sont mises de l'avant (n'oublions pas que Pipirit a la vie sauve à plus d'une reprise grâce à sa parole). De plus, nous voyons que *La piste des sortilèges* est un récit qui fait plonger le lecteur dans un autre aspect de la tradition orale, celui de l'univers vaudou que ce soit avec l'avancée de Pipirit dans le royaume des morts, par la menace de zombification de Persifal ou encore par la présence incessante des divinités du culte, etc. L'intégration des marques de la tradition orale dans la littérature est un des aspects qui étaient prônés par les signataires de l'*Éloge de la créolité* qui, inspirés par la négritude de Césaire et l'antillanité de Glissant, ont écrit un véritable manifeste où ils revendiquaient la créolité. C'est en considérant ces concepts identitaires et esthétiques d'une importance capitale dans le panorama littéraire antillais que nous achèverons notre premier chapitre et pourrons enchaîner avec le prochain.

### *1.5 La naissance de concepts identitaires et esthétiques*

La littérature écrite aux Antilles n'existe pas depuis très longtemps, et la transposition d'une tradition s'étant déployée sur des bases orales à la nouvelle forme d'expression qu'est l'écrit implique certaines préoccupations, qui sont d'ordre identitaire, mais aussi esthétique. Passer du code phonique au code graphique n'est pas une chose simple, d'autant plus quand le contexte social a été alourdi par un système esclavagiste qui a rompu les attaches identitaires. Comme une nécessité, sont nés des concepts identitaires et esthétiques. La négritude, l'antillanité et la créolité, élaborées par les intellectuels, tendent vers une prise de position pour une littérature qui se fait à l'image de l'identité culturelle antillaise.

#### *1.5.1 La Négritude*

Si aujourd'hui la littérature antillaise a trouvé sa propre voix, il n'en a pas toujours été ainsi; ce survol en dressera un aperçu. Elle s'est effectivement caractérisée à ses débuts par un mimétisme par rapport aux valeurs métropolitaines. Les écrivains arrivaient difficilement à renouveler leur regard et finissaient par donner une coloration culturelle à leur production

littéraire écrite, qu'on a désignée par le nom de *doudouisme*, et qui tendaient vers le stéréotype et le cliché exotiques. Quelques exceptions ont cependant participé à la survie culturelle et à la mise en branle du phénomène de négritude. Parmi celles-ci, se trouve l'écrivain martiniquais Gilbert Gratiant qui fut l'un des premiers, avec *Fab Compè Zicaque* (1958), à situer son « expression scripturale sur les pôles des deux langues et des deux cultures, française, créole » et à innover par une « investigation du lexique, des tournures, des proverbes, de la mentalité, de la sensibilité [...] »<sup>65</sup>.

Quelques années plus tard, c'est avec la parution du *Cahier d'un retour au pays natal*<sup>66</sup> qu'Aimé Césaire commence à élaborer le concept de négritude<sup>67</sup>. Il dénonce les dominations et les conséquences de l'esclavage en redonnant à l'Antillais sa dimension « nègre », africaine, et en tentant de l'affranchir de la colonisation. C'est un premier pas dans la prise de conscience de la société créole, comme le soutiennent les signataires de l'*Éloge de la créolité* :

Aimé Césaire eut, entre tous, le redoutable privilège de, symboliquement, rouvrir et refermer avec la Négritude la boucle qui enserme deux monstres tutélaires : l'Européanité et l'Africanité, toutes extériorités procédant de deux logiques adverses. L'une accaparant nos esprits soumis à sa torture, l'autre habitant nos chairs peuplées de ses stigmates, chacune à sa manière inscrivant en nous ses clés, ses codes, et ses chiffres [...] L'Assimilation, à travers ses pompes et ses œuvres d'Europe, s'acharnait à peindre notre vécu aux couleurs de l'Ailleurs. La Négritude s'imposait alors comme volonté têtue de résistance [...].<sup>68</sup>

### 1.5.2 L'Antillanité

Édouard Glissant, quarante ans plus tard, propose des analyses théoriques de la spécificité antillaise que Césaire n'a pas exploitée dans son œuvre et pense l'antillanité comme façon de ne pas s'enfermer dans l'africanité ni dans l'europanité. Le projet de

<sup>65</sup> Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1993, p. 16.

<sup>66</sup> Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1971.

<sup>67</sup> Il y a en réalité deux autres négritudes, celles de Léopold Sédar Senghor et de Léon Gontran Damas. Chacune présente des différences géographiques, historiques et culturelles, et nous devons préciser que celle dont il est question ici est celle de Césaire.

<sup>68</sup> Bernabé *et al.*, *Op. Cit.*, p. 18.

Glissant est de garder conscience des apports tant de l'Afrique que de l'Europe, tout en exprimant l'identité antillaise et sa tradition culturelle. Selon lui il faut comprendre et exprimer ce qu'est l'Antillais :

Le réel est indéniable : cultures issues du système des plantations; civilisation insulaire [...]; peuplement pyramidal avec une origine africaine ou hindoue à la base, européenne au sommet; langues de compromis; phénomène culturel général de créolisation; vocation de la rencontre et de la synthèse; persistance du fait africain; culture de la canne, du maïs et du piment; lieu de combinaison des rythmes; peuples de l'oralité. Ce réel est virtuel. Il manque à l'antillanité : de passer du vécu commun à la conscience exprimée; de dépasser la postulation intellectuelle prise en compte par les élites du savoir et de s'ancrer dans l'affirmation collective appuyée sur l'acte des peuples.<sup>69</sup>

Contrairement à la négritude, l'antillanité est un concept qui traite de l'identité mais aussi de l'esthétique. Avec l'antillanité, il s'agit de « créer les conditions d'une expression authentique<sup>70</sup> ». Il importe d'exprimer ouvertement les multiples facettes de la réalité antillaise, pour « *comprendre ce qu'est l'Antillais* ».

C'est ce que tente d'ailleurs Glissant dans ses romans, qui sont souvent très denses et assez difficiles : « Nous restions devant ses textes comme devant des hiéroglyphes.<sup>71</sup> » Son roman *Malemort*, paru en 1975, marque une étape importante : il réussit à y dévoiler le réel antillais. La même année que *Malemort*, paraît le roman *Dézafi* de l'écrivain haïtien Frankétienne, premier roman écrit en créole, qui marque également une étape importante dans l'affirmation antillaise. Ces deux œuvres constituèrent, selon les auteurs de l'*Éloge de la créolité*, un premier pas dans la démarche de la *vision intérieure*.

L'idée de Glissant était donc d'élaborer un regard nouveau afin de ne plus tenir pour acquis ce qui était « beau » pour les Antillais était ce que l'*autre* avait admis comme tel. Il s'agissait de mettre en place une expression particulière afin de faire revivre l'imaginaire

---

<sup>69</sup> Édouard Glissant cité par Bernabé *et al*, *Ibid.*, voir notice 7, p. 60. Voir aussi *Le Discours antillais*, Paris, Seuil, 1981.

<sup>70</sup> Bernabé *et al*, *Ibid.*, p. 23.

<sup>71</sup> *Ibid.*

oublié, cette « richesse bilingue » devenue « douleur diglossique<sup>72</sup> », et ces traditions disparues ou mises de côté depuis longtemps.

### 1.5.3 La Créolité

C'est ce que deux écrivains, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, ainsi qu'un linguiste, Jean Bernabé, désirent transmettre à travers l'*Éloge de la créolité*, conférence prononcée le 22 mai 1988 au Festival Caraïbe de la Seine-Saint-Denis, publiée en 1989. Ils repensent les concepts de Césaire et de Glissant en dénonçant plus directement les valeurs occidentales qui leur ont été imposées par la domination politique autrefois, et qui ressurgissent encore aujourd'hui. En faisant état de « l'éternel autre », ils élaborent la créolité dont ils pensent qu'elle saura « promouvoir des hommes et des faits de [leur] continuum scriptural, une intelligence vraie. Ni complaisante ni complice, mais solidaire<sup>73</sup> ». Le concept de la créolité, qui ne doit pas être réduit à sa dimension linguistique, est en fait une démarche esthétique qui repose sur deux thèses primordiales : la *vision intérieure* et l'*acceptation de soi*. L'Antillais ne pourra dire sa créolité que lorsqu'il aura intériorisé ces idées, ce sera alors une créolité qui s'actualisera par *l'enracinement dans l'oral, la mise à jour de la mémoire vraie, la thématique de l'existence, l'irruption dans la modernité et le choix de sa parole* (notions établies par Glissant pour l'expression littéraire de l'antillanité). En se situant dans la lignée d'Aimé Césaire et d'Édouard Glissant, les signataires de l'*Éloge de la créolité* viennent ajouter à la liste de ces notions identitaires celle de la créolité qui prône l'usage non aliénant de la langue créole et la production d'une littérature valorisant les croyances populaires.

Au sens propre, la créolité est la mise en contact brutale, sur des territoires insulaires, de populations culturellement différentes. Généralement régies par un système esclavagiste, ces populations doivent inventer de nouveaux schèmes culturels permettant d'établir une relative cohabitation entre elles. Pour les signataires de l'*Éloge*, la créolité « est l'*agrégat interactionnel ou transactionnel*, des éléments culturels caraïbes, européens, africains,

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 15.

asiatiques, et levantins, que le joug de l'histoire a réunis sur le même sol<sup>74</sup> ». En se réfugiant dans la normalité et dans des « ailleurs mythiques », les Antillais ont décomposé leur propre monde :

à travers le filtre des valeurs occidentales, [et] notre fondement s'est trouvé « exotisé » par la vision française que nous avons dû adopter [...] Cela détermina une écriture pour l'Autre, une écriture empruntée, ancrée dans les valeurs françaises, ou en tout cas hors de cette terre, et qui, en dépit de certains aspects positifs, n'a fait qu'entretenir dans nos esprits la domination d'un ailleurs.<sup>75</sup>

La créolité est un essai de recombinaison de ce monde diffracté. Il faut la penser comme référence centrale et comme « déflagration suggestive à organiser esthétiquement<sup>76</sup> ». Les signataires soutiennent que la créolité, bien qu'elle réserve son expression à l'art, est le préalable d'un affermissement identitaire, et devra s'implanter dans la réalité antillaise pour en devenir peu à peu le principe moteur.

– *L'enracinement dans l'oral*

Connaissant le contexte de la naissance de la langue créole dans le système des plantations, il n'est pas étonnant de constater que le mode d'expression privilégié de la créolité est l'oralité : « Pourvoyeuse de contes, proverbes, « titim<sup>77</sup> », comptines, chansons..., etc., l'oralité est notre intelligence, elle est notre lecture de ce monde, le tâtonnement aveugle encore, de notre complexité.<sup>78</sup> » Lorsqu'à la fin du système des plantations, les Antillais ont graduellement troqué la force orale contre la langue française et ses valeurs, une véritable dérive identitaire a eu lieu, et c'est ce qui explique l'apparition d'une littérature *folklorique* et *doudouiste*. Après un passage plutôt obligé par une écriture qui ne prenait pas le relais de l'oralité, il leur faut retourner à la tradition orale pour rétablir et assurer la continuité culturelle antillaise.

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>77</sup> Les *titim bwa sèch* sont des jeux de devinettes.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 33.

– *Le choix de sa parole*

Une des richesses des écrivains créoles est de posséder plusieurs langues – le créole, le français, l’anglais, le portugais, l’espagnol, etc. De ces langues, il leur faut dorénavant bâtir leur propre langage afin de remédier à l’« amputation culturelle » qui a entre autres résulté du manque de considération pour la langue créole. Mais des deux langues principales, le français est également à réinventer :

La créolité [...] a marqué d’un sceau indélébile la langue française. Nous nous sommes approprié cette dernière. Nous avons étendu le sens de certains mots. Nous en avons dévié d’autres. Et métamorphosé beaucoup. Nous l’avons enrichie tant dans son lexique que dans sa syntaxe. Nous l’avons préservée dans moult vocables dont l’usage s’est perdu. Bref, *nous l’avons habitée*. En nous elle fut vivante. En elle, nous avons bâti notre langage.<sup>79</sup>

Il s’agit donc de réinvestir la langue créole, d’une part, et de renforcer la « densité orale [de la langue créole] par la puissance contemporaine de l’écrit<sup>80</sup> », d’autre part, afin de la sortir de sa clandestinité : « Ce ne sera pas forcément du français créolisé ou réinventé, du créole francisé ou réinventé, mais notre parole retrouvée et finalement décidée.<sup>81</sup> » Si le risque d’incommunicabilité est présent, les auteurs de l’*Éloge* affirment qu’ils sont prêts à vivre le monde, le *Tout-monde* comme dirait Glissant, afin de vivre leur créolité complexe. « La littérature créole d’expression française aura donc pour tâche urgente d’investir et de réhabiliter l’esthétique de notre langage.<sup>82</sup> »

– *La mise à jour de la mémoire vraie*

L’histoire des Antilles que nous connaissons n’est pas toute l’histoire des Antilles. À quoi d’autre, d’ailleurs, aurait-il fallu s’attendre de la part des historiens ? Ils nous ont livré « l’histoire coloniale », ils ont écrit les dates qui leur semblaient importantes, mais ils n’ont pas tellement parlé, par exemple, du commandant Louis Delgrès qui a lutté contre le rétablissement de l’esclavage par Bonaparte, ou de la princesse Anacaona, épouse de

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 46.

Caonabo, qui fut martyrisée par les Espagnols...<sup>83</sup> Qu'en est-il aussi de ces nègres marrons, de leur résistance, de leurs fuites à cause de la tyrannie des maîtres blancs ? On parle volontiers cependant des « ondes de choc » de l'histoire de France, des dates d'arrivées et de départs des gouverneurs, des luttes coloniales. Les faits antillais sont cachés sous les faits répertoriés :

[...] *nous sommes Parole sous l'écriture*. Seule la connaissance poétique, la connaissance romanesque, la connaissance littéraire, bref, la connaissance artistique, pourra nous déceler, nous percevoir, nous ramener évanescents aux réanimations de la conscience. [...] notre littérature nous restituera à la durée, à l'espace-temps continu, [...] s'émouvra de son passé et [...] sera historique.<sup>84</sup>

C'est ainsi que les Antillais doivent réécrire l'histoire à travers leurs textes.

– *La thématique de l'existence*

Il est nécessaire d'examiner la culture créole afin d'« identifier ce qui, dans [le] quotidien, détermine les comportements et structure l'imaginaire », et de considérer ces éléments pour pouvoir les intégrer dans une production littéraire en « faisant corps avec le monde » :

Nous voulons, en vraie créolité, y nommer [dans la littérature] chaque chose et dire qu'elle est belle. Voir la grandeur humaine des *djobeurs*. Saisir l'épaisseur de la vie du Mome Pichevin. Comprendre les marchés aux légumes. Élucider le fonctionnement des conteurs. Réadmettre sans jugement nos « *dorlis* », nos « *zombis* », nos « *chouval-twa-pat* », « *soukliyan* »[...] Entrer dans nos pitts, dans nos jeux de « *grenndé* », dans toutes ces affaires de vieux-nègres à priori vulgaires. C'est par ce systématisme que se renforcera la liberté de notre regard.<sup>85</sup>

Les Antillais doivent dépasser les croyances coloniales en étant attentifs à ce que leur offre leur monde; rassembler leur univers propre et tout ce que leur révèle leur *vision*

---

<sup>83</sup> L'histoire d'Anacaona remonte au temps des Indiens Caraïbes. Cette figure mythique de guerrière et de poétesse a notamment inspiré Jean Métellus (*Anacaona*, Paris, Hâtier, 1986), Jacques Stephen Alexis (« Dit de la fleur d'or » dans *Romancero aux étoiles*, Paris, Gallimard, 1960) et Edwidge Danticat (*Anacaona. Golden Flower*, New York, Scholastic, 2005).

<sup>84</sup> Bernabé *et al*, *Op. Cit.*, p. 38.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 39-40.

*intérieure*, afin de l'intégrer à une conscience identitaire, à des pratiques artistiques qui pourront ainsi exprimer de façon concrète leur créolité.

– *L'irruption dans la modernité*

Toutefois, ce n'est pas parce que la littérature antillaise doit faire une remontée en elle-même qu'elle doit obligatoirement se soustraire au monde moderne. Elle doit au contraire essayer d'y prendre pied et répondre à certaines questions que pose son avènement. Comme le notent les signataires, « comment s'inquiéter de la langue créole sans participer aux questions actuelles de la linguistique ? Comment penser un roman antillais sans être riche des approches qu'ont du roman tous les peuples du monde ?...<sup>86</sup> » La littérature antillaise est en « situation d'irruption », et son avancée dans la créolité doit aussi se faire en conjonction avec le monde de son arrivée.

*L'Éloge de la créolité* démontre, à l'instar des réflexions sur la négritude et l'antillanité, qu'il existe aux Antilles un sérieux problème d'identité, mais aussi d'esthétisme auquel les écrivains entre autres doivent faire face. Ils semblent y parvenir assez bien jusqu'à présent.

#### 1.5.4 La créolisation

Édouard Glissant, écrivain et théoricien martiniquais, a élaboré plusieurs théories qui ont marqué le champ théorique et esthétique antillais, dont notamment l'Antillanité, mais aussi le concept de Divers, qu'il revoit à la suite de Victor Segalen, la Poétique de la relation et le concept de Tout-Monde. Sans toutefois les aborder toutes, ce qui serait un trop ambitieux programme dans le cadre de cette étude, il convient ici de traiter de la poétique de la relation, dont un des éléments-clés est la notion de créolisation.

Glissant soutient que la créolisation au sens strict concerne les cultures composites<sup>87</sup>, c'est-à-dire les cultures qui sont nées de la colonisation, et plus particulièrement celles qui

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>87</sup> Glissant distingue deux formes de cultures : « ... des formes de cultures que j'appellerai ataviques pour ce que leur créolisation s'est opérée il y a très longtemps [...] et des formes de cultures que j'appellerai composites pour ce que leur créolisation se fait pratiquement sous nos yeux. Les pays de la Caraïbe [...] font partie de ces cultures composites » (Édouard Glissant, « Créolisations dans la Caraïbe et les Amériques », *Introduction à une poétique du Divers*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995, p. 19.)

proviennent de ce que l'on a appelé le « Nouveau Monde ». Le bassin Caraïbe est, par exemple, un lieu de créolisation intense puisque c'est un endroit où les cultures venues de l'extérieur se sont mélangées d'une manière fondamentale et multiple.

Ce qui se passe dans la Caraïbe pendant trois siècles, c'est littéralement ceci : une rencontre d'éléments culturels venus d'horizons absolument divers et qui réellement se créolisent, c'est-à-dire qui réellement s'imbriquent et se confondent l'un dans l'autre pour donner quelque chose d'absolument imprévisible, d'absolument nouveau et qui est la réalité créole.<sup>88</sup>

Par extension, on peut dire du créole qu'il est ainsi une langue composite, ou encore « un tourment de langage » pour reprendre une formule glissantienne.

Avec sa poétique de la relation, Glissant traite de la créolisation des mondes, ce qui l'amène à parler ensuite de la créolisation linguistique, qui nous intéresse plus particulièrement, en regard de la créolité des signataires de l'*Éloge*.

À la base, les principes de la créolisation glissantienne sont les mêmes que ceux de l'*Éloge de la créolité*, qui s'inspire d'ailleurs de lui. L'idée maîtresse est de définir un langage nouveau. Pour Glissant, la créolisation consiste à « engendrer un langage qui tisse les poétiques, peut-être opposées, des langues créoles et des langues françaises<sup>89</sup> ». Il s'agit par exemple d'utiliser les procédés du conteur, qui ne sont pas ceux de la langue française, et d'en faire une véritable poétique, en ayant par exemple recours aux :

procédés de répétition, de redoublement, de ressassement, de mise en haleine. [...] [aux] pratiques de listage [...], ces listes interminables qui essaient d'épuiser le réel [...] [à] l'accumulation de parenthèses, par exemple, ou d'incises [...] qui n'intervient pas de manière aussi décisive dans le discours français.<sup>90</sup>

Les œuvres romanesques de Glissant, imprégnées de la parole du conteur, veulent faire valoir la présence de langues non élucidées, de formules incompréhensibles dont on pense qu'elles sont magiques ou occultes, et qui agissent quand même fortement sur l'auditoire. Et

---

<sup>88</sup> Édouard Glissant, *Ibid.*, p. 14.

<sup>89</sup> Édouard Glissant, *Ibid.*, p. 41 (chapitre intitulé « L'imaginaire des langues »).

<sup>90</sup> Édouard Glissant, *Ibid.*, p. 90 (chapitre intitulé « Langues et langages »).

si le lecteur français n'y comprend rien, c'est « que ces poétiques-là ne lui sont pas perceptibles<sup>91</sup> ». Il comprendra ce qu'il a à comprendre et tant pis pour le reste. Glissant n'a pas peur de ne pas être compris. Il revendique d'ailleurs le droit à l'opacité : « Il ne m'est plus nécessaire de “ comprendre ” l'autre, c'est-à-dire de le réduire au modèle de ma propre transparence, pour vivre avec cet autre ou construire avec lui.<sup>92</sup> »

La créolisation linguistique que privilégie Glissant est effectivement une créolisation « camouflée ». Elle est un processus permanent, elle suppose une mouvance à l'image du « chaos-monde ». Elle se distingue de ce qu'il appelle le créolisme et qui « consiste à introduire dans la langue française des mots créoles, fabriquer des mots français nouveaux à partir de mots créoles<sup>93</sup> », comme le font beaucoup Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, par exemple. La grande différence, donc, entre la créolisation et le créolisme réside surtout dans le fait que la pratique de Chamoiseau et de Confiant, pour ne citer qu'eux, est une créolisation « proclamée et [qu']elle passe par tout un système évident et toute une intention manifestée<sup>94</sup> », ce que Glissant trouve facile et exotique, car le créolisme est trop facilement perceptible pour le lecteur.

La seconde attitude possible, celle que préfère Glissant, est la manière implicite<sup>95</sup>. Pour lui, il faut innover la langue française de « l'économie de l'oralité », il faut la créoliser. L'implicite est la base de la poétique de Glissant. C'est ce mode qu'il pratique dans son écriture où la force de l'oralité est si prégnante que cela ne paraît plus comme une créolisation. Glissant ne se restreint pas à l'inscription de mots créoles dans ses textes, toute

---

<sup>91</sup> *Ibid.*

<sup>92</sup> Édouard Glissant, *Ibid.*, p. 53-54 (chapitre intitulé « Culture et identité »).

<sup>93</sup> Édouard Glissant, *Ibid.*, p. 90.

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> Glissant donne un bel exemple de « créolisation camouflée » à partir d'un extrait de Saint-John Perse. L'auteur parle de la mer, dans *Éloges*, en disant « Ces cayes, nos maisons ». Glissant souligne que « une caye est un affleurement de rochers à la surface de la mer, ou l'écume contre cet affleurement de rochers. [...] Mais « cayes » en créole martiniquais c'est « case », c'est-à-dire « maison ». Et personne ne voit qu'il dit « Ces cayes, nos maisons... » et le texte continue. C'est-à-dire qu'il propose une créolisation et qu'il la camoufle ! » (Édouard Glissant, *Ibid.*, p. 41).

son écriture est traversée du rythme et du souffle du conteur. Il est difficile de dire où figure la créolisation dans ses textes, beaucoup plus difficile qu'avec Chamoiseau et Confiant chez lesquels la créolité transparait sans détours.

Ce survol des théories de Césaire, des signataires de l'*Éloge de la créolité* et d'Édouard Glissant confirme une volonté des auteurs antillais d'inscrire la tradition orale dans la production écrite. La négritude, l'antillanité, la créolité, la créolisation sont des concepts qui, partant d'une douleur identitaire, en sont venus à établir une véritable esthétique de la littérature antillaise. Ces concepts, entre autres ceux de créolité et de créolisation, bien qu'ils soient différents, se trouvent à la frontière de l'oral et de l'écrit, puisqu'ils sont nés d'un questionnement des écrivains antillais sur l'avènement de l'écriture et du souci d'y préserver la tradition orale. Ils contribuent d'une certaine façon au passage de l'un à l'autre. C'est effectivement grâce à de tels concepts que les écrivains réussissent, chacun à leur manière, à produire une littérature reflétant leur culture, issue de leur création, qui tente de ne plus emprunter à la culture métropolitaine. Il importe de noter que l'objectif ici n'est pas de déterminer qui possède la meilleure conception de la créolisation, mais bien de voir de quelles façons les intellectuels la conçoivent et comment ces créolisations affectent le processus de lecture.

## CHAPITRE 2

### LES FRONTIÈRES CULTURELLES ET LA LECTURE

« Et si le lecteur français n’y comprend rien, c’est “ que ces poétiques-là ne lui sont pas perceptibles ”.<sup>1</sup> » Cette citation de Glissant, plutôt banale *a priori*, appelle une véritable réflexion sur la question de la lecture et de la lisibilité des textes issus de la tradition littéraire antillaise et fonde en grande partie la réflexion qui suivra ici.

Glissant parle de « lecteur français »; nous élargissons cette dénomination au « lecteur étranger », trouvant plus approprié d’inclure dans le spectre du « lecteur non antillais » tous ceux qui sont en fait étrangers à cette culture. Car c’est de cela qu’il s’agit. Les poétiques dont parle Glissant, et qui sont imperceptibles au lecteur étranger, le sont car elles proviennent d’une spécificité culturelle qui ne lui est pas familière. Et comment dès lors pouvoir lire et comprendre ces textes quand existe une frontière culturelle qui participe à freiner, du moins à modifier, l’acte de lecture ?

Ce chapitre sera le lieu de la présentation des concepts utilisés dans les analyses de textes du prochain chapitre et qui contribueront à répondre à cette question. Le concept d’altérité culturelle sera d’abord présenté afin de démontrer comment l’altérité peut occasionner des zones de résistance dans l’acte de lecture. Par la suite, le concept de sémiosphère de Yuri Lotman sera d’une grande importance afin de confirmer que le lecteur étranger se trouve à la limite de ses connaissances lors de sa lecture de textes littéraires antillais. En ce sens, la notion d’illisibilité définie par Bertrand Gervais sera essentielle afin de rendre compte des difficultés au niveau de l’acte de lecture et de l’interprétation, qui seront aussi présentés. La dernière partie de ce chapitre consistera à exposer certaines solutions d’auteurs et d’éditeurs, des « procès de traduction » comme les nomme Jean Jonassaint, afin de pallier à l’altérité culturelle dans l’acte de lecture.

---

<sup>1</sup> Édouard Glissant, *Ibid.*, p. 91.

## 2.1 L'oraliture

Glissant et les signataires de l'*Éloge de la créolité* prônent la production d'une littérature faite à partir d'une « poétique du conteur ». Utiliser cette « poétique du conteur » dans la production littéraire, c'est, autrement dit, valoriser une écriture dans laquelle on introduit l'« oraliture ».

Mais qu'est-ce que l'oraliture ?

Le concept d'oraliture, s'il emprunte son préfixe à l'oral et son suffixe à la littérature, n'est pourtant pas un équivalent de la formule « littérature orale ». Il a en fait vu le jour dans une volonté de justement remettre en question cette formule qui, pour son créateur Ernst Mirville, alias Pierre Bambou, « cach[ait] une pointe [...] de mépris ou de dépréciation<sup>2</sup> » quant à ce que l'on considérait comme la « vraie littérature », c'est-à-dire la littérature écrite. Mirville contestait également la contradiction entre « littérature » et « orale »; « littérature » venant de *litterae*, « lettres, ce qui est écrit » et « oral » venant de *os, oris*, « bouche, ce qui n'est pas écrit ».

C'est donc au milieu des années 1960, qu'il a lancé dans le cadre de l'organisation « Mouvman Kreyòl<sup>3</sup> », le concept d'oraliture. Une des premières tentatives d'explication de Mirville sur le sujet se trouve dans un article qu'il signe sous le nom de Pierre Bambou en 1974. Dans cet article du *Nouvelliste* intitulé « Le concept d'oraliture », Mirville ne définit pas vraiment le concept, mais il insiste entre autres sur le fait que la tradition haïtienne repose en grande partie sur ce que nous pourrions appeler des « arts de la parole », et qu'il existe en fait un « genre oraliturel » au même titre qu'il existe un « genre littéraire ». Il importe de valoriser cette parole, qui est au fondement de l'identité haïtienne, d'en faire un « acte de

---

<sup>2</sup> Pierre-Raymond Dumas, « Interview sur le concept d'oraliture accordée à Pierre-Raymond Dumas par le docteur Ernest Mirville », *Conjonctions*, n<sup>os</sup> 161-162, mars-juin 1984, p. 161.

<sup>3</sup> « C'est grâce à la création du *Mouvement Créole* en 1965 qu'on assistera à une véritable éclosion du créole haïtien. Ce « Mouvement Créole » représente, à notre avis, le premier véritable mouvement littéraire haïtien d'expression créole, lequel fut dirigé par le Dr Ernst Mirville (Pyè Banbou), Jean-Marie Willer Denis (Jan Mapou), et feu Henri-Claude Daniel (*La poésie haïtienne d'expression créole*, par Saint-John Kauss, cité dans : [En ligne], [http://www.palli.ch/~kapeskreyol/bibliographie/kauss/kauss\\_poesie.pdf](http://www.palli.ch/~kapeskreyol/bibliographie/kauss/kauss_poesie.pdf) (page consultée le 10 janvier 2007).

courage intellectuel<sup>4</sup> ». Dix ans plus tard, Mirville souligne encore plus cet aspect dans une entrevue qu'il accorde à Pierre-Raymond Dumas et qui est publiée dans la revue *Conjonctions*. Selon lui, pour retrouver l'identité de l'Haïtien, il faut aller puiser dans les créations populaires, car malgré la présence d'une élite qui a parfois tendance à snober ces créations,

Haïti est avant tout ce qu'elle est à cause des masses populaires du pays réel. [...] l'identité de l'Haïtien doit se mesurer [...] à l'aune englobante et intégrante [*sic*] de la culture populaire. La culture populaire haïtienne est essentiellement une culture orale. Par voie de conséquence, l'identité de l'Haïtien est à chercher en premier lieu aux sources de la culture populaire authentique non écrite ou orale.<sup>5</sup>

Il aura fallu attendre dix ans pour lire cet article où Mirville définit le concept d'oraliture : « L'oraliture est l'ensemble des créations non écrites et orales d'une époque ou d'une communauté, dans le domaine de la philosophie, de l'imagination, de la technique, accusant une certaine valeur quant à la forme ou au fond.<sup>6</sup> » Il mentionne également que l'oraliture haïtienne se trouve dans les productions populaires telles que les proverbes (qui véhiculent la philosophie haïtienne), le vaudou (qui n'a pas de référence écrite comme la plupart des autres religions, et dont la cosmogonie, la doctrine et la liturgie passent par le bouche à oreille), la médecine populaire, les techniques agricoles, les contes traditionnels et les contes chantés, les contes devinettes, les prières, les chansons sacrées, les chants de travail, les chants de carnaval ou de rara, les chansons politiques, les audiences, etc.<sup>7</sup>

Maximilien Laroche, dans *La double scène de la représentation. Oraliture et littérature dans la Caraïbe*<sup>8</sup>, utilise le concept de Mirville afin de démontrer comment plusieurs écrivains de la Caraïbe s'inspirent de la production oraliturelle afin d'inscrire l'oralité dans

<sup>4</sup> Pierre Bambou, « Le concept d'oraliture », *Le Nouvelliste*, 12 mai 1974. Je tiens ici à remercier le service des périodiques de la Bibliothèque Nationale d'Haïti, plus spécialement M. Pierre Célestin Moïse, qui m'a permis d'avoir une copie de cet article, autrement introuvable.

<sup>5</sup> Pierre-Raymond Dumas, *Op. Cit.*, p. 163.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>7</sup> Voir à ce sujet Pierre-Raymond Dumas, *Ibid.*, p. 164.

<sup>8</sup> Maximilien Laroche, *La double scène de la représentation. Oraliture et littérature dans la Caraïbe*, Québec, GRELCA, Université Laval, coll. « Essais », n° 8, 1991.

leurs écrits. Si ces textes « créolisés », « empreints d'oralité », ont souvent été étudiés du point de vue de l'écriture, il est maintenant nécessaire de se pencher sur la question de l'acte de lecture, plus particulièrement quand l'oralité s'inscrit dans l'œuvre lue. La question mérite effectivement d'être posée, car la présence de l'oralité dans l'écrit appelle une lecture singulière.

Les traces de l'oralité dans certains textes antillais en font des textes créolisés, des textes hybrides, que ce soit par la forme (structure, ponctuation, rythmique, etc.) ou par le contenu (mots créoles, diglossie linguistique, expressions, proverbes antillais, thèmes, néologismes, etc.). Ces particularités, qui font la richesse de ces textes littéraires, déstabilisent les habitudes de lecture, car elles proviennent d'un univers spécifique et ne sont pas toujours facilement décodables pour le lecteur étranger. Celui-ci est confronté à l'altérité d'une culture avec laquelle il n'est pas familier et il doit apprendre à jongler à la fois avec l'étrangeté de ces textes et avec la limite de ses propres connaissances. Comment, dès lors, parvenir à une compréhension fonctionnelle de ces textes littéraires ?

## 2.2 *La lecture quand elle est faite d'opacité*

La lecture est avant toute chose une activité individuelle de « décodage » de signes. Paul Zumthor dit que la perception du message, sa réception, requiert une performance de la part du lecteur<sup>9</sup>. Allant plus loin, nous dirons même que la lecture devient parfois une véritable gymnastique intellectuelle. Quand les signes ne sont pas décodables, le processus d'interprétation ne peut avoir lieu et il en résulte une situation d'incompréhension à laquelle le lecteur peut difficilement remédier puisqu'il n'en a pas la capacité. C'est le cas des signes qui proviennent d'autres cultures et qui peuvent poser certains problèmes au lecteur, du moins l'obliger à revoir ses « habitudes de lecture<sup>10</sup> » puisqu'ils le confrontent à la limite de ses connaissances et instaurent ainsi une situation d'altérité.

---

<sup>9</sup> Voir Paul Zumthor, *Performance, réception, lecture*, *Op. Cit.*

<sup>10</sup> cf Bertrand Gervais, « Une lecture sans tradition : lire à la limite de ses habitudes », *Protée*, vol. 25, n° 3 (« Lecture traduction culture »), hiver 1997-1998, p. 7-19.

### *2.2.1 La sémiosphère de Yuri Lotman*

L'oraliture est au centre de cette sphère culturelle, de cette sémiosphère au sens de Lotman. En s'inscrivant dans une littérature écrite, destinée en grande partie à un public non initié, elle contribue à créer une distance entre le lecteur étranger et le texte, et c'est précisément ceci qui engendre l'altérité.

C'est en fait la traversée des frontières culturelles qui fait qu'un texte peut présenter des difficultés de lecture. Généralement, le texte produit par la sphère culturelle du lecteur ne présente pas pour lui de difficultés particulières; en effet, ce qui y est exposé lui est familier jusqu'à lui permettre une certaine reconnaissance, une certaine identification. Imaginant chaque culture comme une sphère possédant un noyau et étant délimitée par une frontière, on peut situer à la frontière la rencontre entre un lecteur issu d'une culture donnée et un texte issu d'une autre culture à laquelle le lecteur n'est pas initié.

C'est de cette façon que Yuri Lotman considère la communication. Il part du principe que l'acte de communication repose sur les relations se formant entre le destinataire et le destinataire, ce qui n'est pas nouveau en soi, mais il introduit l'idée selon laquelle la communication entre le destinataire, le destinataire et le canal qui les relie, n'est possible que si le système fait partie intégrante d'un même espace sémiotique. Il pense donc la culture comme un ensemble, qu'il nomme la sémiosphère, dans lequel tout texte suffisamment complexe constitue une unité générative de signification. Aller au-delà de cette sémiosphère ou même en sortir constitue un événement qui peut compromettre la communication, et plus précisément affecter les processus d'interprétation. C'est ce qui arrive lorsqu'on lit un texte provenant d'une culture étrangère; lorsque, par exemple, un Québécois lit un texte de Patrick Chamoiseau.

Le concept de sémiosphère de Lotman est utile pour rendre compte de la différence culturelle dans la lecture et sert à expliquer comment le lecteur étranger qui lit un texte antillais peut être déstabilisé par certains de ses éléments culturels. Ce sont entre autres les notions de centre, de périphérie et de frontière qui permettent d'illustrer le mouvement du lecteur lisant un texte qui ne provient pas de sa culture.

Avant de pouvoir comprendre réellement les implications d'un tel voyage à la frontière de la sémiosphère, il faut voir comment Lotman définit ce concept. La sémiosphère se construit par analogie avec la notion de « biosphère » élaborée par Vernadsky. Il s'agit d'un concept spatial : la sémiosphère est considérée comme un espace sémiotique à l'intérieur duquel la sémiose peut se constituer, elle est le champ d'opération de l'existence et du fonctionnement des différents langages<sup>11</sup>. Un langage, ou une culture, ne peut se constituer qu'à l'intérieur de l'espace sémiotique que constitue la sémiosphère, et parallèlement la sémiosphère est formée par la totalité de l'espace sémiotique d'une culture donnée. La sémiosphère est donc le résultat aussi bien que la condition du développement de la culture.

– *Frontière, centre et périphérie*

La structure de la sémiosphère est asymétrique. Outre les éléments nombreux et désordonnés qui constituent la sémiosphère, l'asymétrie apparaît principalement dans le lien entre le centre de la sémiosphère et sa périphérie. Le centre, le noyau stable, est l'endroit où se forment les langages les plus développés et structurellement organisés. Il s'agit du lieu de la langue maternelle tandis que la périphérie est l'endroit de la traduction et ne possède pas la même stabilité que le centre. Le lecteur étranger qui lit un texte antillais effectue en fait un mouvement qui part du noyau de sa sémiosphère et qui le mène en périphérie de celle-ci, qui le mène en fait jusqu'à la frontière de sa sémiosphère et qui le confronte à l'étrangeté de la sémiosphère voisine, le déportant dans une zone marquée par l'instabilité.

La sémiosphère est un espace mouvant dont l'unité est avant tout assurée par la présence d'une frontière qui la délimite. La frontière sépare ainsi l'espace interne et l'espace externe de la sémiosphère, son intériorité de son extériorité. Elle sépare en même temps qu'elle unifie, d'où une certaine ambivalence. En fait, la fonction de la frontière, tout comme celle de la biosphère, est « de contrôler, de filtrer et d'adapter ce qui est externe à ce qui est

---

<sup>11</sup> Lotman rappelle qu'il est important de ne pas penser la sémiosphère en tant que somme des langages existants, puisque ces langages, tout comme la biosphère (ensemble et totalité organique de la matière vivante), sont la condition nécessaire à la perpétuation de la vie et requièrent un environnement spécifique pour voir le jour. Voir Yuri Lotman, *La sémiosphère*, trad. Anka Ledenko, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Nouveaux Actes Sémiotiques », 1999, p. 10. Il s'agit d'une traduction du texte original russe de Yuri Lotman, (*L'univers de l'esprit*, Éd. Université de Tartu, coll. « Les langages de la culture russe », Moscou, 1966), présentant la seconde partie de cet ouvrage, soit les chapitres 8 à 13, qui sont particulièrement intéressants ici.

interne<sup>12</sup> ». La frontière structure l'espace externe : elle permet aux textes étrangers de devenir constitutifs du système sémiotique de la sémiosphère. Et justement parce qu'elle filtre, elle appartient aux deux cultures frontalières, aux deux sémiosphères contiguës. Elle est donc bilingue, voire polyglotte, et elle permet aux sémiosphères d'être en interaction les unes avec les autres.

Par ailleurs, il se produit une interaction entre le centre, le noyau de la sémiosphère, et sa périphérie, zone frontalière. La sémiosphère est soumise à des forces centripète et centrifuge : « la périphérie de la culture se déplace vers le centre, et le centre est repoussé vers la périphérie<sup>13</sup> ». Selon Lotman, le succès d'un système sémiotique repose sur son déplacement vers le centre. Pour que les éléments marginaux ou rejetés deviennent « communs à tous » et acceptés, il faut que l'élément qui dérange soit neutralisé. Comme le centre représente le lieu de la préservation culturelle, les processus sémiotiques trouvent leur plus haut niveau d'activité dans les espaces frontaliers puisqu'on y assiste à de constantes invasions de l'extérieur. La frontière constitue un endroit de dialogue incessant entre deux ou plusieurs cultures, ce qui entraîne un processus d'échange constant, un dynamisme sans cesse renouvelé et réactivé. C'est la raison pour laquelle de nouvelles sémiosphères, à partir de « systèmes sémiotiques créolisés » peuvent voir le jour; de nouvelles sémiosphères dans lesquelles les deux ou plusieurs parties « formatrices » sont également incluses. C'est-à-dire que les zones frontalières des différentes sémiosphères qui ont été mises en contact les unes avec les autres recherchent un « langage commun », qui participe à la création d'une nouvelle sémiosphère.

L'espace interne de la sémiosphère se caractérise entre autres par son asymétrie et se compose de structures en conflit, mais il n'en demeure pas moins qu'il possède un centre, un noyau commun. Comme le mentionne Lotman, nous considérons l'espace délimité par la sémiosphère comme étant « le nôtre » par opposition à tout ce qui se trouve à l'extérieur de la sémiosphère dont nous disons qu'il est « autre ». Ce qui se trouve à l'intérieur de la frontière semble « sain », « cultivé », « harmonieusement organisé » tandis que tout ce qui figure à

---

<sup>12</sup> Yuri Lotman, *La sémiosphère, Op. Cit.*, p. 35.

<sup>13</sup> Yuri Lotman, *Ibid.*, p. 36.

l'extérieur paraît « hostile », « dangereux », « chaotique ». Lotman soutient que toute culture commence par « diviser le monde en « mon » espace interne et « leur » espace externe » et que la façon dont se fait cette division dépend de la « typologie de la culture concernée<sup>14</sup> ».

C'est bien connu, l'acte de communication implique la présence d'un destinataire et d'un destinataire. Pour qu'un dialogue ait lieu, que ce soit entre deux individus ou deux cultures, il faut l'interaction des deux participants qui prennent successivement le rôle de l'émetteur et du récepteur. Pour qu'un dialogue ait sa raison d'être, il faut aussi qu'il y ait quelques différences entre les deux sujets. À l'inverse, lorsque l'asymétrie est trop grande, les participants se trouvent isolés dans leur individualité. Les deux participants doivent donc avoir un certain langage commun et être en mesure de surmonter les zones d'incompréhension auxquelles ils font inévitablement face lors d'échanges dialogiques. Ce que dit Lotman à propos de l'échange dialogique s'applique aussi dans une certaine mesure à la lecture de textes étrangers. Par exemple, en lisant un texte antillais, le lecteur étranger se trouve déporté en périphérie de sa sémiosphère et ne possédant pas ce langage commun, des mots tels que *renmen*, *oungan* et *pye-bwa*<sup>15</sup>, qui pourtant sont au centre de la sémiosphère antillaise, lui causeront des situations d'incompréhension. Il est intéressant de voir ce qu'implique la confrontation entre un lecteur et un texte qui provient d'une *autre* culture au niveau du processus même de la lecture.

### 2.2.2 L'acte de lecture et l'interprétation (ou la coopération textuelle)

Comme le soutient Umberto Eco dans *Lector in fabula*<sup>16</sup>, le lecteur joue un rôle déterminant dans tout acte de lecture. C'est à lui qu'il revient de « coopérer » avec le texte, c'est-à-dire de faire des efforts afin comprendre les signes qu'il lit. Le processus de lecture exige de lui un véritable travail de sémiotisation, que le texte lu appartienne à sa sémiosphère ou non. On peut présumer que si le texte n'appartient pas à la même sémiosphère que celle du

---

<sup>14</sup> Yuri Lotman, *Ibid.*, p. 21.

<sup>15</sup> *Renmen* veut dire aimer, *oungan* désigne le prêtre vaudou et *pye-bwa* est l'appellation imagée qu'on donne à l'arbre (pied de bois).

<sup>16</sup> Eco Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit par Myriem Bouzaher, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Essais », 1985.

lecteur, le travail de sémiotisation – d’attribution de sens – demandera au lecteur plus d’efforts et d’inventivité que si le texte et le lecteur sont issus d’une seule et même sémiosphère. Mais dans n’importe quel acte de lecture, le lecteur doit générer une activité interprétative afin de décoder le texte qu’il a sous les yeux. Il doit également remédier à ce qu’Eco appelle les « espaces blancs », ces non-dits qui doivent être actualisés par le lecteur, et qui donnent une complexité au texte. C’est en cela que le texte requiert des « mouvements coopératifs » de la part du lecteur. Selon Eco,

Le texte est donc un tissu d’espaces blancs, d’interstices à remplir, et celui qui l’a émis prévoyait qu’ils seraient remplis et les a laissés en blanc pour deux raisons. D’abord parce qu’un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire. [...] Ensuite parce qu’au fur et à mesure qu’il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l’initiative interprétative même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d’univocité. Un texte veut que quelqu’un l’aide à fonctionner.<sup>17</sup>

Les blancs laissent donc place à l’interprétation du lecteur, qui doit les actualiser en faisant les inférences suggérées par le texte<sup>18</sup>. Il y parvient en produisant une activité de construction de sens, c’est-à-dire en reliant par exemple deux ou plusieurs parties d’un texte, les mettant en correspondance, leur donnant une résonance, pour en arriver à un sens précis, ce qui lui permet de mettre en place des hypothèses de lecture qui sont suggérées par le texte. Eco soutient que le texte est incomplet tant qu’il n’est pas actualisé, tant que l’expression n’est pas corrélée à son contenu en référence à un code, en référence à un « contenu conventionné ». Le texte est donc un « système de nœuds où la coopération du lecteur est attendue et stimulée » (c’est le cas par exemple des romans qui fonctionnent sur le mode de l’implicite). Les erreurs interprétatives font partie de la complexité des processus pragmatiques et sont parfois propres au lecteur empirique (contrairement au lecteur modèle, qui, lui, ne fait pas ce genre d’erreurs), mais sont parfois aussi « programmées » par le texte,

---

<sup>17</sup> Umberto Eco, *Ibid.*, p. 63-64.

<sup>18</sup> C’est en fait ce à quoi on peut s’attendre du lecteur modèle, tel que l’a défini Eco, et qui relève d’une stratégie textuelle plutôt que de la réalité. Il représente un idéal de lecteur capable de répondre adéquatement à toutes les exigences du texte. Le lecteur modèle est en fait un lecteur abstrait qui coopère avec le texte de la façon dont l’auteur le pensait. C’est cet idéal que le lecteur empirique devrait pouvoir atteindre lors de son acte de lecture.

comme dans « Un drame bien parisien » dont Eco donne l'exemple. Certains textes peuvent même tirer parti des erreurs interprétatives dans une stratégie textuelle particulière<sup>19</sup>.

– *L'encyclopédie*

Lors du processus d'interprétation, tous les niveaux de la coopération interprétative sont mis en jeu. Ainsi, les structures idéologiques, actantielles, narratives et discursives du texte, appartenant au domaine des intensions, sont utiles au lecteur dans sa production de sens. Par ailleurs, celle-ci s'accompagne inévitablement du recours à l'« encyclopédie », un outil nécessaire au lecteur pour pouvoir combler les « blancs » du texte.

Pour actualiser les structures discursives, le lecteur confronte la manifestation linéaire au système de règles fournies par la langue dans laquelle le texte est écrit et par la *compétence encyclopédique* à laquelle par tradition cette même langue renvoie.<sup>20</sup>

L'encyclopédie est une notion importante chez Eco parce qu'elle concerne le savoir que possède le lecteur modèle et par conséquent ses capacités à comprendre le texte. Parlant d'encyclopédie, Eco entend le dictionnaire de base, les règles des co-références, les sélections contextuelles et circonstancielles, l'hypercodage stylistique, rhétorique et idéologique, les inférences de scénarios communs et intertextuels.

Le dictionnaire de base renvoie à la capacité du lecteur à attribuer les propriétés sémantiques élémentaires aux lexèmes qu'il lit. Eco donne l'exemple du mot « princesse », que l'on pourrait retrouver dans la phrase « dans un royaume lointain vivait jadis une princesse appelée Blanche-Neige », et auquel le lecteur peut sans difficulté attribuer les sèmes de « féminité », d'« être humain », et qui plus est d'être humain « vivant ».

Au sujet des règles de co-références, Eco soutient que le « lecteur peut immédiatement désambiguïser des expressions déictiques et anaphoriques, au moins au niveau de la phrase<sup>21</sup> ». Pour poursuivre avec son exemple, si dans la phrase qui suit celle que nous

---

<sup>19</sup> Il s'agit de ce qu'Eco appelle des « textes ouverts ».

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 95-96. Nous soulignons.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 97.

venons de citer, le lecteur lit : « elle était très belle », il pourra sans difficulté postuler que « elle » réfère à la princesse Blanche-Neige.

Les sélections contextuelles et circonstancielles renvoient au fait :

qu'un locuteur normal peut inférer, de l'expression isolée, son contexte linguistique possible et ses circonstances d'énonciation possibles. Contexte et circonstances sont indispensables pour pouvoir conférer à l'expression sa signification pleine et complète, mais l'expression possède une signification virtuelle qui permet au locuteur de deviner son contexte.<sup>22</sup>

Elles concernent donc les circonstances d'énonciation et le contexte linguistique d'une expression donnée, qui permettent de lui donner son sens.

L'hypercodage rhétorique et stylistique concerne les compétences du lecteur à reconnaître les expressions figées, les expressions figurées, les connotations. Le locuteur qui entend une expression comme « il était une fois », pour reprendre l'exemple de Eco, comprend qu'on parlera d'événements se situant dans une époque non définie, qu'ils relèveront de la fiction et que quelqu'un s'apprête à raconter une histoire dans le but de divertir.

Les inférences de scénarios communs consistent à savoir reconnaître une situation stéréotypée. Autrement dit, il s'agit de la capacité du lecteur à pouvoir déduire certaines choses d'une situation même si elles ne sont pas dites dans le texte, parce que cette situation relève d'un scénario plus ou moins connu, qu'elle se déroule toujours plus ou moins de la même façon, qu'on peut s'attendre à ce genre de choses dans tel genre de situation. Donnant l'exemple d'une dispute de couple et d'une phrase où le lecteur peut lire que l'homme lève la main en se dirigeant sur sa femme, le lecteur peut inférer que l'homme a l'intention de frapper sa femme, même si ce n'est écrit nulle part.

Un peu de la même façon qu'il peut inférer des éléments non dits dans le texte, le lecteur est également capable de puiser dans ce qu'il a appris de ses lectures antérieures afin de lire autrement le texte. Il s'agit des inférences de scénarios intertextuels : le lecteur sait, par

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 16.

exemple, qu'une femme ligotée sur la voie ferrée dans un récit du Far West sera sauvée par le gentil cow-boy avant l'arrivée du train, que le roman policier se déroule suivant tel ordre des actions, que le conte merveilleux finira par un mariage, etc.

« Le lecteur aborde le texte à partir d'une perspective idéologique personnelle qui est partie intégrante de son encyclopédie, même s'il n'en est pas conscient.<sup>23</sup> » Il s'agit de l'hypercodage idéologique. L'idéologie du lecteur intervient dans la façon dont il actualise le texte, dans la façon dont il comprend les niveaux sémantiques du texte. Un inspecteur de police, par exemple, ne lira pas de la même manière les lettres d'un prisonnier qu'une jeune fille romantique.

L'encyclopédie est donc un outil indispensable au lecteur. Elle lui permet de comprendre le texte qu'il lit. Il est toutefois permis de se demander si l'encyclopédie est un outil suffisant dans toutes les situations de lecture. Umberto Eco n'aborde pas la question des textes qui traversent les frontières culturelles parce qu'il considère la lecture comme une communication en fonction d'un lecteur modèle. La lecture des textes qui traversent les frontières culturelles, comme ceux de la littérature antillaise qui nous intéressent ici, sont un cas concret et non idéal, non prévu par Eco, dans lequel le lecteur ne possède pas l'encyclopédie (comme le dictionnaire de base et l'hypercodage par exemple) requise par le texte. En effet, il s'agit d'un cas où les textes sont tellement imprégnés de spécificité culturelle que malgré toutes ses connaissances, malgré ses ressources, le lecteur a parfois besoin qu'on l'aide un peu plus.

– *Quand le sens ne se trouve pas dans le texte, il faut le chercher ailleurs...*

Si le texte appartient à la même sémiosphère que le lecteur, on peut présumer que ce dernier n'aura pas de problème majeur dans l'opération d'attribution de sens puisque le langage employé est le sien, et qu'il fait face à des faits culturels qu'il connaît, qui lui semblent familiers. Par contre, si le texte appartient à une sémiosphère autre, le lecteur est confronté à l'altérité de cette sémiosphère. Dans de tels cas, il se trouve à la limite de ses habitudes de lecture. On peut présumer qu'il en est ainsi pour la lecture de textes antillais par

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 105.

un lecteur étranger où tous les éléments, tous les signes, qui lui sont étrangers contribuent à freiner son processus de lecture. Il est normal que, devant l'inconnu, le lecteur se pose des questions, qu'il ne comprenne pas. Effectivement, comment réagir face à ce que Bertrand Gervais appelle des « zones d'illisibilité<sup>24</sup> » ? Quels sont les recours du lecteur lorsque ni son encyclopédie, ni les circonstances d'énonciation pas plus que ce qui se situe sur le plan de l'expression ne sont suffisants à l'interprétation ? Une telle lecture demande un plus grand investissement au lecteur puisqu'il doit essayer de combler l'opacité engendrée par les signes qui lui résistent. Il doit développer de nouvelles stratégies de lecture. Mais lesquelles ? Dans un cas comme celui-ci, où le lecteur n'a pas la *compétence encyclopédique* (il ne possède ni le dictionnaire de base nécessaire pour comprendre le texte qu'il lit, par exemple, ni les règles de l'hypercodage qui permettraient de comprendre les subtilités auxquelles la langue renvoie), il n'a d'autre choix que de procéder par inférences. Ces inférences prendront une place considérable dans son processus de lecture en devenant la base de ses nouvelles stratégies lectorales et lui permettront de « deviner », de « déduire », de poser des hypothèses sur les objets de résistance qu'il rencontre au fil des lignes.

Eco appelle *extension parenthésisée* l'opération qui consiste à effectuer des sorties hors du texte dans le but d'aller y chercher la signification. Procédant de la sorte, le lecteur complète les éléments de sens qui lui sont fournis par les structures discursives, narratives, actantielles et idéologiques du texte (il complète en fait tout ce qui relève de la dénotation) quand cela n'est pas suffisant à sa compréhension. Lorsqu'un lecteur lit un texte, il parvient à le comprendre parce qu'il est capable, selon le monde de son expérience personnelle, de relier les éléments du texte à un monde possible; il est capable de créer des liens entre ce qu'il lit, qui lui apparaît possible, car appartenant au domaine des choses réelles et possibles. S'il découvre des divergences entre le monde de l'énoncé et le monde de son expérience, il accomplit des opérations extensionnelles (hypothèses) plus complexes. Il met alors ces inférences entre parenthèses jusqu'à ce que quelque chose dans les structures discursives vienne les certifier, les garantir; c'est ce que Eco appelle les extensions parenthésisées. Un peu de la même façon, le lecteur peut aussi faire des *prévisions* et des *promenades*

---

<sup>24</sup> La notion d'illisibilité sera définie plus loin. (Bertrand Gervais, « Presbytère, hiéroglyphes et dernier mot. Pour une définition de l'illisibilité », *La lecture littéraire*, n° 3, 1999, p. 205-228).

*inférentielles*. Les prévisions s'effectuent quand le lecteur perçoit des disjonctions de probabilité qu'Eco définit comme la présence d'actions pouvant faire changer le cours des événements. Le lecteur en état d'attente fait alors des prévisions sur le changement d'état et les événements. Il produit des inférences en prévoyant les différentes suites possibles, et en anticipant les stades successifs de la *fabula*<sup>25</sup>.

Chaque fois que le lecteur parvient à reconnaître dans l'univers de la *fabula* [...] la réalisation d'une action qui peut produire un changement dans l'état du monde raconté, en y introduisant ainsi des nouveaux cours d'événements, il est amené à *prévoir* quel sera le changement d'état produit par l'action et quel sera le nouveau cours d'événements.<sup>26</sup>

En prévoyant de la sorte, il se constitue des mondes possibles où telle ou telle chose qui ne serait pas possible ou qui n'existerait pas dans son monde à lui peut s'avérer possible et exister dans un autre monde. Ces inférences qui le font sortir du texte permettent alors les promenades inférentielles, qui autorisent le recours à des scénarios communs pour avancer des hypothèses. Le lecteur se réfère à son expérience, il envisage les scénarios les plus appropriés selon ce qui se produit « d'habitude » et recourt de la sorte à des structures de données (*frames* selon l'expression d'Eco), qui servent à représenter une situation stéréotypée. Cependant, l'application de scénarios erronés conduit irrémédiablement à des hypothèses textuelles vouées à l'échec.

Ce qu'Eco avance à propos des extensions est intéressant parce que c'est une façon de pallier un manque concernant l'interprétation d'un élément textuel. Il s'agit également d'une manière, pour le lecteur, de concevoir d'autres mondes possibles. Certains textes ouverts, qui jouent avec les écarts interprétatifs, suggèrent des promenades inférentielles et permettent parfois de faire plusieurs lectures d'un même texte sans qu'aucune ne soit fautive, ou bien au contraire de faire une lecture qui repose sur une ou des hypothèses textuelles erronées. Qu'en est-il en effet lorsque les extensions restent entre parenthèses, que rien ne vient confirmer les hypothèses ? Que même ce qui relève des mondes possibles n'en est pas plus significatif pour

---

<sup>25</sup> La *fabula* est le squelette du texte narratif, il s'agit d'une construction que l'on se fait afin de reconstituer la logique des actions, sans tenir compte de leur ordre chronologique. Elle s'oppose au *sujet*, qui est l'histoire telle qu'elle est racontée, avec ses blancs, ses digressions et sa chronologie.

<sup>26</sup> Umberto Eco, *Op. Cit.*, p. 143. L'auteur souligne.

autant ? Comme nous l'avons mentionné plus haut, Eco ne se penche pas sur ce que peuvent présenter du point de vue de la lecture les textes qui n'appartiennent pas à la même sémiotique que le lecteur, ceux qui proviennent de cultures totalement opposées à la sienne. Ceci car il n'envisage pas un lecteur empirique, mais plutôt un lecteur inscrit dans le texte – le lecteur modèle – et que dans sa conception, il attribue à ce lecteur une encyclopédie « idéale », qui ne peut pas satisfaire aux critères de lecture d'un lecteur empirique lisant un texte provenant d'une autre sémiotique.

Les notions d'Eco n'envisagent pas toutes les possibilités de lecture, mais sont tout de même utiles dans l'étude de la lecture de textes antillais par des lecteurs étrangers. C'est souvent dans ses sorties hors du texte que le lecteur peut faire des inférences qui lui permettront de poursuivre la lecture. Il existe des cas de créolisation qui sont faits dans le but d'être compris. Ainsi l'auteur traduit-il l'expression créole après l'avoir énoncée ou met-il un glossaire à la fin du texte pour le lecteur désireux d'en savoir plus. Par contre, il existe des cas où rien n'accompagne les éléments de la créolisation<sup>27</sup>. Devant l'absence d'explications, le lecteur peut essayer de poursuivre sa lecture à force d'hypothèses interprétatives, c'est-à-dire en attribuant une signification au signe pour lui redonner sa transparence, mais rien ne garantit ni ne certifie la qualité de ses inférences. Ainsi, pendant la lecture des textes antillais, l'imagination du lecteur est constamment sollicitée par des mots, des réalités qui appartiennent à la culture antillaise, et que ce dernier apprend à appréhender et à découvrir.

### 2.2.3 Lecture de textes hybrides : voyager d'une zone à l'autre

Au début de ce chapitre, nous avons mentionné que la présence de l'oralité dans les textes antillais en faisait d'une certaine façon des textes créolisés, hybrides, tant par la forme que par le contenu. Cette hybridité, sans toutefois mettre complètement en péril la lecture, est déstabilisante pour le lecteur qui n'a pas l'habitude de faire face à de tels éléments culturels, éléments qui sont éloignés de sa propre sémiotique, et qui le confrontent à l'altérité d'une culture étrangère.

---

<sup>27</sup> Dans la partie intitulée « L'aide paratextuelle ou les procès de traduction », nous reviendrons sur les différents procédés mis à la disposition du lecteur pour l'aider à traverser la barrière culturelle.

Les textes antillais sont pourtant écrits en langue française. Il ne s'agit pas de textes ayant traversé la frontière de la sémiosphère du lecteur en bénéficiant d'un processus d'adaptation comme le sont les textes traduits, qui passent par ce que nous pourrions appeler un filtre culturel. Les textes traduits sont effectivement « adaptés » au lectorat auquel ils sont destinés, tandis que les textes issus du bassin francophone antillais proviennent au lecteur dans leur forme originale, tels que les ont écrits les auteurs. Cette forme originale, même si la langue de base est tout à fait identifiable pour un lecteur francophone, et donc d'emblée tout à fait lisible, est imprégnée d'altérité à cause des traces de l'oraliture qui y figurent. Ce sont des textes directement importés du centre de la sémiosphère antillaise (l'oraliture étant au centre de la tradition culturelle) qui font leur entrée dans la sémiosphère du lecteur, qui lui n'est pas antillais. La rencontre de ce texte qui voyage d'une sémiosphère à l'autre et du lecteur qui lit un texte étranger (peut-être pour voyager) se situe à la frontière des deux sémiosphères. C'est une rencontre rendue possible grâce à la lecture, qui vient mettre en contact les zones périphériques des deux sémiosphères. Lisant le texte antillais, le lecteur étranger se trouve en périphérie de sa propre sémiosphère, car le texte qu'il lit est éloigné de son noyau culturel, et l'éloigne par le fait même de ce centre. Le texte lu est également éloigné de son centre culturel, car il est abordé par les membres d'une autre communauté culturelle.

La périphérie est le lieu de l'instabilité, contrairement au noyau qui assure une stabilité. Quand le lecteur et le texte voyagent et se rencontrent en zone périphérique, il se produit une certaine tension au moment de la rencontre. Cette tension est due à l'opacité de certains éléments, à leur étrangeté. La présence de l'oraliture dans les textes antillais contribue en effet à un rappel constant de la culture d'origine et impose au lecteur d'y faire face à chaque fois qu'il bute sur un élément appartenant à cet univers.

### *2.3 L'illisibilité*

La présence de ces éléments éveille certes la curiosité, mais elle est aussi un obstacle, ou du moins un frein au processus de lecture. Elle engendre des zones textuelles qui résistent à l'interprétation et qui posent problème à la communication, exigeant justement une plus grande coopération de la part du lecteur. Dans les textes antillais, ces zones floues se rapprochent des blancs que définit Eco. Elles n'en sont toutefois pas un strict équivalent, car plutôt que de se situer nécessairement dans le cadre d'une stratégie textuelle prévue qui

impose ses particularités aux lecteurs, les zones floues des textes antillais dépendent en fait ici des connaissances du lecteur empirique et sont variables selon le contexte de lecture. Autrement dit, ce qui est une indétermination pour l'un ne le sera pas nécessairement pour l'autre, ce qui n'est pas le cas dans la conception du « blanc » propre à Eco.

La lecture est une activité purement individuelle. Il est donc tout à fait normal que chaque lecteur fasse une lecture particulière – personnelle – qui dépend de son savoir et de ses connaissances. Puisque chaque lecteur est unique et qu'il possède sa propre encyclopédie, il va de soi que ses interprétations seront elles aussi uniques, personnelles, particulières. Pour un même texte, il y aura autant de lectures différentes qu'il y a de lecteurs différents. Leurs interprétations varieront, mais ils seront pourtant en train de lire le même texte. Ils n'arriveront pas nécessairement aux mêmes hypothèses aux mêmes moments, les prévisions de certains ne seront pas faites en même temps que celles des autres, leurs conclusions seront différentes.

Lorsqu'il lit, le lecteur doit s'approprier le texte dans un travail de sémiotisation qui lui permet d'attribuer du sens aux signes qu'il lit. La lecture d'un texte qui provient de la même sémiosphère que le lecteur, et qui présente des faits culturels connus, auxquels il est capable d'apposer une signification est, selon Bertrand Gervais, une lecture régie par la tradition. Un lecteur québécois qui lit un roman de Jacques Poulin ou de Marie Laberge par exemple fait une lecture régie par la tradition. Il s'agit d'une lecture qui « implique un regard tourné vers soi, vers le centre, et qui réaffirme les principes d'une identité collective<sup>28</sup> ». Au contraire, quand un lecteur lit un texte qui provient d'une sémiosphère autre, comme un lecteur québécois lisant un roman de Gary Victor ou de Patrick Chamoiseau, il se trouve en périphérie de sa propre sémiosphère et est confronté à l'altérité d'une autre culture. C'est ce que Gervais nomme alors une lecture régie par la traduction<sup>29</sup>. Une telle pratique de lecture

---

<sup>28</sup> Bertrand Gervais, « Une lecture sans tradition : lire à la limite de ses habitudes », *Protée*, vol. 25, n° 3 (« Lecture, traduction, culture »), hiver 1997-1998, p. 7.

<sup>29</sup> Les réflexions de Gervais concernent les ouvrages étrangers traduits, mais nous pensons que ce qu'il considère être la traduction comme pratique de lecture peut aussi être applicable à la lecture de textes étrangers qui ne sont pas traduits, tels ceux de notre corpus antillais.

« implique un investissement non du centre de sa culture mais de sa périphérie<sup>30</sup> ». Ceci veut dire que le lecteur se trouve à la limite de ses habitudes de lecture, pour reprendre les mots de Gervais. Dans de tels cas, il bute fréquemment sur des signes qu'il ne connaît pas et qu'il ne comprend pas puisque ils sont situés en périphérie de sa sémiosphère. L'acte de lecture lui demande alors un plus grand effort, une plus grande coopération, au sens d'Eco. Quand le lecteur n'a pas les connaissances nécessaires, il est possible qu'il rencontre ce que Gervais appelle des situations d'illisibilité. L'illisibilité est :

une impasse dans la sémiologie, c'est-à-dire [une] incapacité de maintenir une interprétance, d'activer par conséquent un jeu d'interprétants apte à procéder aux attributions nécessaires entre un signe et son objet. Si le signe résiste à une attribution, il s'impose alors comme seul foyer de l'attention, chose coupée de ce qui doit la compléter dans sa forme accomplie. Le regard reste, pour ainsi dire, rivé sur le signe, sur sa matérialité même, sans possibilité d'aller plus loin. D'où son illisibilité.<sup>31</sup>

Nous pouvons dire d'un lecteur québécois qui lit cette phrase de *Solibo Magnifique* : « A-a ! Se fonmi manyok kila wi<sup>32</sup> » qu'il fait face à une situation d'illisibilité. Dans un texte écrit en français (dans un français antillais par bouts, mais tout de même compréhensible), surgit un passage écrit dans une langue étrangère, en créole martiniquais. Cette phrase est attribuable au brigadier-chef Philémon Bouaffesse. Celui-ci, qui s'exprimait en français, retrouve tout à coup son créole maternel sous le coup de l'émotion. Ce changement de registre linguistique produit inévitablement un effet particulier chez le lecteur étranger, qui ne comprend pas le créole. Rien de plus hermétique en effet qu'une langue étrangère. Butant littéralement sur ces mots, le lecteur qui n'a pas les connaissances nécessaires dans son encyclopédie ne peut pas comprendre. Dans ce cas-ci, il est tout à fait justifié de dire que son regard s'arrête à la matérialité des signes. Ces signes sont illisibles. Leur opacité prend toute la place. Ils sont comme un mur devant le lecteur, qui fait face à une situation d'illisibilité. Que faire ?

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>31</sup> Bertrand Gervais, « Presbytère, hiéroglyphes et dernier mot. Pour une définition de l'illisibilité », *La lecture littéraire*, n° 3, 1999, p. 205.

<sup>32</sup> Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, p. 151.

Plusieurs attitudes sont en fait possibles devant l'opacité. Afin de remédier à l'état dans lequel il se trouve, le lecteur peut tenter ce que Gervais appelle un coup de force : « le coup de force est l'irruption d'une hypothèse, qui vient modifier le cours de la sémiologie, qui vient en fait la relancer<sup>33</sup> ». C'est ce qui redonnera une certaine transparence au signe. Sur la base d'une hypothèse interprétative, le lecteur pourra poursuivre sa lecture, que le sens inféré soit juste ou non. Pour certains lecteurs, peu importe, car dans le moment de l'illisibilité, la « désopacification » du signe qui résiste à l'attribution de sens peut apparaître comme une urgence. La suite de la lecture leur permettra de se remettre sur la bonne voie s'il y a lieu. Il faut cependant mentionner que la situation d'illisibilité ne crée pas forcément la nécessité d'hypothèses interprétatives. Un autre choix serait par exemple de passer par-dessus la difficulté et d'attendre que la suite du récit donne d'autres indices (mais on court ainsi le risque de réaliser qu'il n'y a pas d'autres indices dans la suite du récit).

Si nous revenons à l'exemple de la phrase créole tirée de *Solibo Magnifique*, il est possible de penser que l'attitude du lecteur reposera sur une tentative d'attribuer du sens aux mots étrangers, malgré le fait que, justement, ils soient étrangers. Il procédera donc par inférences. Pour ce faire, il choisira peut-être de prononcer le fragment qui pose problème à voix haute. Si c'est le cas, le mot « manioc » fera peut-être son apparition, ainsi que le mot « oui ». Loin de suffire à comprendre l'excitation de Bouaffesse, ces deux mots ne feront pas non plus comprendre au lecteur en quoi un pas vient d'être fait dans l'enquête en cours. En quoi le manioc pourrait-il faire avancer l'enquête ? En quoi une plante tropicale aux tubercules délicieux peut avoir un lien avec une mort suspecte ? Le lecteur peut toutefois mettre ses questions et inférences en suspens, entre parenthèses, jusqu'à ce que le texte lui en dise plus.

Le lecteur qui n'a pas envie de jouer aux devinettes en faisant des coups de force et en procédant par inférences peut aussi adopter une autre attitude devant l'illisibilité; une attitude différente qui consiste à accepter tout simplement le fait de ne pas comprendre et d'ignorer, comme nous le disions, la zone trouble en passant par dessus l'objet de résistance. Il s'agit

---

<sup>33</sup> Bertrand Gervais, « Presbytère, hiéroglyphes et dernier mot. Pour une définition de l'illisibilité », *Op. Cit.*, p. 206.

dans ce cas d'accepter d'être bousculé, de ressentir l'effet d'étrangeté dans ce qu'il a de plus fort, plutôt que de chercher à trouver rapidement une explication, ce qui équivaut en fait à le réduire. Dans ce cas comme dans le cas où le lecteur tente un coup de force, la situation d'illisibilité crée un déséquilibre qui met le lecteur dans une situation incertaine, ce qui engendre l'altérité.

### *2.3.1 La diglossie, l'aide paratextuelle et les procès de traduction*

Ce qui constitue à la fois la richesse et aussi la difficulté de la littérature antillaise est la langue utilisée. Comme nous l'avons dit plus haut, ces textes sont écrits dans un français relativement standard (relativement, car il est parfois un peu créolisé) où apparaissent des mots, des phrases, des segments plus ou moins longs, plus ou moins importants, écrits en créole, appartenant au lexique créole ou témoignant d'une spécificité culturelle créole. La linguistique a donné un nom à ce phénomène qui se fonde sur la co-présence de deux langues distinctes : la diglossie.

[La diglossie est un] terme qui permet de caractériser les situations de communications où des sociétés recourent à deux codes distincts (deux variétés de langues ou deux langues) pour les échanges quotidiens : certaines circonstances impliquent l'usage de l'un des codes [...] à l'exclusion de l'autre [...], qui, de façon complémentaire, ne peut servir que dans les situations dans lesquelles la première langue est exclue.<sup>34</sup>

Cette définition, qui s'applique plutôt à l'aspect social d'une communauté, se transpose assez bien pour parler de la littérature lorsqu'on y retrouve la présence de deux langues, comme c'est le cas de la littérature antillaise. Il ne faut cependant pas qualifier tous les textes antillais de diglossiques, car le phénomène, s'il est très présent chez Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, par exemple, l'est très peu chez des auteurs comme Dany Laferrière ou Daniel Maximin. Et il ne l'est pas du tout dans le cas des textes écrits complètement en créole, comme certains textes de Frankétienne. Il en va des choix d'écriture de chacun.

Un des paradoxes de la littérature antillaise est que, puisque le bassin caraïbe est plutôt petit, elle se destine en grande partie à des lecteurs qui ne font pas partie de ce bassin, et qui

---

<sup>34</sup> Marie-Christine Hazael-Massieux, [En ligne], <http://creoles.free.fr/Cours/digloss.htm> (page consultée le 19 juin 2007).

ne sont pas forcément créolophones. Comme le lecteur non créolophone ne comprend pas les créolismes, que les mots et faits culturels étrangers posent problème à sa compréhension, à sa lecture, certains romans proposent des alternatives afin de l'aider à y voir plus clair. D'autres, par contre, préfèrent laisser le lecteur à ses questions, ses divagations, ses hypothèses sans réponses. Certains romans, comme ceux d'Édouard Glissant, en font une véritable poésie.

– *L'aide paratextuelle*

Dans le cas des textes qui viennent au secours du lecteur étranger, cette « aide » peut être le résultat soit d'un travail éditorial, soit de procédés d'écriture. Concernant ce qui relève d'un travail éditorial, des éléments paratextuels fourniront des pistes nécessaires à la compréhension, ou du moins guideront le lecteur dans ses hypothèses. Un texte entretient effectivement, selon Gérard Genette, une relation avec son paratexte, qu'il définit ainsi :

titre, sous-titre, intertitres; préfaces, post-face, avertissements, avant-propos, etc.; notes marginales, infrapaginales, terminales; épigraphes; illustrations; prière d'insérer, bandes, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, [...], qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux.<sup>35</sup>

Nous ajouterons à cette énumération les glossaires et les lexiques qu'il est possible de retrouver dans plusieurs romans antillais, et qui visent justement à éclaircir le sens de certains mots. Pour reprendre la terminologie de Eco, les glossaires et lexiques équivalent en fait au dictionnaire de base, qui n'est pas partagé par le lecteur étranger, et qui lui fournissent des compétences encyclopédiques. Ces « outils » sont à la disposition des lecteurs qui désirent en savoir plus. Leur présence crée toutefois un effet de lecture particulier, car le seul fait de savoir un tel outil à sa disposition donne plus souvent qu'autrement aux lecteurs l'envie d'aller le consulter à chaque fois qu'un mot créole se dresse devant leurs yeux. La plupart du temps, les mots qui figurent dans les lexiques et les glossaires subissent un traitement typographique particulier, et sont soit en italique soit accompagnés d'un astérisque, ou alors accompagnés d'un appel de note renvoyant à une note de bas de page. En effet, un signe quelconque indique habituellement que tel mot est défini, expliqué, quelque part. D'autres fois, comme nous le verrons avec le cas du glossaire de *La piste des sortilèges* de Gary

---

<sup>35</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 10.

Victor, ces mots sont traités comme le reste du texte, c'est-à-dire sans distinction particulière, ce qui est quelque peu confondant pour les lecteurs.

Rachel Bouvet, qui s'est penchée sur les effets de lecture de textes traduits, s'attarde à un aspect intéressant dans un de ses articles concernant les notes de traduction, et qui peut également s'appliquer aux notes de bas de page et aux glossaires des romans antillais. Elle souligne que la présence de tels éléments dans un texte vient affecter la lecture d'une façon particulière. Bien que fournissant des pistes complétant l'encyclopédie et remédiant du moins partiellement à l'incompréhension du lecteur, ces éléments ont une incidence sur l'acte même de lecture. Le moment où le lecteur doit aller consulter la note explicative, même s'il est très bref, implique une interruption dans l'acte de lecture, une suspension de la progression dans le récit. Ses yeux doivent quitter la ligne où il était rendu, pour aller soit au bas de la page, soit à la toute fin du texte, pour ensuite y revenir. S'il semble pire d'aller à la toute fin du texte dans le cas des glossaires et des lexiques, c'est que l'interruption est d'autant moins subtile que le lecteur doit farfouiller dans les pages pour trouver celle qu'il cherche et ensuite trouver dans ladite page le mot pour lequel il veut des explications. Quoi qu'il en soit, selon Rachel Bouvet, le moment où le lecteur, intrigué, appréhende l'élément culturel qui n'existe pas dans son environnement quotidien, ce moment de curiosité qui implique de se distancier d'avec le récit pour lire la note explicative, contribue à créer un sentiment d'exotisme chez lui. Sentiment d'exotisme renforcé par le fait que même si la note aide à comprendre le fait culturel, elle ne remplace pas le monde de l'expérience, et ce ne sera que par son imagination que le lecteur pourra concevoir les éléments culturels étrangers, tout en ne cessant de se demander ce que « ça » peut bien être en réalité.

[...] l'acquisition d'un savoir sur la culture représentée s'accompagne de mouvements de distanciation, dus entre autres à la présence de notes explicatives. Étant généralement considérées dans le domaine de la traduction comme des ponts jetés entre deux cultures, grâce auxquels le savoir non-partagé peut être inscrit et les cultures rapprochées, les notes peuvent également être vues sous l'angle de l'exotisme au sens de Segalen, c'est-à-dire comme ce qui permet de ressentir la distance, comme des passerelles plongeant vers l'inconnu, vers le lointain.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Rachel Bouvet, « Notes de traduction et sensation d'exotisme dans la *Trilogie* de Naguib Mahfouz », *Revue de littérature comparée*, n° 3, 1997, p. 353.

Ceci parce que les notes permettent d'imaginer une autre culture, d'appréhender des objets inconnus et donc de ressentir la distance qui existe entre la sémiosphère du lecteur et celle d'où provient le texte. Autrement dit, les notes, lexiques et glossaires sont une façon d'appréhender un lointain par l'imaginaire, ce qui laisse dans ce cas expérimenter l'altérité à travers l'acte de lecture : « [...] ce que l'on perçoit le mieux, c'est la distance qui nous sépare de l'autre culture<sup>37</sup> ». Mais encore faut-il pouvoir et surtout accepter de se laisser dépayser par de tels ouvrages.

Nous donnons maintenant l'exemple d'un roman qui permet justement un dépaysement, un roman dans lequel figure un glossaire tout à fait singulier, suite à quoi nous reviendrons à notre propos, soit l'aide paratextuelle, avec la question des « procès de traduction ».

– *L'exemple d'une diglossie mais surtout d'un glossaire pas comme les autres : celui de La piste des sortilèges de Gary Victor*

Le texte de Victor présente, comme le laisse entendre ce que nous en avons dit dans notre premier chapitre, plusieurs éléments qui appartiennent à la spécificité haïtienne. La présence de la diglossie linguistique français-créole caractérise de nombreux textes haïtiens, et ce depuis au moins le début du XX<sup>e</sup> siècle. Si l'on a souvent vu les auteurs doter leurs narrateurs du français et leurs personnages du créole<sup>38</sup>, Victor, lui, dote autant les uns que les autres de la parole créole. Cette présence du créole dans les livres s'accompagne, comme nous le disions, presque toujours d'une aide paratextuelle. Effectivement, afin de pallier à cette diglossie, l'éditeur nous informe dès les premières pages que « [l]e lecteur trouvera la traduction des ballades pages 503 à 504, une liste des principaux personnages pages 505 à 506 et un glossaire pages 507 à 510<sup>39</sup> ». Voilà qui est à la fois intrigant et intéressant pour un lecteur avide d'apprendre et de comprendre.

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 346.

<sup>38</sup> Jean Jonassaint dans son article « Des conflits langagiers dans quelques romans haïtiens » (*Études françaises*, vol. 28, n<sup>os</sup> 2-3, 1993, p. 39-48.) se penche justement sur cet aspect dans les textes de Frédéric Marcelin, Fernand Hibbert, Justin L'hérisson et Antoine Innocent.

<sup>39</sup> Gary Victor, *Op. Cit.*, p. 4. Nous avons reproduit le glossaire en annexe A.

C'est surtout la présence d'un glossaire en fin de texte qui retiendra ici notre attention. Comme nous le disions plus haut, la pratique classique du glossaire permet au lecteur de savoir quels mots y sont définis lorsqu'il les rencontre au cours de sa lecture. Par les astérisques ou l'italique, il sait que tel ou tel mot est expliqué en fin de texte, qu'il a un outil à sa disposition. À ce sujet, le texte de Victor déjoue toutes les attentes : il y a certes un glossaire en fin de texte, très détaillé même, mais aucune note n'y renvoie. Est-ce un oubli éditorial ? Est-ce voulu ?<sup>40</sup> Si l'éditeur fait connaître la présence du glossaire, il a ceci de particulier que rien dans le texte ne vient signifier au lecteur quels mots y sont définis. C'est un glossaire indépendant, un glossaire dont l'existence ne dépend pas du texte<sup>41</sup>.

Cette pratique du glossaire est singulière, et a des répercussions intéressantes sur la lecture. Le texte de Victor foisonne de mots créoles et d'autres expressions typiquement haïtiennes, souvent issues de la mythologie vaudou. Il nous fait entrer dans un monde parallèle où les divinités du culte vaudou sont des personnages à part entière, bien vivants. Ainsi Pipirit côtoie-t-il non seulement Papa Simbi, mais aussi Bawon Samedi, Nibo, Gede Loray, Ayida, Agwe et Legba au cours de son voyage sur la Piste. Aucune cérémonie, aucune prise de possession ne sont décrites dans *La piste des sortilèges*, mais tout l'univers de la diégèse est imprégné de l'esthétique vaudou. S'il fallait que chaque expression rattachée à ce culte soit marquée d'un astérisque, il va sans dire qu'il y en aurait souvent plus d'un par page. Si un lecteur créolophone peut se réjouir de ne pas voir sa lecture inondée d'une multitude de petits caractères, dont il n'a par ailleurs nul besoin pour accomplir sa lecture, car il n'a pas besoin qu'une aide paratextuelle vienne sans cesse manifester sa présence en interrompant son

---

<sup>40</sup> La question se pose effectivement, car, dans les autres romans de Gary Victor comme *À l'angle des rues parallèles* (2003) et *Je sais quand Dieu vient se promener dans mon jardin* (2004), qui sont également parus chez Vents d'ailleurs, les mots qui renvoient au glossaire sont marqués par des astérisques.

<sup>41</sup> Nous tenons à mentionner que ce glossaire se caractérise aussi par le fait qu'il ne se restreint pas à l'aspect lexical qui consisterait à donner les définitions des mots créoles, mais qu'il semble être l'occasion pour Gary Victor de laisser entendre sa voix. Il y présente effectivement certains personnages historiques (voir en Annexe A les entrées « Boukman », « Boyer (Bazelais) », « Christophe », « Dessalines », « Moïse », « Petit-Noël Prieur », « Pétion », « Président Salomon », « Simon (Antoine) ») et certains personnages auxquels il a donné vie dans d'autres romans (voir les entrées « Djo Kokobe » et « Elyaniz »). Ceci lui donne une particularité que nous ne retrouvons pas dans les autres glossaires.

acte de lecture, il va sans dire que la réaction d'un lecteur non créolophone sera différente. En effet, celui-ci sait d'emblée qu'un glossaire se trouve à sa disposition. Mais puisqu'il n'y a aucune note y renvoyant malgré les nombreuses occurrences du créole, chaque mot qui soulève des interrogations – et il y en a ! – peut être pour lui l'occasion de quitter la lecture pour aller y chercher un savoir. Comment réagir autrement devant des mots comme « bayaond », « chanpwèl », « griyo », « kabicha », « Legba », « mazonbèl », « nago », « rapadou », « twadegoût » ou « yanvalou », qui, s'ils ont l'avantage de faire « exotique » par leur sonorité, n'en demeurent pas moins incompréhensibles pour qui n'a pas les connaissances nécessaires. Il y a fort à parier que, faisant de la sorte l'expérience de l'étrangeté, le lecteur va tenter de chercher un savoir relatif à ce lexique créole et vaudou, ce que lui permet le glossaire. De cette façon, l'aide paratextuelle offerte par le glossaire vient combler certaines lacunes encyclopédiques du lecteur. Ainsi, à chaque nouveau mot inconnu, le même processus se répète et le lecteur devient de plus en plus familier avec cet univers qui lui était d'abord tout à fait étranger. Le glossaire permet donc un véritable apprentissage.

Mais si chaque nouveau mot n'était pas dans le glossaire ?

En effet, vu les particularités du glossaire de *La piste des sortilèges*, rien ne certifie que tous les mots s'y trouvent vraiment. Un lecteur quelque peu obsessif peut ainsi passer son temps à tourner les pages pour aller voir si le mot qu'il est en train de lire figure dans le glossaire<sup>42</sup>. À ce point, si ce jeu participe d'abord à « l'appréhension du lointain par l'imaginaire », pour reprendre les mots de Rachel Bouvet, il est à se demander si, dans le cas qui nous occupe, le lecteur ne finit pas par s'en lasser. Tout dépend évidemment du type de lecture qu'il a choisi de faire. L'absence d'astérisque a en effet la particularité de donner une certaine liberté à un lecteur qui ne sent pas le besoin d'aller voir les définitions pour poursuivre sa lecture. La présence d'un astérisque conventionnel n'éveille-t-elle pas en effet toujours la curiosité, d'où une certaine pulsion à aller voir la note explicative, même quand la compréhension ne le nécessite pas vraiment ? Dans la mesure où il n'y en a pas, la lecture s'effectue sans contrainte, sans interruption. Le glossaire de *La Piste des sortilèges* joue à ce

---

<sup>42</sup> Nous avons nous-mêmes fait l'expérience de chercher dans le glossaire un mot que nous ne connaissions pas – mandrill – et qui n'y figurait pas parce qu'il n'avait rien de créole ou de vaudou.

niveau un rôle particulier : celui d'être présent pour qui voudrait y référer, en l'occurrence les lecteurs étrangers, mais en même temps, par l'absence d'astérisque, celui de ne pas interrompre la lecture de lecteurs qui ne sentent pas le besoin d'y référer. Ce glossaire est donc un glossaire autonome, qui permet, d'une certaine façon, différents types de lectures.

– *Les procès de traduction*

Certains auteurs, dans un souci non pas d'éviter le dépaysement, mais plutôt de se faire comprendre, ont recours à d'autres stratégies dans le but d'aider le lecteur. En ce qui concerne non plus le travail éditorial, mais bien le travail d'écriture cette fois-ci, l'aide au lecteur relève de ce que Jean Jonassaint appelle des « procès de traduction », empruntant l'expression à A. Khatibi. Il dit en effet que le texte qu'on peut qualifier

de “diglottique” est balisé, tant en son corps qu'en ses marges, par divers *procès de traduction* (parenthèses ou notes explicatives, traduction littérales ou littéraires, glossaire, etc.) qui explicitent certaines expressions ou pratiques haïtiennes. Ces *procès de traduction* – qui sont réinscriptions ou réaffirmations au fil même du récit du pacte référentiel : l'haïtianité de l'œuvre – peuvent être discours du scripteur, du narrateur ou des personnages, et annoncés ou présentés comme tels ou non.<sup>43</sup>

Ce qu'il est intéressant de souligner ici, c'est que Jonassaint distingue en fait deux types de procès de traduction. L'un s'effectue dans « les marges du texte » et recoupe l'aide paratextuelle relevant d'un travail éditorial dont nous avons parlé plus haut (explications à l'extérieur du texte, notes de bas de pages, glossaires, lexiques, etc.). L'autre se fait dans « le corps du texte », relève de pratiques d'écriture et dépend plutôt de la volonté des auteurs. On les retrouve par exemple avec des traductions de mots créoles faites à même le texte, des explications qui suivent un créolisme, qui viennent en préciser le sens, des parenthèses ajoutées qui explicitent le mot ou l'expression créole, des explications d'un contexte particulier visant à éclaircir le sens du créolisme ou du fait culturel, etc. Ces procès de traduction, tout comme les éléments paratextuels, sont en fait des façons de fournir aux lecteurs étrangers les compétences encyclopédiques (surtout le dictionnaire de base et l'hypercodage) nécessaires à la compréhension du texte antillais.

---

<sup>43</sup> Jean Jonassaint, *Op. Cit.*, p. 42-43. Dans cet article, Jean Jonassaint a travaillé sur un corpus haïtien, c'est pourquoi il parle « d'haïtianité de l'œuvre » plutôt que parler plus largement d'antillanité ou de créolité.

Patrick Chamoiseau, par exemple, truffe ses récits de telles marques, qui appartiennent souvent à ses narrateurs ou à ses personnages. Souvenons-nous de l'exemple que nous avons donné plus haut : nous avons dit que le lecteur québécois qui lisait « A-a ! Se fonmi manyok kila wi » faisait face à une situation d'illisibilité. C'est toujours le cas, à moins que le lecteur québécois ne soit devenu créolophone depuis ! Ceci dit, cet exemple cache un secret qu'il faut dévoiler maintenant. Il est vrai de dire que le lecteur non créolophone fait face à une situation d'illisibilité lorsqu'il lit cette phrase en créole, cependant, l'illisibilité est de courte durée, car la traduction de cette phrase suit immédiatement et apparaît ainsi dans le texte : « A-a ! Se fonmi manyok kila wi, il s'agit bien de fourmis-manioc ! hurla-t-il... ».

Mais...

Même si le lecteur lit les mots « fourmis-manioc » au lieu de « fonmi manyok », même si ces mots ont perdu la dimension hermétique due à leur étrangeté, il n'en reste pas moins que le lecteur ignore ce que c'est qu'une fourmi-manioc. Et même si, à la page précédente, on lui a dit

qu'il y avait quatre espèces de fourmis, la mordante, la noire, la folle et la manioc, [et] que dans l'espèce manioc, il fallait distinguer les petits-petits-charroyeurs de feuilles le long des saintes journées, les rouge-brique qui naviguaient sous terre, et les à-z'ailes, messagères d'hivernage<sup>44</sup>,

le lecteur ne saura pas vraiment ce qu'est une fourmi-manioc tant qu'il n'en aura pas vu une de ses propres yeux, dans le monde de son expérience, ce qui renvoie ici en fait au co-texte tel que défini par Eco. Il peut imaginer une fourmi énorme ou au contraire toute petite. Il peut également se demander ce que vient faire le manioc dans toute cette histoire ? S'il n'en a jamais mangé, sait-il au moins que « ça » se mange ? Et même s'il le sait, mais qu'il n'en a jamais mangé, il ne peut pas savoir quel goût « ça » a...

Si, par ailleurs, l'illisibilité est dévoilée, la phrase laisse toutefois place au suspense de l'intrigue policière martiniquaise. En effet, il s'avère que le corps de Solibo Magnifique est parcouru des quatre espèces de fourmis... pourtant la fameuse fourmi-manioc n'est

---

<sup>44</sup> Patrick Chamoiseau, *Op. Cit.*, p. 150.

répertoriée qu'en Guadeloupe (le lecteur l'a appris à la page précédente). Voilà que les mystères antillais se mettent de la partie ! Et l'un des personnages de conclure : « On dirait heu des fourmis déguisées en fourmis-manioc, chef...<sup>45</sup> »

Ceci dit, les procès de traduction faits dans le corps du texte, même s'ils peuvent remédier à des situations d'illisibilité, ne parviennent toutefois pas à dénuer complètement le texte de son altérité, comme le démontre cet exemple de la fourmi-manioc. Nous voyons que l'effet d'étrangeté subsiste.

#### 2.4 L'altérité culturelle

Le concept d'altérité culturelle est d'une grande importance ici. Cette notion est rarement définie de façon claire malgré qu'elle soit intégrée au vocabulaire des anthropologues et ethnologues, qui se consacrent entre autres aux rapports humains. Nous changeons de paradigme et considérons ici l'altérité dans le sens de la distance qui existe entre nous et l'autre, et qui permet d'expérimenter la sensation d'exotisme tel que définie par Segalen. Sous l'angle de la lecture, c'est la tension née de la distance entre deux sémiosphères, en l'occurrence celle du lecteur et celle d'où proviennent les textes antillais, qui engendre l'altérité. Car, concernant la lecture, il n'y a pas lieu de parler de rapports interpersonnels puisque, comme le rappelle Bouvet, « la seule chose qu'expérimente vraiment le lecteur, ce sont ses sensations, en particulier la sensation d'exotisme. Si un sentiment d'étrangeté se crée au cours de la lecture, il ne naît pas du contact existentiel avec l'Autre, mais du contact avec un texte<sup>46</sup> ». L'altérité s'impose donc lorsque le lecteur perçoit des signes textuels qui ne font pas partie de ses référents culturels. Il est possible de croire que plus l'altérité est grande, plus le processus d'interprétation est complexe.

La présence de créolismes dans les romans antillais contribue à l'altérité, et fait voyager le lecteur en le déportant en périphérie de sa sémiosphère. En voyageant de la sorte, le lecteur est obligé de réagir à l'altérité culturelle à laquelle il est confronté. Il est également obligé de

---

<sup>45</sup> Patrick Chamoiseau, *Ibid.*, p. 151.

<sup>46</sup> Rachel Bouvet, *Op. Cit.*, p. 345.

se faire une idée sur l'objet de sa lecture. Mais comment construire l'autre sans se prendre soi-même comme modèle ?

Comme le soutient Lotman, ce qui est externe à la sémiosphère du lecteur peut paraître étrange, hostile, inculte, contrairement à ce qui est interne à cette sémiosphère, qui semble normal, sain et cultivé. Dans un article, Gérard Deledalle a élaboré les figures de l'altérité univoque, de l'altérité réciproque et de l'altérité inverse, qui correspondent à diverses réactions devant l'étranger<sup>47</sup>. Dans ses conclusions, il ressort que la rencontre avec l'autre suscite des réactions qui bien souvent en disent plus sur nous-mêmes que sur celui que l'on regarde. L'autre est en effet une construction du sujet qui le regarde, et qui le construit selon ses propres présupposés, selon ses propres paramètres, c'est-à-dire ceux qu'il trouve corrects et appropriés dans son sens à lui.

Gilles Thérien pense que la construction de l'autre est un phénomène difficilement réductible à la notion ou au concept. « Le statut de l'autre ne dépend pas de lui mais de la [re-] présentation qui en est faite.<sup>48</sup> » Plutôt que de tenter de conceptualiser objectivement l'altérité – ce qui est impossible puisque tout part d'un « je » et que ce « je » s'investit de façon personnelle et émotive dans la définition qu'il tente de produire –, Thérien tente plutôt de voir comment elle se construit. Il lui semble que l'altérité est un réseau dynamique né d'une tension entre un sujet et un objet et non une simple opposition binaire « je / il ».

[...] l'altérité est une réalité plus fondamentale que l'identité, [...] son examen nous permet non pas de mettre en place un système disciplinaire de compréhension, mais d'explorer les diverses régions du réseau sémiologique de l'altérité.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Deledalle élabore en fait trois figures de l'altérité qu'il retrouve dans les récits de voyage, mais nous élargissons la définition qu'il fait de ces figures pour les utiliser dans le sens d'un processus d'appréhension de l'autre, d'une réaction devant l'inconnu plutôt que de les restreindre aux récits de voyage. (Voir Gérard Deledalle, « L'altérité vue par un philosophe sémioticien », dans Ilana Zinguer, dir., *Miroirs de l'altérité et voyage au Proche-Orient*, Genève, Ed. Slatkine, 1991, p. 15-20.)

<sup>48</sup> Gilles Thérien, « Sans objet, sans sujet... » *Protée*, vol. 22, n° 1, (« Représentations de l'Autre »), hiver 1994, p. 21.

<sup>49</sup> Gilles Thérien, *Ibid.*, p. 22.

Afin de pouvoir apprécier l'autre, il importe de ne pas le réduire à ses propres modèles. Il faut l'appréhender dans toute son altérité au lieu de vouloir tout comprendre, tout saisir. Appliquant cette idée à la lecture, Thérien envisage deux attitudes de lecture qui correspondent selon lui aux conduites sociales : une attitude sédentaire reflétant l'institution – ou le centre de la sémiosphère – et une attitude nomade permettant l'expérience de l'altérité et l'expérience de nouvelles perceptions. Ainsi un lecteur intrigué par les nouveautés, mais qui se sent obligé de se tenir à distance, a une attitude de lecture sédentaire tandis qu'un lecteur curieux, qui localise des points d'altérité et se laisse aller à une errance dans sa lecture, a une attitude de lecture nomade. En ce qui concerne la première attitude de lecture, Thérien soutient que si le lecteur se sent mis à l'écart, c'est principalement à cause de son identité et ensuite seulement à cause de la structuration causale du texte, puisque l'altérité prend sa source dans le sujet et dans le langage. La seconde attitude de lecture, quant à elle, est un moyen d'aller au-delà de ses « frontières », ce qui n'est pas sans rappeler les termes de Lotman. Le lecteur qui entreprend la lecture d'un texte étranger doit évidemment reconnaître ses propres repères, mais aussi se laisser aller à ce qu'il ne comprend pas. Il doit accepter d'errer un peu dans le texte. Ceci rappelle également une réflexion d'Édouard Glissant, réflexion qu'il fait lorsqu'il se penche sur ce qu'il appelle l'« identité rhizome ». Selon lui, une position de nomadisme circulaire permet de s'ouvrir à la relation avec l'autre. Cette ouverture se caractérise par une pensée de l'errance, qui n'est cependant pas réductible au fait de se perdre (ou au verbe « errer »), et qui permet un rapport fondateur à l'autre, sans toutefois effacer le territoire de chacun. Comme il le dit, « l'errance ne procède pas d'un renoncement, ni d'une frustration par rapport à une situation d'origine qui se serait détériorée (déterritorialisée) – ce n'est pas un acte déterminé de refus, ni une pulsion incontrôlée d'abandon<sup>50</sup> ». C'est plutôt une façon de s'ouvrir à d'autres territoires, à d'autres cultures, sans oublier qui nous sommes.

La compréhension absolue n'est pas nécessaire à l'expérience de l'altérité. Une recherche excessive d'explication ou de référence fera tomber le lecteur dans « les pièges de la rationalisation ou du délire<sup>51</sup> », comme le dit Thérien. Le lecteur devrait plutôt adopter une

---

<sup>50</sup> Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 31.

<sup>51</sup> *Ibid.*

position d'errance lors de sa lecture de textes étrangers, accepter le périple de la lecture comme une « force altérante », afin de ne pas se contenter de simples réductions de l'œuvre qu'il parcourt, car, toujours comme le dit Thérien, « toutes les œuvres, et surtout les plus difficiles, méritent qu'on s'y perde<sup>52</sup> ».

Ces mots de Thérien nous ramènent à ce que nous disions plus haut lorsque nous parlions de l'opacité des textes antillais. Se perdre dans le texte est selon nous une façon de lire les textes antillais tout en faisant face à cette opacité qui est inévitablement présente par les marques de l'oraliture, par un vocabulaire particulier et une langue créole qui se glisse sans cesse dans les lignes du texte. Une opacité voulue ou non par les auteurs, qui permet une expérience lectorale particulière : celle de ressentir l'effet d'étrangeté.

---

<sup>52</sup> Gilles Thérien, « Littérature et altérité. Prolégomènes », *Texte*, n<sup>os</sup> 23-24, (« L'altérité »), 1998, p. 135.

### CHAPITRE 3

#### QUAND MEURT LE CONTEUR... ET QUE LE CONTE DEMEURE

*Cet homme est un Conteur c'est-à-dire  
un homme qui a peur de mourir avant d'avoir conté.  
Un homme écervelé qui va prendre en toute  
conscience le risque de mourir  
pourvu qu'il parvienne à conter.  
Mona Latif Ghattas<sup>1</sup>*

Dans « Que faire de la parole ? », paru dans le collectif *Écrire la parole de nuit*, Patrick Chamoiseau écrit ceci :

Le rapprochement de notre écriture vers l'authenticité créole s'est amorcé par le phénomène de la négritude, avec Aimé Césaire, puis s'est précisé par celui de l'antillanité d'Édouard Glissant dans laquelle il fut clairement exprimé, entre autres exigences, la nécessité d'assumer la continuité entre l'oralité créole et notre écriture créole, entre le conteur créole et l'écrivain. Il fallait, par-dessus les siècles et les reniements, tendre la main au Maître de la Parole.

Et c'est là que le problème s'est posé. Et se pose encore.

Assis devant sa feuille, dans une problématique d'écriture, comment convoquer la parole ? Et que faire quand elle est là ?

Dans une situation comme celle-là, l'écrivain se tourne tout naturellement vers ce que les Haïtiens appellent l'oraliture [...].<sup>2</sup>

Voilà qui remet en perspective plusieurs éléments abordés dans le premier chapitre, et qui rappelle la nécessité de préserver la mémoire du conte par et à travers l'écriture. Si Chamoiseau fait lui-même cette démarche de « tendre la main au Maître de la Parole » dans

---

<sup>1</sup> Mona Latif Ghattas, *Le double conte de l'exil*, Montréal, Boréal, 1990, p. 30.

<sup>2</sup> Patrick Chamoiseau, « Que faire de la parole ? », dans *Écrire la « parole de nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise*, Ralph Ludwig, dir., Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1994, p. 153.

plusieurs de ses romans, Gary Victor, bien que de façon complètement différente, poursuit une quête similaire en convoquant l'oralité dans *La piste des sortilèges* dont nous avons déjà parlé dans les deux premiers chapitres de cette étude, et sur lequel nous reviendrons en toute fin de ce présent chapitre.

Dans les prochaines pages, nous analyserons le travail de ces deux auteurs qui parviennent chacun à leur façon à « assumer la continuité entre l'oralité créole et [leur] écriture créole », à assumer la continuité « entre le conteur créole et l'écrivain », en regard des théories définies dans le précédent chapitre. Nous nous appliquerons, dans la première partie de ce chapitre, à analyser certains aspects du roman *Solibo Magnifique* de Patrick Chamoiseau, avec un regard particulier sur la partie du roman qu'il intitule *Dits de Solibo*. Après avoir approfondi la réflexion sur un des thèmes primordiaux du roman, c'est-à-dire sur la question du passage de l'oral à l'écrit, nous verrons comment ce segment a ceci d'intéressant qu'il présente une situation d'illisibilité singulière, résultant justement de la quête de l'écrivain qui désire transposer à l'écrit la parole d'un conteur qui vient de mourir. La fin de ce chapitre sera quant à elle consacrée à l'analyse d'un aspect du roman *La piste des sortilèges*, qui visera à démontrer comment Gary Victor utilise une autre stratégie pour parvenir à restituer lui aussi, mais autrement, le conteur et sa parole. En définitive, nous pourrons voir quels sont les effets de ces stratégies sur la lecture.

### 3.1 *L'étranglette du Magnifique*

#### 3.1.1 *Quand meurt le conteur : comment écrire sa parole ?*

*Solibo Magnifique* a été publié au moment où Patrick Chamoiseau réfléchissait au concept de créolité et il s'inscrit tout à fait dans cette voie. Il est même selon nous l'un des romans antillais qui articule le plus concrètement les enjeux de la créolité. En effet, à travers une enquête policière singulière, Chamoiseau souligne avec ce roman une véritable problématique. Peut-être inspiré, ou alarmé, par la critique selon laquelle passer de l'oral à l'écrit signifiait perdre le conteur et tout ce qui le caractérise, il pose implicitement la question suivante : comment écrire ce qui est de l'ordre de la performance, dont la parole, quand la tradition culturelle provient non seulement du registre de l'oral, mais qu'elle passe à

travers le corps du conteur, véritable moteur en action ? Non seulement pose-t-il cette question, mais aussi tente-t-il d'y apporter des réponses, comme nous le verrons ici.

Dans *Solibo Magnifique*, Chamoiseau met en scène un marqueur de paroles qui s'appelle, en l'occurrence, Patrick Chamoiseau, se disant ethnographe, et qui observe les *djobeurs*<sup>3</sup> au marché. C'est là qu'il rencontre le conteur Solibo, qui le passionne par son « énergie verbale », et avec lequel il se lie d'amitié. Retrouvant à travers le conteur une logique d'écriture, le marqueur de paroles s'évertue à prendre des notes, à enregistrer ses contes, espérant pouvoir s'en servir dans son écriture.

Cette énergie verbale me séduisit là même, d'autant que Solibo Magnifique utilisait les quatre facettes de notre diglossie : le basilecte et l'acrolecte créole, le basilecte et l'acrolecte français, vibronnant enracinement dans un espace interlectal que je pensais être notre plus exacte réalité sociolinguistique. Je ne le quittai plus durant cette saison où on le vit encore parmi les étals, notant ses dires, étudiant ses silences, stupéfait toujours de sa curieuse audience.<sup>4</sup>

L'amitié des deux hommes prend malheureusement fin brutalement. En effet, pendant qu'au pied d'un tamarinier, il récite son conte, éclairé par des flambeaux, le Magnifique meurt d'une « étranglette » de la parole, métaphore toute désignée d'une tradition qui se meurt. Son auditoire, comme hypnotisé, met plusieurs heures à réaliser que le vieil homme est bel et bien mort et que son inaction ne résulte pas d'un « mime improvisé ». Si l'auditoire ne réagit pas à la brusque interruption de Solibo, la prenant pour une pause dans le moment du conte, c'est peut-être que ce dernier a habitué ses fidèles à un jeu de gestes et de danses toujours surprenants. Rappelons-nous ce qui a été dit à ce sujet dans le premier chapitre de cette étude, là où nous parlions de la notion de performance. Effectivement, l'art du conteur réside dans sa capacité à garder en éveil ses auditeurs, à stimuler leur intérêt en ayant recours à toutes sortes de stratégies, tant verbales que physiques. Il ne serait donc pas si surprenant que le fait de s'étendre par terre et de ne plus bouger pendant un long moment fasse partie de ces stratégies. Faisant preuve d'inventivité dans sa façon de conter, Solibo aurait donc habitué ses auditeurs à s'attendre à tout. C'est un peu, de la même manière, ce qui se passe

---

<sup>3</sup> Les travailleurs du marché, ceux qui y ont un *job*.

<sup>4</sup> Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, p. 45.

quand Solibo s'exclame « Patat' sa ! » avant de s'effondrer, plutôt que de demander « yé kra ! » ou « mistikra ! », comme l'aurait voulu la logique du conte, et que personne ne réagit à cette entourloupe langagière.

À l'heure où le ciel pâlit et qu'un vent brumeux annonce un petit jour, Solibo Magnifique avait hoqueté dans un virage de la parole. Puis, sans pourquoi ni comment messieurs et dames, s'était écrié : *Patat' sa !...* (Or, *Patat' sa !* n'existe pas dans le cricrack. Le conteur dit *É karii*, demande *Misticrii*, interroge pour savoir si la *cour dort, souplé ?...* appelle son tafia, un accord de tambour, mais ne hèle jamais *Patat' sa !...*) Pourtant à ce cri de souffrance, la compagnie avait répondu *Patat' si !*, tant il est vrai qu'en matière de sottise les meilleurs candidats ne se trouvent pas toujours dans les troupeaux de moutons.<sup>5</sup>

La réaction de la « cour » face à cet écart de langage donne l'impression que les auditeurs sont programmés pour répondre aux appels du conteur, quels qu'ils soient, ce qui permet de deviner une fois de plus un auditoire habitué à des performances singulières. Solibo jouait-il de sa langue pour garder la « cour » éveillée ? À ce sujet, il est intéressant de noter que la fonction phatique mise en œuvre par le rituel du conte est si efficace que l'auditoire, même s'il fait face à ce que nous venons d'appeler un écart de langage, ne semble pas s'en apercevoir. Le lien qui unit le conteur et son auditoire est si puissant que même un tel écart dans le rituel n'arrive pas à le rompre. Plus encore, ce lien est tellement solide qu'il persiste par-delà la mort du conteur.

Ce qui fonctionne soit dit en passant avec l'auditoire n'est toutefois pas partagé par les forces de l'ordre, qui, elles, parlent un autre « langage ».

En effet, la longue torpeur des « témoins » de la mort du conteur représente un temps un peu trop long, et surtout très louche, pour les autorités policières, qui soupçonnent tout un chacun d'avoir un lien quelconque avec cette mort quasi surnaturelle. Ces soupçons donnent lieu à des interrogatoires où chacun doit se défendre tant bien que mal. À ce propos, comme le soutient Catherine Wells<sup>6</sup>, *Solibo Magnifique* tient à la fois du roman policier et du rite funèbre, témoignant ainsi de deux pôles de la réalité martiniquaise. D'une part, l'enquête

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>6</sup> Catherine Wells, *L'oraliture dans Solibo Magnifique de Patrick Chamoiseau*, Québec, Presses de l'Université Laval, GRELCA, coll. « Essais », n° 12, 1994.

policière dévoile l'oppression sociale et d'autre part, les témoignages des différents suspects rappellent les hommages rendus aux morts dans les veillées funèbres d'autrefois. Ce côté proche de la célébration funèbre, qui laisse place à la parole, est particulièrement intéressant ici. En effet, dès le second chapitre du roman, Sidonise, Didon, Chamoiseau et Charlot prennent la parole à tour de rôle dans une volonté de rendre hommage au mort. Ce faisant, chacun devient narrateur et s'approprie un « je » partagé entre tous. Par exemple, après que Sidonise, la maîtresse de Solibo, ait partagé quelques souvenirs avec les autres, Didon prend la relève et raconte lui aussi sa petite histoire. On passe habilement d'un narrateur à l'autre, sans pour autant utiliser les marques de dialogues habituelles ni introduire clairement le nouveau parleur. Didon s'accapare la narration dans un mouvement de fluidité qui passe presque inaperçu :

Didon, maître-djobeur du marché aux légumes, rejoignit Sidonise, lui toucha les cheveux d'une main en manière de merci [...], releva le front afin de se dégager la gorge et donner une parole. [...] Compagnie voilà ma tristesse, dit-il, permettez mon souvenir... Nous nous mîmes en attente d'une autre évocation d'un Solibo réconfortant, à la verticale, dans un de ses beaux jours. Manière de l'aider à balancer sa voix, nous faisons une musique de bouche et nous battions des mains... Didon parla d'une voix sourde, lente, dans un créole qui souvent rappelait la Guadeloupe. Son débit un peu monocorde s'en allait sur le vent et il fallait se pencher pour comprendre ses mots.<sup>7</sup>

Et de donner à lire au lecteur une histoire de *bête-longue*<sup>8</sup>, où Solibo sauve la vieille Man Goul d'une mort presque certaine en charmant un serpent et en allant le libérer « dans les raziés de Tivoli », c'est-à-dire quelque part dans un buisson d'un quartier de Fort-de-France. Notons que dans ce passage, Didon revêt pour ainsi dire les habits du conteur et les autres se positionnent de façon tout à fait naturelle en auditeurs avides de sa parole, encourageant son « dire » de la même façon qu'un tambourier aurait accompagné un conteur; et lui de « dire » de la même façon que l'aurait fait un conteur, faisant danser sa voix dans le souffle du vent, obligeant ainsi l'auditoire à composer avec les éléments de la nature. C'est ainsi que sous chaque nouvel hommage rendu à Solibo, se profile une véritable scène de conte...

---

<sup>7</sup> Patrick Chamoiseau, *Op. Cit.*, p. 74.

<sup>8</sup> Serpent.

Plus loin dans le récit, Sidonise se souvient de Solibo cuisinant le requin, et la façon dont son souvenir nous est rapporté est particulièrement intéressante dans cette optique puisqu'elle interagit véritablement avec l'auditoire, interpellant, questionnant, provoquant. Sidonise n'utilise toutefois pas le « krik krak », mais sa façon de faire rappelle clairement la logique question/réponse qu'on retrouve dans la plupart des contes :

Comment appelez-vous ça ? (On ne sait pas Sidonise, on ne sait pas...) [...] Ah, Sucette, tu m'as soutiré des sorbets avec ça ! (Mais tes sorbets sont bons, Sidonise...) [...] Quand il t'avait préparé une daube ou une soupe d'habitants, tu risquais de te mordre chaque doigt tellement ta bouche battait ! (Oh, belle parole, Sidonise) [...] Imaginez (Oui, on imagine, Sidonise, on imagine !)<sup>9</sup>

Ce passage est intéressant dans la mesure où, encore avec beaucoup de fluidité, les paroles des uns et des autres se mélangent sans toutefois créer de confusion dans la narration, et ce, grâce à l'utilisation des parenthèses qui encadrent et délimitent les réponses des différents personnages. Le recours aux points de suspension permet aussi de laisser planer dans l'imaginaire du lecteur la possibilité d'autres réponses aux questions de Sidonise, comme des entrelacs de paroles.

Ceci dit, rien ne peut réellement faire revivre la « vraie » scène du conte...

Tellement fasciné par la prestance de Solibo, le personnage de l'écrivain, l'alter-ego du Chamoiseau réel, prend alors la décision de transposer à l'écrit la parole de Solibo au moment de sa mort. Mais comment y parvenir ? L'excitation qui le possédait lorsqu'il écoutait Solibo suffira-t-elle à lui faire rendre la parole du conteur ? Les enregistrements pourront-ils lui faire retrouver la verve du Magnifique ? Ses notes, alignées les unes derrière les autres, remises fiévreusement au propre, seront-elles un outil, serviront-elles les mémoires, la sienne et celle du conteur ?

### 3.1.2 *Ce qu'en pense le conteur*

Véritablement confronté au problème de la transcription de la parole du conteur, le marqueur de paroles se remémore tout au long du récit des bribes de conversations tenues avec Solibo, des fragments qui reviennent comme des leitmotifs dans le roman et qui

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 123, 124, 126. La soupe d'habitants est une soupe d'écrevisses.

semblent pouvoir orienter son travail. Ces passages subissent une mise en page particulière qui les distingue du reste du texte : ils sont en retrait, alignés sur la droite et mis entre parenthèses. Ces passages, qui apparaissent comme de petites parcelles de vérité venant de Solibo, dévoilent quelques-unes de ses préoccupations et sa façon de percevoir la réalité. Ils ponctuent l'enquête policière qui se déroule au premier plan, sans influencer ce qui s'y joue, mais révèlent les souvenirs du marqueur de paroles et sont comme autant de traces de la parole du conteur. De façon imagée, dans un de ces passages, le conteur, conscient de la fin de la tradition orale et du début d'une autre (écrite), dit ceci au marqueur de paroles :

(Solibo Magnifique me disait : « ... Oiseau de Cham, tu écris. Bon. Moi, Solibo, je parle. Tu vois la distance ? Dans ton livre sur Manman Dlo\*, tu veux capturer la parole à l'écriture, je vois le rythme que tu veux donner, comment tu veux serrer les mots pour qu'ils sonnent à la langue. Tu me dis : Est-ce que j'ai raison, Papa ? Moi, je dis : *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...* »).<sup>10</sup>

« On n'écrit jamais la parole [...] tu aurais dû parler [...] tu touches la distance... », ces quelques extraits suffisent à rendre la pensée du conteur vis-à-vis de l'écriture. Plus loin, il dit même au marqueur de paroles : « ton stylo te fera mourir couillon<sup>11</sup> ». Dans sa façon de voir les choses, la distance qui existe entre l'oral et l'écrit est irréductible. Il lui paraît impossible de rendre la parole dans l'écrit, « [...] l'écriture pour lui ne saisissait rien de l'essence des choses<sup>12</sup> ». Le défi est effectivement de taille pour le marqueur de paroles qui, comme nous le verrons plus loin, parvient toutefois à reproduire ce qu'il appellera un « ersatz de ce qu'avait été le Maître cette nuit-là<sup>13</sup> ». Ceci dit, il est impossible de savoir si Solibo sentait sa fin approcher, comme peuvent le laisser croire les quelques fragments de la citation ci-haut (« je

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 52-53. Nous soulignons. À noter que l'astérisque renvoie à une notice de bas de page disant ceci : « *Manman Dlo contre la fée Carabosse*, Éd. Caribéennes ». Il s'avère que ce texte en est un de Patrick Chamoiseau, l'auteur réel. Cette notice donnée à un endroit où on fait référence à un Patrick Chamoiseau « virtuel » vient brouiller la démarcation entre narrateur et auteur « réel ».

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 226.

pars », « je parlais »), mais malgré toutes les apparitions qu'il fait ainsi dans le récit, il meurt en emportant sa parole avec lui. Ce qui restera de lui, ce sont les mots que l'écrivain se sera efforcé d'écrire<sup>14</sup>.

Il est possible de répertorier six autres fragments qui s'apparentent à celui qui vient d'être cité dans le roman<sup>15</sup>. La particularité de leur mise en page rappelle qu'ils appartiennent à un autre espace-temps. Ils apparaissent ainsi comme des méta-récits, des fragments de récits enchâssés dans le récit premier et formant un lieu qui laisse place à la multiplicité des voix. Comme Marie-Joséphine Decas l'écrit dans sa thèse, « ces interruptions sont le fait des paroles en aparté du conteur, que le narrateur ressuscite brièvement dans un discours au style direct<sup>16</sup> ». Ce qui est particulièrement intéressant dans cette progression des dialogues entre le conteur et le marqueur de paroles, c'est que de tous ces passages en retrait, le dernier change de style (notons entre autres l'absence des points de suspension ainsi que le changement de ton), et semble laisser la parole à l'écrivain, plutôt qu'au conteur. Comme si une fois le conteur mort, l'autre s'appropriait la parole. Ce septième passage apparaît donc comme une façon de dire que le marqueur de paroles prend le relais de cette parole qui s'éteint, un peu à l'image de la transmission du savoir du conte traditionnel entre les différentes générations. Au moment où apparaît ce septième passage consacré à nous rappeler le respect dû aux morts et aux traditions perdues, le corps de Solibo devient de plus en plus lourd dans la diégèse, à un point tel que les autorités décident de faire venir une grue pour le soulever... doit-on penser que le défunt résiste parce que l'on n'a justement pas assez d'égards envers sa dépouille ?

---

<sup>14</sup> Notons par ailleurs que le long passage que nous venons de citer réussit à rendre le rythme de la parole orale par sa ponctuation, la composition de ses phrases et aussi le choix des mots. L'allusion au *lambi*, qui a le ton d'une parabole ou d'un message caché, semble dévoiler une part de l'imaginaire créole. En cherchant un peu, on découvre rapidement que le *lambi* est un mollusque des mers tropicales (un strombe) vivant dans un gros coquillage. S'il constitue un plat recherché, le *lambi*, une fois mangé, libère un coquillage qui peut servir de cor. La conque de *lambi* est d'ailleurs un symbole important dans l'histoire de l'esclavage, car c'était un instrument que les esclaves utilisaient et qui leur permettait de communiquer entre eux sur de grandes distances.

<sup>15</sup> Nous avons reproduit les six autres fragments en annexe B.

<sup>16</sup> Marie-Joséphine Decas, *Oralité écrite et créolité romanesque*, Thèse de doctorat, Université de Pennsylvanie, 1995, p. 58.

### 3.1.3 La quête d'un personnage-écrivain ou d'un écrivain-personnage

Bien que, de son vivant, le conteur ne croie guère au projet du marqueur de paroles, celui-ci ne se laisse pas décourager pour autant. Il poursuivra même sa démarche jusqu'à transposer à l'écrit les paroles du conteur au moment de sa mort dans ce qu'il intitule *Dits de Solibo*, et que le lecteur peut retrouver à la fin du roman *Solibo Magnifique*, dans le chapitre *Après la parole. L'écrit du souvenir*<sup>17</sup>. Nous avons mentionné ailleurs que l'originalité de notre étude résidait entre autres dans le fait d'aborder la littérature antillaise du point de vue de la lecture plutôt que de l'écriture. Avant d'approfondir la réflexion sur cette partie du roman que sont les *Dits de Solibo*, considérons un instant comment Chamoiseau, l'auteur, parvient lui-même, de son côté, à mener cette entreprise qu'est l'écriture de la parole du conteur. Il sera dès lors plus aisé de voir comment ce projet produit un résultat écrit qui vient justement déjouer les habitudes de lecture. Car si son personnage a rencontré le Magnifique, l'a écouté, l'a enregistré et a pris des notes pour se donner une « logique d'écriture », Chamoiseau a lui aussi poursuivi une démarche semblable, démarche dont il investit en fait son homonyme dans le roman. Dans *Écrire la « parole de nuit »*, il décrit ce travail de documentation, qui pourrait être celui d'un ethnologue :

Mon premier soin a été de me mettre à l'écoute des vieux conteurs actuels, les derniers conteurs. Ils vivent dans les mornes une longue agonie. Je les écoute et je les enregistre aussi souvent que cela m'est possible. C'est un matériau extraordinaire qui témoigne un peu du rythme originel, des stratégies de dissimulation du sens vrai, des tactiques pour opacifier l'expression. Cela renseigne aussi sur les fractures de phrases, le concassage du récit, le jeu tourbillonnant des images, l'utilisation ambiguë de l'humour, les effets permanents de distanciation, l'économie générale de la description, le traitement particulier du temps et de l'espace. Et je les écoute moins pour entendre ce qu'ils disent que pour savoir *comment et pour quels effets* ils le disent.

L'autre source demeure la langue créole elle-même. Écouter les conteurs est nécessaire; mais écouter autour de soi le créole profond, ou le créole naturel, l'est aussi. Dans ce contact avec la langue créole, il nous faut autant acquérir son lexique que tenter de percevoir son rythme, ses ondulations, ses choix. C'est, en quelque sorte, se remettre à l'école du génie profond de la langue, à l'école de sa poétique.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Patrick Chamoiseau, *Op. Cit.*, p. 229-244.

<sup>18</sup> Patrick Chamoiseau, « Que faire de la parole ? », *Op. Cit.*, p. 156. L'auteur souligne.

Ainsi, lorsqu'il écrit *Solibo Magnifique*, Chamoiseau écrit un roman où le problème de la transcription du conte se situe à deux niveaux. D'un côté, il fait vivre ce problème à son personnage principal, le marqueur de paroles, et de l'autre, il le vit lui-même en écrivant le roman. Sa démarche aboutit, même si elle témoigne de la difficulté de transposer l'oral à l'écrit, grâce à divers aspects mis en jeu dans le roman, tels que, d'une part, la thématique principale (un écrivain qui veut écrire la parole d'un conteur venant de mourir), les réflexions des personnages (notamment celles du marqueur de paroles et du conteur dont il a été question plus haut), mais aussi par les techniques de narration<sup>19</sup>, l'utilisation de la langue créole, ses techniques pour la démystifier<sup>20</sup>, le recours constant aux onomatopées<sup>21</sup>, et par la dernière partie de son roman les *Dits de Solibo*, que nous abordons sans plus tarder.

### 3.1.4 Les Dits de Solibo : une situation d'illisibilité impressionnante

*Mais écrire ?  
Comment écrire la parole de Solibo ?*<sup>22</sup>

*Ô amis, la parole n'est pas docile !...*<sup>23</sup>

---

<sup>19</sup> L'étude de la narration de *Solibo Magnifique* soulève plusieurs aspects intéressants, entre autres au sujet de la multiplicité des voix narratives. En effet, la figure de la voix permet de réanimer le conteur, mais aussi son auditoire. À ce sujet, nous renvoyons ici à Catherine Wells, qui analyse le roman en ayant recours aux théories de la narratologie et qui montre bien comment « d'une manière discrète et rusée, le narrateur extradiégétique exerce son pouvoir narratif sur tous les récits secondaires dans le but de les rendre plus réalistes, plus oraux, plus proches de l'imaginaire créole. » (Wells, *Op. Cit.* p. 103.)

<sup>20</sup> Les limites de cette étude ne nous permettent pas de nous attarder à cet aspect, mais nous devons quand même mentionner que les passages en créole – qui appartiennent la plupart du temps aux dialogues et qui sont attribuables aux personnages – sont presque toujours suivis de leurs traductions qui figurent par exemple entre parenthèses ou qui apparaissent à même le texte, comme si le personnage s'exprimait successivement dans les deux langues. Il va sans dire que cette diglossie est un des éléments qui donne un caractère très oral au roman. (Nous tenons à préciser que ceci ne vaut pas pour les paroles de Congo l'ancien, qui, lui, s'exprime dans un créole si particulier – intraduisible – que même ses confrères ne le comprennent pas).

<sup>21</sup> Par exemple : « kritia kritia » pour imiter le bruit d'un crayon sur le papier, « kia kia kia » pour des rires ou des cris, « bizi bizi » pour une parole insistante, « sissap ! » pour une gifle, « chuichui » pour chuchoter, etc. Les fréquentes interjections et exclamations sont du même ordre : « ho, écrire ça sert à quoi ? », « ha ! », « roye ! », « awa ! », pour n'en nommer que quelques-unes, ainsi que certaines expressions comme : « j'étais estebécoué » et « personne ne dit hak » que nous pouvons respectivement traduire par « j'étais resté le bec cloué » et « personne ne dit rien ».

<sup>22</sup> Patrick Chamoiseau, *Op. Cit.*, p. 225.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 226.

À la toute fin du récit, un revirement s'opère : les policiers chargés de l'enquête, demeurant perplexes devant la raison de la mort de Solibo, commencent à accepter le fait qu'aucun de ses auditeurs n'est responsable de son décès. Ils commencent même à croire à l'hypothèse de l'égorgette de la parole. Un vieux sorcier leur aura appris que « dans le corps [...] il y a l'eau et le souffle, la parole est le souffle, le souffle est la force, la force est l'idée du corps sur la vie, sur sa vie<sup>24</sup> ». Sans la parole, donc, la vie n'est plus possible. Et comme ces derniers temps, Solibo ne trouvait plus d'auditoire pour l'écouter, sa parole s'est tarie, et il s'est progressivement effacé de la réalité.

Il disparut du marché, mais sa place déserte n'interrogea les paupières que de quelques ancêtres. Pas une cliente ne posa une espère sur son retour, une question sur son absence [...] On ne se souvenait de lui qu'en le voyant, et il se dissipait dans les mémoires avec le vent de ses talons. Il avait vu mourir les contes, défailir le créole, il avait vu notre parole perdre de cette vitesse que pas un de nos maîtres ne pouvait écouter, il se voyait saisi par cette fatalité qu'il avait cru pouvoir vaincre.<sup>25</sup>

Cette « fatalité » que ne peut vaincre Solibo, c'est « cette transition entre son époque de mémoire en bouche, de résistance dans le détour du verbe, et cette autre où survivre doit s'écrire<sup>26</sup> ». C'est la fatalité du passage de l'oral à l'écrit, la venue d'un véritable changement de paradigme, qui prend pour lui une ampleur existentielle.

S'il en est un qui peut écrire cependant, c'est bien celui qui se fait appeler le « marqueur de paroles »...

Celui-ci, s'il tente momentanément d'oublier sa promesse de rendre hommage à Solibo après sa libération par les forces de l'ordre, est vite rattrapé par la nécessité de rendre la « parole du Maître ». C'est ainsi qu'il reprend son projet d'écriture. En relisant ses notes du temps où il le suivait au marché, il a cependant un moment de découragement quand il réalise : « qu'écrire l'oral n'était qu'une trahison, [qu']on y perdait les intonations, les

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 223-224.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 223.

mimiques, la gestuelle du conteur, et cela [lui] paraissait d'autant plus impensable que Solibo, [il] le savai[t], y était hostile<sup>27</sup> ». Terrible sensation alors d'être un « cueilleur de choses fuyantes, insaisissables », d'être le « scribouille d'un impossible<sup>28</sup> ».

– *L'oral dans l'écrit : scribouiller l'impossible ?*

L'embarras du marqueur de paroles vient probablement du fait qu'il tente d'allier l'oral à l'écrit, et qu'étant deux systèmes sémiotiques différents, ils ont chacun leur propre fonctionnement. Leur alliance n'est donc pas si simple. Ralph Ludwig soutient que de savoir en quoi consiste l'oralité est le point de départ de la transition à l'écrit. Est-il nécessaire de rappeler que l'oral ne possède pas le même canal de communication que l'écrit ? « De ce point de vue, *oral* est synonyme de *parler* et d'*écouter*, *écrit* implique *écrire* et *lire*.<sup>29</sup> » Voyons comment Ludwig établit les conditions typiques d'utilisation de l'oral et de l'écrit, ce qui lui permet de démontrer les fonctions de l'oral et de l'écrit, et de voir à quels niveaux ces deux registres fonctionnels s'opposent.

La première de ces conditions typiques d'utilisation se situe au niveau *situationnel*. De ce point de vue, la communication phonique implique plus souvent qu'autrement la coprésence physique des locuteurs. Leur communication se fait simultanément, en un lieu identique, et chaque participant voit l'expression visuelle et entend les modulations de la voix de l'autre. Si une incompréhension ou une interrogation survient, l'un a la possibilité d'arrêter l'autre pour lui en faire part. Dans une situation de conte oral, c'est la proximité de l'auditoire avec le conteur qui fait qu'il peut entendre le son du tambour et voir les gestes du conteur. Si la communication écrite ne prétend toutefois pas à ces avantages, elle a cependant la possibilité de franchir l'espace et le temps.

La seconde condition typique d'utilisation se situe à un niveau *psycholinguistique* et concerne le fait que l'usage de l'écriture exige « un plus grand effort cognitif de

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>29</sup> Ralph Ludwig, « L'oralité des langues créoles – 'agrégation' et 'intégration' », dans Ralph Ludwig, dir., *Les créoles français entre l'écrit et l'oral*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, Script Oralía, n° 16, 1989, p. 14.

programmation que la communication phonique typique<sup>30</sup> ». Ce qui est possible dans la situation de communication orale en cas de problème de compréhension ne l'est pas dans la communication écrite. Ainsi, l'auteur d'un texte écrit doit écrire en choisissant d'éclaircir ou non toute interrogation qui pourrait surgir en cours de lecture. Puisque son locuteur n'est pas présent et qu'il ne peut pas intervenir en cas de problème, l'auteur d'un texte écrit qui veut s'assurer d'être compris doit penser à toute éventualité de façon à compenser ce manque. Le lecteur, lui, s'il n'est pas certain d'avoir bien compris, peut relire le texte autant de fois que nécessaire. Personne ne viendra toutefois lui taper sur l'épaule pour répondre à ses questions. La réécoute n'est évidemment pas possible dans la communication orale immédiate. Comme nous l'avons déjà souligné, on ne peut en effet revivre la même situation de communication orale : chacune est unique et se produit dans un lieu et un temps donné qu'il est impossible de répéter.

Les dernières conditions typiques d'utilisation se situent sur les plans *historique* et *sociologique*. De ce point de vue, quand une société orale procède à l'adoption de l'écriture, il en va d'intérêts surtout juridiques, mais aussi économiques et religieux. L'écriture apparaît comme un moyen efficace quant au besoin de « mémoire culturelle » d'une société. Elle contribue à conserver les traces de cette société, à les ancrer dans l'imaginaire collectif. La langue écrite devient progressivement le moyen de communication d'une partie de plus en plus grande de la société. Elle s'adresse à un plus grand nombre de sujets, et en étant matière d'enseignement et utilisée dans les institutions, elle entraîne nécessairement un degré de normalisation. Avec une production écrite, on a la possibilité de s'adresser à un plus large public, mais aussi à un public étranger. Lors d'une communication orale on a plutôt droit à un cadre confidentiel basé sur la proximité avec les autres participants.

Selon ses conditions d'utilisation, Ludwig parvient aux définitions suivantes :

L'oral est lié à une situation de communication concrète, au face-à-face; il ne cherche pas à franchir les limites du temps et de l'espace. D'un point de vue cognitif, il renonce à une activité de programmation complexe. Il ne s'adresse pas à un public nombreux, il relève de contextes informels et établit une relation de proximité sociale.

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 16.

L'écrit constitue un type de communication qui franchit les limites du temps et de l'espace. Il nécessite et – en même temps – facilite une programmation complexe et s'adresse à un vaste public. Conséquence de ce dernier aspect, l'écrit obéit à une norme (prescriptive). Il appartient à des contextes formels et établit une relation de distance sociale.<sup>31</sup>

Selon Ludwig, l'oral et l'écrit « constituent les deux extrémités d'une grande échelle de types de transition<sup>32</sup> », ce qui nous ramène en boucle à la fatalité de Solibo – « cette transition entre son époque de mémoire en bouche [...] et cette autre où survivre doit s'écrire » – ainsi qu'aux difficultés de notre marqueur de paroles.

La solution que trouve le marqueur de paroles pour pallier à son problème est intéressante : il propose à ceux qui, comme lui, ont assisté à la mort du Magnifique de se réunir sous le tamarinier où il racontait et de lui rendre, en quelque sorte, un hommage en reconstituant ladite soirée, et en prenant de façon explicite le rôle du conteur, dans une tentative « d'ordonner avec eux le feuillage verbal de la nuit du conteur, ne prenant aucune note, laissant jouer [l]a mémoire<sup>33</sup> ». S'ils s'y essaient, ils ne parviennent pas à grand-chose. Impossible en effet de reproduire le moment du conte. Pis encore sans conteur ! Le conteur mort, la parole est perdue. S'il racontait, ce conteur, c'était qu'il le faisait selon l'art du conte, il livrait une performance que lui seul pouvait livrer. On peut bien connaître les codes, les « kriks » et les « kraks », mais ne s'improvise pas conteur qui veut. La performance du conteur est tout simplement impossible à reproduire : « Certains manquaient de souffle, d'autres de rythme, pas un ne réussissait à marier le ton et la gestuelle : au travail de la voix, le corps se faisait lourd, quand le geste s'amorçait, la voix disparaissait.<sup>34</sup> » S'il est des éléments qui sont d'ordre performatif, ce sont bien ceux qui posent problème aux amis de Solibo : le souffle, le rythme, le ton, la voix, les gestes... Et la véritable performance, celle qui permet de les harmoniser, n'est pas donnée à tous...

Cependant,

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 17. Quand Ludwig parle de norme prescriptive, c'est dans le sens d'un « bon usage ».

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 226.

Pipi, maître-djoueur, par un désir aigu de sauver les mots du Magnifique, approcha la performance sur plus de trois heures, à l'allure des chevaux de bois de nos manèges créoles. Il fut enregistré et je passai la saison des quenettes à *traduire* l'ensemble sur tout un lot de pages tourbillonnantes et illisibles. Si bien, amis, que je me résolus à en extraire une version réduite, organisée, *écrite*, sorte d'ersatz de ce qu'avait été le Maître cette nuit-là. Il était clair désormais que sa parole, sa vraie parole, toute sa parole, était perdue pour tous – et à jamais.<sup>35</sup>

Et c'est cette version qui constitue les fameux *Dits de Solibo*.

Ceux-ci se présentent comme une annexe du récit, comme un essai de transcription de la parole du conteur au moment de sa mort. Afin d'utiliser au maximum toutes les possibilités dans une vaine tentative de recréer le moment du conte, ces *Dits* sont précédés de ce qui s'intitule et s'écrit comme suit : « SÉQUENCE DU SOLO DE SUCETTE (*au moment où Solibo Magnifique est rayé*) ». Cette « séquence » a pour but de reproduire l'ouverture de la veillée de conte par le tambourier, en l'occurrence le dénommé Sucette. Cette séquence se lit ainsi :

Plakatak,  
Bling, Piting, Piting,  
Tak !  
Pitak, Bloukoutoum boutoum  
Bloukoutoukoutoum Pitak !  
Tak !  
Tak Patak ! Kling  
Piting, Piting, Piting  
Bloukoutoum !...<sup>36</sup>

Il ne s'agit pas ici d'écrire la parole de quelqu'un, mais de carrément reproduire le bruit des coups sur le tambour pour qu'ils « sonnent » à l'écrit. Et de fait, ils sonnent ! L'exercice était donc de faire changer de registre des sons par le biais d'onomatopées (qui imitent le son du tambour – le ka – utilisé par Sucette), et de marques exclamatives. L'accent étant mis ici sur le signifiant plutôt que sur le signifié, ces signes ne prennent sens que si on les remet dans une perspective orale. En effet, lorsque l'on dit ces sons, il est pratiquement possible

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 226. L'auteur souligne. Les *quenettes* sont des fruits qui poussent en grappe, qui ressemblent à des litchis, et qui se préparent entre autres en confiture.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 231.

d'« entendre » le solo de tambour. La transposition ne va pourtant pas de soi comme le démontre la lecture de cette « séquence », qui déjoue les habitudes. Effectivement, s'ils sont simplement lus, sans être dits ou énoncés, ces mots (ces sons, devrait-on dire) n'ont pas tellement de sens. Ils ne présentent au lecteur que leur matérialité de signes. Cette « séquence » n'offre d'ailleurs pas de narration, de suite logique, de mots connus, renvoyant à des réalités auxquelles s'attend le lecteur, tout semble pêle-mêle, chaotique, sans structure, aléatoire, comme si les signes s'étaient trompés de registre. Du coup, le lecteur doit composer avec un écrit très singulier.

De la même façon, les *Dits de Solibo* ne se donnent pas à lire facilement, bien qu'il s'agisse d'une narration suivant un ordre logique, écrite avec des mots, et non des représentations de sons. Des mots français pour la plupart, qui respectent cependant le « dire » d'origine (qui essaient de le respecter en tous cas), et qui s'ordonnent donc selon un rythme oral, étant fréquemment entrecoupés d'onomatopées, d'expressions typiquement antillaises. Ces mots sont d'ailleurs marqués par une trentaine d'interventions de l'auditoire (qui apparaissent en italique ou en lettres capitales), interagissant avec le conteur, répondant à ses questions et devinettes, ponctuant sa parole à de multiples reprises. Des mots dont le marqueur de parole dit qu'ils sont « l'affligeante écriture<sup>37</sup> » parce qu'à travers son regard d'écrivain, ils ne parviennent pas à combler ses attentes et ne réussissent pas à recréer la parole de Solibo.

En y repensant, le constat d'échec du marqueur de paroles – « Je compris qu'écrire l'oral était une trahison [...] » – s'explique en grande partie par les distinctions qui opposent les systèmes sémiotiques que sont l'oral et l'écrit, tels que nous les avons vues avec Ludwig. Du point de vue situationnel, c'est d'une part effectivement grâce à l'écrit du marqueur de paroles que l'on peut connaître les paroles de Solibo, mais si cette version ne constitue qu'un « ersatz » à ses yeux, c'est d'autre part parce que l'écrit ne parvient pas à rendre toutes les subtilités du face-à-face, qu'il n'offre pas la possibilité de recréer la situation du conte. Maintenant, si le marqueur de paroles considère sa transcription des paroles de Pipi (ou sa *traduction* comme il le dit), comme étant un « lot de pages tourbillonnantes et illisibles », et

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 226.

ce, même s'il en a extrait une « version réduite, organisée », c'est que du point de vue psycholinguistique, pour qu'elles soient « stables et lisibles », il aurait fallu pouvoir reproduire une écriture syntaxiquement correcte qui se serait opposée au débit et au rythme de la parole de Solibo. Il aurait fallu expliquer chaque allusion du conteur, ce qui aurait été fastidieux, et en complète contradiction avec le tourbillon oral du conteur. Le but était de recréer le dernier conte de Solibo et de le destiner aux amis du conteur, non d'en faire une étude ethnologique. Ce qui rejoint en définitive les considérations qui relèvent d'un point de vue historique et sociologique. Effectivement, le marqueur de paroles voulait mettre à l'écrit la parole de Solibo en guise d'hommage à l'ami et en guise de souvenirs pour ses auditeurs. La transcription du conte de Solibo était le privilège de quelques auditeurs seulement, tandis que la version écrite produite par le marqueur de paroles, elle, peut s'adresser à un public plus large. D'abord aux inspecteurs de la police, qui n'assistaient pas à la veillée, mais à qui le marqueur de parole la transmet en la leur *disant* – « Tous deux m'écoutèrent religieusement tandis que j'ânonnais les mots du Magnifique [...] »<sup>38</sup> – mais aussi plus largement à nous, lecteurs d'outre-mer et d'outre-culture.

D'un point de vue purement pragmatique maintenant, les *Dits de Solibo* parviennent, même si le marqueur de parole les considère comme un succédané de la parole du conteur, quand même d'une certaine façon à rendre la parole du Magnifique par diverses stratégies d'écriture, dont nous dirons qu'elles sont plutôt déroutantes qu'« affligeantes ». Déroutantes parce que, en tant que lecteur réel, on y sent quasiment plus la voix du conteur que celle de l'écrivain, comme si la force de l'oral avait une certaine emprise sur l'écrit, comme si le « dire » du conteur ne pouvait pas se taire.

Ces *Dits* s'avèrent en fait presque illisibles tellement l'écriture déjoue les attentes du lecteur : texte marqué par la diglossie créole-français, sans aucune forme d'aide paratextuelle ou de procès de traduction, phrases sans fin, sans aucun point final, sans virgules, sans autre pauses que les réponses de l'auditoire, syntaxe irrégulière, jeux sonores avec la langue et avec le sens, jeux de devinettes, onomatopées fréquentes, etc. Difficile d'y trouver une

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 226-227.

cohérence. Difficile par le fait même de les lire et de les comprendre, ces *Dits* qui ne nous disent pas grand-chose au premier abord.

Nous nous permettons d'en reproduire un extrait assez long :

aki bay pawol la ?

*personne ne lui a donné la parole !*

il n'a pas la parole et il parle personne ne lui a baillé la parole mais Solibo est magnifique car il parle et vous êtes fâché parce que vous voulez dire à Solibo Solibo baille-nous parole des contes sur compère Tigre et sur compère Lapin sur Diable Ti-Jean et Nanie-Rosette mais Solibo ferme la bouche dessus et il dit Solibo qu'il n'est pas un bajoleur qu'il n'est pas là ce soir pour donner des leçons ou pour faire rire kia kia kia en faisant des tours et des détours flip-flap aléliron-viré blo par-devant flip ! glisse par derrière tototo ? tototo ? qui est là ? blogodo c'est Solibo qui ne parle pas ce soir derrière une calebasse ou derrière un Tigre que pièce nègre n'a jamais vu dans le bas bois de Tivoli ou dans les bois du Prêcheur ni dans pièce qualité de razié de par-ici et ce que je vois c'est rien sinon des nègres z'habitants pas même malins comme compère Lapin qui sont sur cette terre comme une roche sec bon sec pas ti-tac mais bidime bidime sec aboudou j'ai dit aboubou ?

*dia !*

tototo ? tototo ? saki la-a ?... c'est Solibo qui hèle debout là dans le pays qui hèle mal planté là sur cette terre et qui dit le paysage qui dit le morne la ravine qui dit hélez le paysage jusqu'à la soif d'un tafia et voir la vérité vue si je dis Fond-Massacre ? Fond-Massacre si je dis Fond-Massacre ? c'est pas ma sac au bord de mer mais...<sup>39</sup>

Quelles seraient les premières impressions d'un lecteur étranger ? Probable qu'elles diffèreraient d'un lecteur à l'autre, mais il y a fort à parier que la plupart des lecteurs ressentiraient un essoufflement dans la lecture, une sorte de vertige, un sentiment de dépaysement, d'étourdissement. Fort à parier en fait que la plupart des lecteurs étrangers ressentiraient une sensation d'exotisme due à l'effet d'altérité qui se dégage de la lecture. Nous parlons de lecteur étranger, mais réflexion faite, peut-être même aussi que les lecteurs antillais, s'ils ont l'avantage de pouvoir reconnaître certains faits culturels des *Dits de Solibo*, seraient déstabilisés, puisque les procédés d'écriture sont tout à fait particuliers et semblent pouvoir déjouer les habitudes de quelque lecteur que ce soit.

---

<sup>39</sup> *Ibid*, p. 236-237.

Sans avoir la prétention de traduire et/ou d'expliquer cet extrait, il est toutefois possible de situer certaines choses qui pourront aider à comprendre la suite de cette étude. La première phrase de cet extrait est en créole martiniquais. Nous pouvons la traduire par : « qui lui a donné la parole ? », ce à quoi l'auditoire répond que personne ne lui a donné la parole. Dans cet extrait, le conteur fait entre autres savoir à ses auditeurs qu'il n'a pas envie de raconter les contes de compère Tigre et de compère Lapin, de Diable Ti-Jean et de Nanie-Rosette, qui sont des personnages de la tradition orale. Lorsqu'il dit qu'il n'a pas envie de donner des leçons, il fait vraisemblablement allusion à la morale qui accompagne pratiquement tous les contes. Il s'adresse à son auditoire, jusqu'à paraphraser sa parole « Solibo baille-nous parole des contes sur... ». Le verbe « bailer », tout comme l'expression « pièce nègre », sont des transcriptions venues du créole : « bay » veut dire « donner » et est utilisé ici dans le sens de « donne-nous à entendre ta parole ». L'expression « pyès nèg » veut dire « aucun homme », « personne », et ici, remise en contexte, est utilisée pour dire que personne n'a jamais vu de tigre en Martinique (par son allusion au bas-bois de Tivoli et au bois du Prêcheur qui sont des zones de l'île). Et c'est la raison, on peut du moins deviner que c'est une des raisons, pour laquelle Solibo se refuse à raconter les histoires de compère Tigre. Le ton de Solibo laisse presque transparaître une certaine frustration envers les « z'habitants » de la Martinique, desquels il dit qu'ils ne sont « pas même malins comme compère Lapin » et qui sont comparés à des roches... Nous ouvrons une parenthèse ici pour préciser que le compère Lapin dont il est question est le même compère dont nous avons traité dans la première partie de cette étude lorsque nous parlions de Bouqui et de Malice. C'est le personnage rusé des contes, celui qui emberlificote son acolyte, le pauvre Bouqui. Solibo enchaîne ensuite sur des jeux sonores avant de questionner son auditoire, qui lui répond, prouvant sa vigilance.

« Tototo ? tototo ? saki la-a ? » Toc toc toc ? toc toc toc ? qui est là ? C'est Solibo qui « dit le paysage ». Si nous avons choisi de donner cet extrait, c'est qu'il situe d'une certaine façon les propos de Solibo quant à la suite de son conte où il s'amuse avec son auditoire dans un jeu de devinettes pendant lequel ils font ensemble le parcours du paysage martiniquais. La première de ses questions tombe cependant un peu à plat. En effet, quand Solibo questionne à propos de Fond-Massacre,

personne ne sait si c'est des bêtes-longues qu'on a massacrées là ou si c'est des cochons-planches ou si c'est des rats d'Inde ou toute qualité de bêtes à sang ou bien une compagnie de nègres maudits de la bonne qualité des maudits puisque personne ne sait qui a saigné là comme du sirop-là [...]<sup>40</sup>

Effectivement, il semble que Fond-Massacre ait été le lieu d'événements historiques. Mais « personne ne sait » et le conteur s'énerve devant l'ignorance de son auditoire qui ne connaît pas la propre histoire de son pays<sup>41</sup>. Par la suite, sa technique change et il laisse le soin à son auditoire de donner le nom des lieux, et là, comme nous pouvons le constater, il n'y a qu'un auditoire averti qui peut répondre aux devinettes :

Je fouille le pays avec un mayoumbé de deux langues et tout un champ de paroles inutiles parce que par-ici c'est l'inutile qui est bon sans grand vent ni derrière sans bruit non plus car quand mon brouillard s'en va la Pelée est sans chapeau ?

*Morne-Rouge !*

Et j'ai la cendre du Prêcheur qui tourbillonne sur moi qui tourbillonne sans vent et je suis une clochette grise avec un garde-à-vous de cocotiers ?

*l'Anse-Céron !*

Et je n'ai que des boulevards de ciment pas de rues mais des boulevards de ceci et boulevards de cela qui tourment anba yonndé bidimes falèz devant la mer la plus enragée ?

*Grand-Rivière !...*<sup>42</sup>

Comme nous le voyons avec ces extraits que nous venons de citer, les marques du créole sont fréquentes chez Chamoiseau et son écriture est traversée de spécificités culturelles qu'un lecteur étranger ne peut pas totalement comprendre (et ceci vaut aussi pour le lecteur

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>41</sup> Il existe plusieurs « Fonds-Massacre » qu'il est possible de retrouver dans différentes communes de la Martinique comme par exemple au Marin ou encore au Lorrain. Ce nom, d'une certaine façon générique, a été donné à ces endroits pour marquer des événements qui s'y sont produits : des révoltes (pendant la période esclavagiste) ou des soulèvements (après l'abolition), qui ont été sanglants. Comme nous l'a souligné monsieur Jean Bernabé, qui nous a transmis ces informations et que nous remercions, il est difficile de trouver une date précise marquant ces événements historiques. Effectivement, même s'ils occupent une place dans la mémoire populaire, ils n'ont pas nécessairement fait l'objet d'une chronique explicite.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 238-239. Un *mayoumbé* est une danse d'origine africaine.

francophone qui lit un texte avec des mots qui sont en français). Cette spécificité est particulièrement prégnante dans les *Dits de Solibo*, où l'écrivain, à travers son personnage du marqueur de paroles, cherche précisément à transcrire ce qui a été dit, en ayant recours aux marques du discours oral.

– *Quand écrire l'oral devient possible : le texte agrégatif*

Ralph Ludwig, qui s'intéresse comme nous le savons à la question du transfert du code phonique au code graphique, soutient que les particularités externes au texte, qui ont été nommées plus haut, se manifestent et ont des conséquences à l'intérieur du texte, « c'est-à-dire au niveau du langage proprement dit, [conséquences] qui touchent tous les domaines linguistiques : sémantique, morphologie, syntaxe, pragmatique<sup>43</sup> ». Selon lui, il est possible d'identifier une fois de plus l'opposition entre oral et écrit selon deux pôles différents d'une grande échelle. L'oral se situe au pôle de l'agrégation et l'écrit au pôle de l'intégration. Cette opposition n'étant pas binaire et privative, un texte peut donc être plus ou moins agrégatif, plus ou moins intégratif. Il peut même présenter à la fois des paramètres agrégatifs et d'autres intégratifs. Généralement, le créole basilectal (« gros créole ») appartient au pôle agrégatif et le créole mésolecal (francisé) au pôle intégratif.

Bien que Ludwig se penche spécifiquement sur la transposition de la langue créole à l'écrit et qu'il ne s'attarde pas, comme nous, à la production littéraire antillaise francophone, il est intéressant de remarquer que certains critères qu'il définit comme appartenant à l'agrégation et à l'intégration peuvent aussi s'appliquer à l'étude de l'inscription de la tradition orale dans la production littéraire antillaise. Les exemples que relève Ludwig et qui sont les plus significatifs de notre point de vue sont les suivants. En ce qui concerne la sémantique et de la morphologie, on note la présence de régionalismes dans les textes agrégatifs, ce qui n'est pas le cas dans les textes intégratifs. Parallèlement, les régionalismes sont aussi présents dans les textes influencés par la tradition orale et le sont moins dans les textes issus d'une tradition implantée depuis longtemps dans l'histoire littéraire au sens large. À propos de la pragmatique, on observe dans les textes agrégatifs de fréquents feed-back par lesquels l'interlocuteur signifie au locuteur s'il est d'accord ou non avec ce qu'il entend, des

---

<sup>43</sup> Ludwig, *Op. Cit.*, p. 18.

renvois déictiques aux circonstances spatiales où a lieu la conversation, des phénomènes d'hésitation, etc. Ces éléments sont absents des textes intégratifs, qui obéissent pour la majeure partie à une fonction communicative. Ceci dit, les grandes différences qui séparent les textes agrégatifs des textes intégratifs sont les fonctions expressive et phatique du langage. Dans le cadre privé où a lieu l'échange verbal, la fonction expressive oblige les participants de l'échange verbal à réagir de telle ou telle façon face aux sentiments personnels qui sont exprimés et à la proximité de l'interlocuteur. La fonction phatique par laquelle les participants de l'échange verbal se signifient qu'ils ont un canal de communication commun et qu'ils ont le même système d'interprétation est une des fonctions essentielles des textes agrégatifs.

En regard de cela, il est dorénavant tout à fait clair que les *Dits de Solibo* présentent plusieurs marques propres à l'agrégation. Les signes de ponctuation sont presque totalement absents, mis à part ceux qui accompagnent les onomatopées, ce qui connote davantage l'oralité et contribue à faire sentir l'essoufflement du conteur. Puisque la syntaxe est irrégulière, comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, et que rien ne délimite chacune des phrases, la compréhension du texte est plus difficile. Hormis ceci, on note aussi que le conteur utilise régulièrement les fonctions expressives et phatiques. Fort de ses régionalismes et de ses créolismes (« aki bay pawol la ? », « razié », « saki la-a ? », « bêtes-longues », « cochons-planches », « mayoumbé », pour n'en nommer que quelques-uns), de ses répétitions et jeux de mots (« si je dis Fond-Massacre ? Fond-Massacre si je dis Fond-Massacre ? c'est pas ma sac au bord de mer... »), de ses nombreuses exclamations, de ses questions et de ses appels aux réponses (« alors si je dis Fond-Massacre, Fond-Massacre répondez ! »), ainsi que de ses techniques voulant entretenir le contact entre le conteur et son auditoire, il est en effet tout à fait possible de dire que les *Dits* présentent plusieurs marques le situant sur le pôle de l'agrégation et donc de la langue orale. Ainsi donc, le marqueur de paroles, contrairement à ce qu'il prétend, aurait donc réussi son pari de rendre à l'écrit la parole du conteur.

Un tel texte ne se donne pas à lire si aisément, comme nous avons pu le démontrer avec les quelques extraits qui ont été cités dans ce chapitre. Effectivement, la présence de tant de marques agrégatives explique les difficultés de lecture auxquelles le lecteur peut faire face.

Afin de clore ce troisième et dernier chapitre, nous utiliserons une fois de plus l'exemple du roman de Gary Victor, afin de voir maintenant comment lui aussi parvient à restituer le conteur et sa parole, mais d'une tout autre façon, et avec des effets de lecture différents.

### 3.2 *Quand Sonson Pipirit se fait Scheherazade*

#### 3.2.1 *L'esthétique de la mise en abîme : les récits enchâssés de La piste.*

Sonson Pipirit mène sur la Piste une véritable course contre la montre. Rappelons-nous qu'il doit retrouver Persée Persifal avant le lever du jour pour le sauver d'une zombification certaine. S'il est conscient que son temps est compté, il a toujours le temps de s'arrêter pour écouter ou pour raconter une histoire. À cet égard, il est intéressant de considérer que la structure du récit, dont le fil conducteur est la traversée de Pipirit dans la nuit, s'articule autour d'une multitude de récits enchâssés, des mises en abîme, qui sont le lieu d'histoires, racontées soit par Pipirit lui-même ou par un des autres personnages qu'il écoute. L'esthétique de la mise en abîme dans *La piste des sortilèges* prend en fait l'allure d'une véritable logique qui ordonne le texte : de tous les chapitres, soit cinquante, près de la moitié<sup>44</sup> sont des histoires enchâssées. Il s'agit donc d'un texte à plusieurs niveaux, mais aussi à plusieurs voix narratives, ce qui a pour effet de le rapprocher davantage de l'oralité. En effet, à la voix du narrateur omniscient qui fait état des péripéties de Pipirit, s'ajoute celle de narrateurs intra-diégétiques, dont Pipirit lui-même qui prend régulièrement la parole, mais également celles de plusieurs personnages qu'il rencontre, et qui lui racontent un brin de leur vie, lui expliquant par exemple les raisons pour lesquelles ils se trouvent sur la Piste.

Il est difficile de ne pas faire un rapprochement entre Pipirit et la figure du conteur traditionnel lorsqu'on le voit prendre la parole de cette façon et devenir lui-même narrateur. Il semble effectivement se transformer en conteur, qui raconte non seulement pour distraire mais aussi pour apprendre, pour donner des leçons. Le fait qu'il s'adresse d'ailleurs à ceux qui l'écoutent en les interpellant directement évoque également le conteur qui s'adresse à son auditoire. Par exemple, dans le chapitre intitulé « Le cochon sans poils ou l'histoire des syndicalistes sauvés par Persée Persifal telle que Sonson Pipirit la raconte à Bawon

---

<sup>44</sup> Vingt-deux chapitres représentent des histoires enchâssées.

Samedi<sup>45</sup> », Pipirit raconte pour avoir la vie sauve et pour obtenir l'aide de Bawon Samedi. Il a là un auditeur de taille, qui est l'esprit gardien des cimetières. Si Pipirit ne le contente pas, celui-ci le livrera à sa fille Gede Loray, dont il dit qu'elle est une « véritable perverse<sup>46</sup> ». Pendant que Pipirit raconte, il ponctue son récit, s'adressant à son auditeur : « Mais, Bawon Samedi, il y avait aussi... », « C'est tout te dire, Bawon Samedi... », « Je suis aussi ignorant que toi, Bawon Samedi », « Voilà l'histoire du cochon sans poils, Bawon Samedi. J'espère qu'elle t'a plu et qu'elle t'a prouvé que Persée Persifal est un Nègre comme on en trouve peu de nos jours.<sup>47</sup> » Pipirit procède pratiquement toujours de cette façon lorsqu'il prend la parole, ce qui, en plus d'assurer le contact (fonction phatique), établit parfois une certaine complicité avec son ou ses auditeur(s). La leçon de ses histoires est sensiblement toujours la même : Persifal est un juste qui n'a pas sa raison d'être sur la Piste car il a été condamné injustement. Parvenant à convaincre ses auditeurs de ceci, il peut poursuivre sa route.

Cette façon de construire le récit, c'est-à-dire d'entrecouper le récit principal de multiples prises de paroles, qui ont plus souvent qu'autrement un but vital, rappelle la construction d'un livre célèbre. Un intertexte semble effectivement traverser les cinq cents pages de *La piste des sortilèges*, qui s'apparente de cette façon aux contes des *Mille et une Nuits*. Ces contes sont, comme nous le savons, des contes enchâssés, dans lesquels, rappelons-le, Shahrâzâd raconte à Shâhriyar des histoires qui ne sont jamais terminées au lever du jour et qui lui permettent de demeurer en vie, parce que le roi est friand d'en connaître la suite. Elle échappe de la sorte à une mort certaine parce que Shâhriyar, frustré d'avoir été trompé par sa femme, s'est promis d'épouser une nouvelle vierge chaque jour, de la déflorer la nuit et de la tuer au matin.

Si Pipirit ne raconte pas ses histoires tout à fait dans le même but, il n'en demeure pas moins que c'est aussi par la force de sa parole qu'il réussit à convaincre ses auditeurs que Persifal est un juste et qu'ils doivent lui permettre de poursuivre sa route sur la Piste pour le rattraper. Par la force de sa parole, donc, et avec son talent de conteur, il réussit à sept

---

<sup>45</sup> Gary Victor, *Op. Cit.*, p. 59-70.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 59, 59, 61, 69.

reprises à surmonter les obstacles. Il parvient de cette façon à convaincre Bawon Samedi de le laisser entrer sur la Piste avec l'histoire du « Cochon sans poils », tout comme il en persuade de ses autres récits la vieille Grann Mapiang, l'esprit Alegadossou, le tribunal de Nibo, le garde frontière, le Vèvè, ainsi que le Basilic. Quand ce n'est pas Pipirit qui prend la parole dans ces récits enchâssés, ce sont d'autres personnages qu'il a rencontrés, tels que la *hounsi* Ina, l'unijambiste du cimetière, Petit-Noël Prieur le chef des marrons, l'homosexuel Vasquez Delago, Adrien le supplicié de Fond Desline, le soldat Dougan, le pirate Césarín le Terrible et le convoyeur de Persifal. Les histoires de ces narrateurs semblent à prime abord ne pas avoir de lien avec l'action qui se déroule dans le premier niveau du récit – la quête de Pipirit – mais elles finissent pratiquement toujours par éclairer certains aspects de sa quête, en lui donnant par exemple des indices sur ce qu'il doit accomplir ou des avertissements concernant des gens ou des créatures dont il doit se méfier. Pensons par exemple à l'histoire racontée par l'unijambiste, celle de « Grenn Bòt<sup>48</sup> », la botte qui protège un pensionnat et qui s'abreuve du sang des gardiens. Bien que Pipirit ait écouté attentivement cette histoire et que l'unijambiste avait prédit que Pipirit rencontrerait la botte, ce n'est que près de deux cents pages plus loin qu'il comprend non seulement à quel point la botte peut être menaçante lorsque, devant lui, il la voit vider le gouverneur de son sang, mais aussi pourquoi elle agit de la sorte<sup>49</sup>. Il n'est par ailleurs sans doute pas anodin que Pipirit prenne, selon les cas, la position du conteur et celle de l'auditeur. Là encore se dresse un lien avec le conte traditionnel, celui selon lequel les contes ont toujours une fonction dans la société, celle d'apprendre et de transmettre le savoir. Pipirit raconte pour convaincre, pour apprendre que Persifal est un juste, et il écoute pour acquérir un savoir qu'il récupère toujours à bon escient et qui lui permet de vaincre des embûches lors de son passage en certains lieux.

Gary Victor, en mettant en scène un personnage aux talents de conteur et en construisant son récit selon une structure de récits enchâssés parvient, tout comme Chamoiseau, à recréer la figure du conteur et sa parole. Il va jusqu'à en faire une parole salvatrice, une parole dont dépend la vie de son héros. Tout comme celle de Solibo, la voix de Pipirit prend une place importante, voire fondamentale, dans le récit. Mais si la parole de Solibo se donne plus

<sup>48</sup> Voir *Grenn Bòt*, *Ibid.*, p. 47-54.

<sup>49</sup> Voir *La nuit des Nègres castrés*, *Ibid.*, p. 269-278.

difficilement à lire, celle de Pipirit ne pose pas de difficultés particulières outre le fait qu'elle soit également marquée par un lexique particulier qui peut lui aussi, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, poser ses difficultés aux lecteurs étrangers. Comme nous l'avons dit, le paratexte de *La piste*, dont il n'existe pas d'équivalence dans *Solibo Magnifique*, fournit de bonnes pistes pour le lecteur non créolophone qui désire comprendre ce qu'il lit, savoir à quoi fait référence tel ou tel mot (avec les conséquences que nous connaissons à l'utilisation de ce glossaire atypique). Mais malgré cette aide paratextuelle, un lecteur étranger ne pourra pas pour autant saisir toutes les subtilités culturelles du texte, comme pourrait le faire un lecteur haïtien. Nous pensons par exemple aux proverbes, qui sont des éléments qui franchissent difficilement les frontières culturelles, mais qui sont tout à fait signifiants pour les lecteurs de la culture concernée. Il en va de même pour certaines expressions, qui ne sont pourtant pas indéchiffrables pour le lecteur étranger, mais qui comportent une connotation particulière dans la culture haïtienne. Comment savoir par exemple que l'expression « allez-vous-en<sup>50</sup> », qui existe aussi ailleurs qu'en Haïti, peut être une véritable insulte en Haïti ? Que les « loups garous<sup>51</sup> » d'Haïti n'ont pas grand chose à voir avec les loups garous du reste du monde ? Ces éléments ne nuisent toutefois pas à la compréhension générale du texte, mais ils sont des clins d'œil pour le lecteur haïtien, qui, lui, en saisira la portée. Ils viennent en fait démontrer qu'un lecteur étranger n'effectuera pas le même type de lecture qu'un lecteur créolophone, et ce même si le texte est plutôt dénué de marques agrégatives, parce que la différence culturelle n'est pas totalement réductible à la présence d'un glossaire et de notes de traduction.

Si l'on considère les deux romans qui ont retenu notre attention tout au long de ce chapitre, nous pouvons noter que l'élément qui les rassemble est bien l'importance accordée à la parole. Dans un cas, elle a laissé croire qu'elle mourrait en même temps que Solibo, dans l'autre elle a prouvé qu'elle permettait à Pipirit de survivre. Et dans les deux cas, elle s'est

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 14-15.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 105. À noter que « [l]e loup-garou dans la mythologie haïtienne n'a rien avoir avec son homologue européen. Il s'agit d'un être maléfique doté du pouvoir de se transformer en boule de feu après s'être débarrassé de sa peau humaine. Il s'attaque aux humains, provoquant la mort de ses ennemis » (Marie-José N'Zengou-Tayo, « Le Vodou dans les romans et nouvelles de Gary Victor : entre fantastique et réalisme merveilleux », *Francofonia*, n° 7, 1998, p. 267.)

offerte au lecteur. Peut-être avec plus de fluidité lors de la lecture de *La piste des sortilèges*, qui, malgré quelques difficultés de lecture n'est pas un texte qu'on pourrait qualifier de difficile. Et avec résistance lors de la lecture des *Dits de Solibo*, qui représente ce que nous avons appelé une « situation d'illisibilité impressionnante ». Impressionnante en effet, mais pas extrême. Car la transcription de la parole de Solibo s'est tout de même donnée à lire. Et même si le lecteur n'a pas pu tout comprendre, s'il a été dérouté par le flot verbal, par le déversement de mots, il a toutefois pu s'imaginer l'univers décrit, il a pu se faire une idée de la parole du conteur et entendre son écho à travers l'écrit, à travers sa lecture. Et ainsi comprendre ce que Chamoiseau veut dire lorsqu'il parle du *génie de la parole*<sup>52</sup>.

---

<sup>52</sup> Patrick Chamoiseau, « Que faire de la parole ? », *Op. Cit.*, p. 158.

## CONCLUSION

### Ô AMIS, LA PAROLE N'EST PAS DOCILE !

L'étude des marques de la tradition orale dans la littérature des Antilles et la question des particularités de lecture ont été le fil conducteur de notre réflexion. Au départ, l'objet de notre problématique était la question de la lecture pour un lecteur non créolophone, mais il a quelque peu changé en cours de route. L'aspect pragmatique de notre recherche a effectivement fait en sorte que, pour être en mesure d'analyser notre objet, il a fallu le voir autrement. Nous avons dû transformer notre rapport à cet objet en faisant un apprentissage linguistique et culturel afin de pouvoir en faire l'analyse. C'est donc toujours la question de la lecture qui nous a guidée dans ces pages, mais d'une autre façon à la fin qu'au tout début de nos recherches.

En ce sens, il est pertinent de nous arrêter un peu sur notre propre cheminement de lectrice. Notre premier contact avec la littérature antillaise a eu lieu il y a une dizaine d'années avec la lecture du roman *Solibo Magnifique* de Patrick Chamoiseau. Ce fut pour nous une vraie découverte, la révélation d'un monde jusque-là inconnu. À ce moment-là, nous n'avions absolument aucune connaissance de la langue créole ni de la culture des Antilles. À peine étions-nous au courant qu'il existait une littérature antillaise. La lecture de ce roman a été l'occasion d'un véritable « voyage vers l'imaginaire créole<sup>1</sup> ». Ce fut une lecture pendant laquelle nous avons ressenti l'effet d'étrangeté d'une culture autre, effet qui a permis une expérience exotique, au sens de Victor Segalen<sup>2</sup>. L'effet d'altérité a été fulgurant et notre incompréhension, source de fascination.

---

<sup>1</sup> Voir à ce sujet notre article qui traite entre autres de la question du voyage imaginaire : « Le roman antillais : un voyage vers l'imaginaire créole », dans Rachel Bouvet et Basma El Omari, dir., *L'espace en toutes lettres*, Québec, Éditions Nota Bene, 2003, p. 231-244.

<sup>2</sup> Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Essais », 1986. Voir notre article « Figures de l'altérité : du regard occidental sur la Polynésie aux réflexions de Segalen et Glissant » dans Rachel Bouvet, Jean-François Gaudreau et Virginie Turcotte,

Cette expérience du « divers » – nous renvoyons ici à la notion définie par Segalen dont Édouard Glissant s'inspire<sup>3</sup> – a éveillé notre curiosité pour cette littérature. C'est sans doute ceci qui a été l'élément déclencheur de notre intérêt, ceci qui a fait qu'au lieu d'être rebutée, nous avons eu envie de retenter l'expérience, de goûter à différentes plumes, de voyager de la Martinique à la Guadeloupe en faisant un détour par Haïti, jusqu'à en faire un sujet de recherche. Avec les années, au fil des lectures et des glossaires, nous nous sommes familiarisée avec cet univers, que nous avons la *sensation* de comprendre. C'est afin de comprendre encore plus, de *vraiment* comprendre, et de mener des analyses crédibles que nous avons appris le créole et voyagé dans les Antilles, faisant dès lors un réel apprentissage des particularités culturelles en étant confrontée à l'altérité. Le rythme des mots a donc peu à peu trouvé sa cadence dans notre tête, leur sonorité est devenue musique et certaines tournures de phrases, d'abord un peu hermétiques, ont pris une coloration connue. Progressivement, les images de la langue créole sont apparues à nos yeux. Et nous avons lu les textes d'une toute autre façon, passant de l'incompréhension, à une sensation de compréhension pour aboutir à une compréhension proprement dite. Il importe toutefois d'apporter une nuance à cette déclaration : même si nous avons acquis des connaissances nous permettant d'aborder autrement cette littérature, nous ne prétendons pas à la vérité infuse. Il sera toujours des situations de lecture, et ceci dans n'importe quelle littérature, qui poseront des difficultés d'interprétation. Qu'une lectrice de littérature antillaise soit devenue créolophone, elle n'en est pas pour autant une « lectrice modèle », pour reprendre la terminologie d'Umberto Eco<sup>4</sup>.

Notre apprentissage du créole et notre expérience culturelle nous ont donc donné les outils nécessaires à une bonne compréhension des textes. Mais s'il y a une chose que nous avons tenté de faire dans ce mémoire, c'est de replonger dans l'état d'esprit dans lequel nous

---

dir., *Désert, nomadisme et altérité*, Département d'études littéraires, UQÀM, *Figura. Textes et Imaginaires*, n° 1, septembre 2000, p. 143-176.

<sup>3</sup> Voir entre autres les textes suivants d'Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du Divers* (Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995) et *Poétique de la relation* (Paris, Gallimard, 1990).

<sup>4</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit par Myriem Bouzaher, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Essais », 1985.

nous trouvions avant d'acquérir toutes ces connaissances, de retrouver en nous la lectrice non créolophone. Pour pouvoir parler de sensation d'altérité, d'exotisme, de zones d'opacité dans la lecture, d'illisibilité et d'hypothèses interprétatives, il nous semblait nécessaire de retrouver cet état.

C'est donc dans cette perspective que nous avons présenté les enjeux de la lecture des textes antillais marqués par la présence de l'oraliture. Notre objectif était de démontrer comment la littérature antillaise s'inspire de la tradition orale en la recréant dans l'écrit, considérant deux textes qui y parviennent en utilisant des stratégies d'écriture tout à fait différentes, mais aussi parfois en puisant des exemples chez d'autres auteurs. Nous voulions analyser ces textes selon l'angle des théories de la lecture en posant la question de l'altérité, afin de voir quelles difficultés ils présentaient et en quoi les différentes stratégies utilisées demandaient au lecteur d'adapter son processus de lecture. Et s'il y avait une telle adaptation des processus de lecture, nous voulions voir de quelle façon cela se faisait.

Nous avons dû choisir de restreindre nos analyses aux romans *Solibo Magnifique* de Patrick Chamoiseau et *La piste des sortilèges* de Gary Victor plutôt que de couvrir un champ plus large parce qu'en posant la question de la lecture, l'étude abordait un aspect supplémentaire à l'analyse de textes et demandait de déployer plus d'outils et de temps sur chaque roman. Nos analyses ont révélé une belle diversité concernant les stratégies d'inscription de l'oraliture dans les textes. Les thématiques des deux romans s'ancrent d'emblée dans l'univers de l'oralité, et ceci s'étend jusque dans les procédés d'écriture. *Solibo Magnifique* met en scène un conteur qui meurt et un écrivain tentant presque désespérément de transposer sa parole à l'écrit, avec les difficultés et conséquences que l'on sait. Parallèlement à cette quête, une enquête policière qui traverse tout le roman évoque la veillée funèbre d'antan, lieu privilégié de la parole. Des apartés entre Solibo et l'écrivain – bribes de discours rapporté au style direct – apparaissent à plusieurs reprises, comme une façon de faire revivre la voix du conteur. L'écriture de Patrick Chamoiseau se fait très orale, par cette façon qu'il a d'utiliser des techniques de narration particulières où on a toujours l'impression d'entendre quelqu'un nous parler (pensons aux nombreuses parenthèses qui parsèment le texte, qui sont autant d'interventions du narrateur précisant, questionnant, réfléchissant sur ce qu'il dit), même si on ne sait pas toujours qui nous parle ! Les fréquentes

onomatopées reproduisant les sons, la ponctuation très vive, la diglossie linguistique, les italiques démarquant le créole et la manière aléatoire de le traduire (ou de ne pas le traduire dans le cas des paroles de Congo l'ancien) sont autant de stratégies déployées pour inscrire l'oraliture dans l'écrit. Parallèlement à ceci, il a été intéressant de voir comment le roman *La piste des sortilèges* met en jeu la même démarche, mais d'une autre façon. Un personnage y poursuit une quête digne des contes merveilleux et doit, pour atteindre son but, voyager dans le royaume des morts où il fait une plongée phénoménale dans l'univers vaudou. Cet environnement donne lieu à l'utilisation d'un lexique particulier, propre à cette mythologie. Afin de rendre le texte plus accessible à un large lectorat, une aide paratextuelle s'offre au lecteur : traduction des ballades, liste des principaux personnages et glossaire (avec les caractéristiques qu'on lui connaît). Ici, l'influence du conte se fait clairement sentir par la structure du texte qui est construit à la façon des contes traditionnels : une quête à accomplir, des obstacles à surmonter, des ennemis à déjouer, des alliés à reconnaître, des outils à utiliser à bon escient. Et c'est avec brio que le personnage utilise son meilleur outil : sa parole. Ce faisant, devenant lui-même conteur, il donne à entendre sa voix dans une multitude de récits enchâssés. Il devient parfois aussi auditeur, devant écouter les histoires des autres personnages. Ce va-et-vient narratif participe à la multiplicité des voix et rapproche davantage le texte de l'oralité. La langue créole est présente, mais se fait plus discrète que dans *Solibo Magnifique*, car elle ne subit généralement pas de traitement typographique particulier (à part dans les ballades où on la voit en italique), se fondant dans le reste du texte.

Si ceci représente les principales stratégies d'inscription de l'oraliture dans les textes à l'étude, il est des exemples d'autres textes, écrits à des époques différentes, dans des courants littéraires différents, qui présentent aussi des stratégies intéressantes. *Romancero aux étoiles*<sup>5</sup>, de Jacques Stephen Alexis, rassemble neuf contes et nouvelles, qui sont chapeautés par un dialogue entre Vieux Vent Caraïbe, le « plus grand "compose", "Téquina" et tireur de contes [d'Haïti] »<sup>6</sup> et son petit neveu qui veut apprendre à raconter. On assiste pour ainsi dire à la transmission « en direct » du savoir entre l'oncle et le neveu. Chacun annonce et présente le

---

<sup>5</sup> Jacques Stephen Alexis, *Romancero aux étoiles*, Paris, Gallimard, 1960.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 45. *Téquina* veut dire « danseur et chorégraphe indien d'Haïti ». L'explication est d'Alexis.

conte qu'il s'apprête à raconter et prend à tour de rôle la parole, se faisant conteur puis auditeur. Les techniques du conteur – devinettes, cric crac – sont parfois mises à l'œuvre pour raconter des histoires de Bouqui et de Malice, de zombis, de belle indienne, etc. Ici, en plus d'avoir à lire un langage vivant, coloré et rythmé, une écriture ponctuée et exclamative, qui recourt souvent aux répétitions, aux onomatopées et aux chansons, on a vraiment l'impression d'entendre le conteur raconter ces récits. La diglossie linguistique est présente et s'y ajoute même parfois la langue espagnole. Des notes de bas de page viennent expliquer le lexique propre au vaudou, les mots créoles et certaines données historiques, mais cette annotation semble presque faite de façon aléatoire, car il demeure des éléments du texte qui ne bénéficient pas des notes et qui ne sont pourtant pas facilement accessibles pour un lecteur non créolophone n'ayant pas les connaissances culturelles. Cet aspect, le style de l'écriture et la thématique mise en scène par le conteur et son neveu, qui rappelle d'une certaine façon la dynamique qui existait entre Solibo et l'écrivain, sont des éléments qui rapprochent *Romancero aux étoiles* de *Solibo Magnifique*, convoquant le même genre de lecture.

Il est un autre texte que l'on peut cette fois-ci rapprocher de *La piste des sortilèges* et c'est celui de Simone Schwarz-Bart, qui inscrit également l'univers de l'oralité dans son récit *Ti Jean L'horizon*<sup>7</sup>. Elle sacralise une figure antihéroïque du folklore antillais et en fait un véritable héros investi de la mission de sauver le monde : il doit partir à la recherche du soleil avalé par une énorme bête venue d'ailleurs. C'est donc à une aventure où le merveilleux et l'irréel se côtoient et où la magie est au rendez-vous que le lecteur est convié. Un peu de la même façon que Pipirit, Ti Jean doit poursuivre une quête qui le mène dans le Séjour des morts et, sur sa route, se présentent des alliés, des ennemis, des obstacles et des pièges. Au début du récit, le narrateur s'adresse directement à ses lecteurs, se positionnant lui aussi dans le rôle d'un conteur qui parle à son public et ce ton est entretenu tout au long du récit. Des chansons ponctuent régulièrement le récit, lui conférant une dimension orale, et on y retrouve même aussi un récit enchâssé – « Le récit de Maiari ou l'histoire de la flèche qui atteint Wadamba.<sup>8</sup> » Simone Schwarz-Bart écrit à première vue dans un français plutôt conventionnel où il n'y a guère de traces de créole, mais à bien y regarder on y perçoit un

<sup>7</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1979.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 137-139.

quelque chose qui n'appartient pas à la langue française et qui se situe dans les images, les comparaisons, les métaphores, les tournures de phrases, la syntaxe et le rythme des mots. Il y a là les relents d'un style qui n'est pas habituel et qui rappelle celui du conteur.

Édouard Glissant est un auteur qui réinvente également à sa façon les procédés du conteur dans l'écrit, mais ses textes se positionnent dans une catégorie à part. Difficile effectivement de le rapprocher de quoi ou de qui que ce soit, tant la singularité de son écriture déjoue les habitudes de lecture. Chez lui, la créolisation opère à tous les niveaux du texte. Elle semble être sous-jacente à son écriture, ce qui fait que les textes de Glissant sont rarement faciles. Souvent dans un même texte, des récits s'imbriquent les uns dans les autres et différents genres se succèdent. Ses romans renvoient les uns aux autres et c'est au lecteur de mettre de l'ordre dans tout cela. La langue est créolisée de façon très subtile et aucune aide paratextuelle ne vient au secours du lecteur. Glissant revendique comme nous le savons le droit à l'opacité et il ne se soucie guère d'aider son lecteur. Ses textes sont plutôt dénués d'aide paratextuelle, ou alors, s'ils en offrent une, c'est quasiment sous la forme d'un leurre<sup>9</sup>. Il donne donc à lire des textes qui demandent une grande participation de la part du lecteur et un effort intellectuel soutenu. Comme le disent si bien Carminella Biondi et Elena Pessini, avec Glissant, « le lecteur se trouve sur les pistes d'une littérature de l'inconfort et de l'inquiétude<sup>10</sup> ».

Dans tous ces textes, si les stratégies d'écriture diffèrent, l'appréhension de l'altérité se fait par bribes, par éclats. De la même façon que le voyageur, le lecteur découvre et progresse dans un territoire nouveau au fil des mots. Il perçoit des sensations nouvelles à chaque situation qui fait défaut ou qui échappe à son bagage culturel. Il n'est pas familier avec ce qui s'offre à lui, le texte qu'il lit ne correspond pas à ses repères habituels. Le lexique, la

---

<sup>9</sup> Carminella Biondi et Elena Pessini soulignent bien cet effet à propos du glossaire de *Tout-Monde* (Paris, Gallimard, 1993) : « Cette fois, Glissant intitule son petit dictionnaire « Sur les sentences » et dresse la liste des proverbes, expressions, répliques, lieux communs, en français, créole, italien présents dans son texte, et on y retrouve même les vers d'un de ses poèmes, qui ainsi extrapolés hors contexte révèlent toute leur opacité. Un glossaire donc qui n'explique pas et souligne au contraire la difficulté, sinon l'impossibilité, de percer le sens » (*Rêver le monde. Écrire le monde. Théories et narrations d'Édouard Glissant*, Bologne, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, 2004, p. 100).

<sup>10</sup> *Ibid.*, p, 130.

thématique et la structure du texte sont autant d'éléments qui peuvent le déstabiliser et le confronter aux limites de ses propres connaissances, aux limites de son espace culturel et lui permettre de percevoir l'altérité et donc de ressentir la sensation d'exotisme.

Tous les textes marqués d'une façon ou d'une autre par l'oraliture présentent des éléments étrangers à un lecteur non créolophone. Ces éléments s'imposent au lecteur qui doit tenter de remédier à la situation d'illisibilité à laquelle il fait face. Puisque certains textes sont plus hermétiques que d'autres, comme nous venons de l'évoquer en parlant de ceux d'Édouard Glissant, il est à propos de nous demander de quelle façon sont affectés les processus de lecture. Il est possible de catégoriser certains textes, sur une échelle comparative, selon le degré d'altérité qu'ils présentent. Si on pense à des textes comme ceux de Dany Laferrière et ceux d'Édouard Glissant, il semble aisé de dire que ceux de Glissant, qui prône son droit à l'opacité, poseront une plus grande difficulté de lecture que ceux de Laferrière, qui ne sont pratiquement pas atteints par la créolisation. Comme nous le savons, l'altérité s'impose lorsque le lecteur perçoit des signes textuels qui ne font pas partie de ses référents culturels. Moins le texte correspond aux référents culturels du lecteur, plus l'altérité est grande. Et il est possible de croire que plus l'altérité est grande, plus le processus d'interprétation est complexe. Ce qui serait intéressant, maintenant, ce serait de procéder à une catégorisation des degrés de l'altérité de différents textes, de façon à voir pourquoi et de quelle façon l'altérité se construit. Pourquoi par exemple, est-il possible de dire que les textes de Dany Laferrière présentent moins de difficulté de lecture que ceux de Gary Victor, qui en présentent moins que ceux de Patrick Chamoiseau, qui en présentent moins que ceux d'Édouard Glissant ? À la lumière d'une telle étude, il serait pertinent de prolonger la réflexion sur la façon dont les mécanismes mis en œuvre lors du processus de lecture de tels textes sont appelés à se complexifier. Car il semble évident que plus un texte s'éloigne du savoir du lecteur, plus les stratégies d'interprétation se complexifient.

Mais est-ce vraiment possible d'affirmer que les textes des auteurs cités ci-haut se classent de cette façon ? Est-ce que cela ne dépend pas du savoir de chaque lecteur ? Car, rappelons-le, l'expérience de lecture est unique et personnelle...

## ANNEXE A

### Glossaire<sup>1</sup>

EN « AFFAIRES », ENGAGÉ : se dit de quelqu'un qui a un engagement avec les esprits diaboliques, avec des personnes de mauvaise vie, des truands.

AGWE : dieu de la mer dans la mythologie vaudou.

ASON : instrument sacré de la liturgie vaudou.

ASOROSI : boisson faite de feuilles et d'alcool de canne.

BAWON SAMEDI : personnage de la mythologie vaudou. Esprit gardien des cimetières.

BAYAOND : variété de cactus.

BIZANGO : société secrète haïtienne.

BORLETTE : loterie haïtienne.

BOSAL : Nègre né en Afrique, terme péjoratif dans le sens haïtien.

BOUBOUT : chérie, femme de cœur.

BOUKMAN : esclave, prêtre vaudou qui organisa la seule révolte authentique d'esclaves à Saint-Domingue. N'en déplaît aux « historiens », tout ce qui se passa ensuite fut manigancé par les colons affranchis et les généraux pour s'emparer du pouvoir.

BOYER (BAZELAIS) : homme d'État haïtien, chef du parti libéral qui s'opposa par les armes au président Salomon au XIX<sup>e</sup> siècle.

BWA-FOUYE : embarcation taillée dans un tronc d'arbre.

---

<sup>1</sup> Gary Victor, *Op. Cit.*, p. 507-510.

BWA-KOCHON : boisson faite de racines et d'alcool de canne.

CACHIMAN : fruit tropical.

CALIENTE : chaude, nymphomane.

CHANPWÈL : société secrète haïtienne.

CHRISTOPHE : général de la guerre de l'Indépendance.

COMMANDEUR : Nègre prédisposé à la surveillance.

CRÊTE-À-PIERROT : nom d'un navire de guerre que l'amiral Killick, héros de l'armée haïtienne, fit sauter avec sa propre personne plutôt que de se rendre aux Allemands. La Crête-à-Pierrot est aussi le nom d'un fort célèbre qui fut le lieu d'une bataille importante [sic] de la guerre finale entre les généraux affranchis haïtiens et l'armée française.

DEKABÈS : partie gagnée au jeu des dominos où la dernière pièce peut se placer aux deux bouts.

DESSALINES : général qui fit la guerre de l'Indépendance et qui s'empara du pouvoir pour lui-même par la suite. Dessalines se fit nommer empereur pour être finalement assassiné.

DJAKOUT : sac fait de pite.

DJO KOKOBE : Chef chanpwèl. Personnage d'un roman précédent de Gary Victor, *Clair de Manbo*.

ELYANIZ : personnage féminin rencontré lors d'une précédente aventure du héros, Sonson Pipirit (voir *Un octobre d'Elyaniz*, 1992).

FRESCO : boisson rafraîchissante faite de glace pilée et de sirop.

FRIGIDAIRE : la marque Frigidaire étant très populaire en Haïti, on est venu à appeler tout réfrigérateur, frigidaire. Le blanc étant toujours la couleur de ces appareils, les personnes habillées de blanc se font parfois traiter de « frigidaire ».

FRIZE : hibou.

GAGUÈRE : lieu où se déroulent les combats de coqs.

GARDE : esprit vaudou.

GEDE : personnages de la mythologie vaudou, liés au culte des morts.

GINEN : esprit du bien dans la mythologie vaudou.

GOURDE : monnaie haïtienne.

GRANDON : grand propriétaire terrien haïtien.

GRENN BÒT : une seule botte.

GRIFFONNE : type de métisse plus proche du noir que du blanc.

GRIYO : viande de porc grillée.

HOUGAN : prêtre vaudou.

HOUNSI : femmes dont le rôle est d'officier avec le prêtre ou la prêtresse vaudou.

KABICHA : piquer un somme.

KACHIMBO : pipe de terre cuite.

KAKA-KLEREN : ivrogne.

KALALOU : gombo.

KARABELA : tissu de coton de couleur bleue.

KAYIMIT : fruit tropical.

KLEREN : alcool de canne.

KONKONM ZONBI : forme de datura, plante aux feuilles ayant des vertus euphorisantes.

KOYO : se dit d'un homme qui a peur des femmes, un impuissant, un homme qui ne peut faire la preuve de sa virilité.

KWI : ustensile fait de l'enveloppe extérieure d'un fruit, la calebasse.

LAMBI : conque, coquille d'un mollusque... Donne un son puissant quand on souffle dedans.

LAVALASSIEN : membre de Lavalas, un parti politique. Lavalas veut dire torrent.

LWA : esprit de la mythologie vaudou.

LAYE : sorte de grand panier plat.

LEGBA : esprit ouvrant les portes dans la mythologie vaudou.

MACAYA : nom d'un pic de montagne en Haïti.

MAJOR-JONC : sorte de chef d'orchestre dans le rara.

MALANGA : tubercule.

MANBO : prêtresse vaudou.

MAPOU : espèce de chêne.

MARABOU : type de Noir aux cheveux lisses, aux traits presque européens.

MARCHAND : capitale d'Haïti après que le général Dessalines se fit nommer empereur.

MASISI : homosexuel.

MAZONBÈL : tubercule comestible.

MÉDECIN-FEUILLES : guérisseur connaissant les vertus des plantes.

MOÏSE : chef de guerre que Toussaint Louverture fit fusiller.

MÒ TOUFE : esprit qui tue en simulant des troubles respiratoires.

NAGO : rite vaudou.

NÎMES : chênes africains.

RAPADOU : pain de sucre de canne de couleur marron foncé.

PANYÒL : Espagnol. En Haïti, Dominicain.

PATCHWAL : plante dont les feuilles prises en infusion sont utilisées, dans les cas de fortes émotions, comme calmant.

PETIT-NOËL PRIEUR : chef de bandes d'esclaves révoltés qui refusait l'autorité des généraux durant les guerres de l'Indépendance.

PÉTION : général de la guerre de l'Indépendance.

PETWO : rythme haïtien de nature plutôt maléfique utilisé lors de cérémonies vaudou.

POTO-MITAN : poteau au centre du temple vaudou autour duquel se déroulent les cérémonies vaudou.

PWEN : pouvoir magique.

PRÉSIDENT SALOMON : président haïtien de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

RARA : bande musicale sillonnant à pied les campagnes haïtiennes.

ROROLI : grains de palme.

SAN MANMAN : littéralement « sans maman ». Hors-la-loi, assassin, homme sans foi ni loi.

SANSAL : malandrin, sans foi ni loi.

SANS-SOUCI : voir Petit-Noël Prieur.

SIMON (Antoine) : président haïtien du début du XX<sup>e</sup> siècle.

SEMP : passe magique.

SÒ : sœur. Titre habituellement donné aux femmes dans les communautés religieuses. Peut signifier aussi, entre des femmes, une grande amitié qui les rend presque sœurs.

SOSYETE : société. Employé ici dans le sens de « société magique ».

TANLONTAN : temps passé.

TÈT GRIDAP : lampe à l'huile.

TRANPE : boisson faite d'alcool de canne où macèrent des feuilles ou des fruits.

TWADEGOÛT : poison violent.

TWOKÈT : tissu placé sur le crâne pour mieux supporter une charge.

VAKSIN : instrument à vent fait avec la tige du bambou.

VLENGBENDENG : société secrète haïtienne de nature diabolique.

YANVALOU : rythme haïtien.

ZWAZOWOUT : oiseau des routes.

## ANNEXE B

2. (« Chamoiseau ? Parce que pour eux, tu étais descendant (donc oiseau de...) du Cham de la Bible, celui qui avait la peau noire », me disait Solibo...) <sup>1</sup>

3. (Solibo Magnifique me disait : « Z'Oiseau, tu dis : La tradition, la tradition, la tradition..., tu mets pleurer par terre sur le pied-bois qui perd ses feuilles, comme si la feuille était la racine !... Laisse la tradition, pitite, et surveille la racine... ») <sup>2</sup>

4. (Solibo me disait : « Oiseau de Cham, je ne me noierai jamais. Dans l'eau, je deviens eau, devant la vague je suis une vague. Je ne me brûlerai pas non plus, car le feu n'enflamme pas le feu. Quand à cette histoire de bête-longue dont tu parles, je ne m'en souviens pas. Mais ce n'est pas impossible. Chaque créature n'est en réalité qu'une vibration à laquelle il faut simplement s'accorder... Cesse d'écrire kritia kritia, et comprends : se raidir, briser le rythme, c'est appeler sa mort... Ti-Zibié, ton stylo te fera mourir couillon... ») <sup>3</sup>

5. (Papa, deux questions, avais-je dit à Solibo bien longtemps après l'incident du cochon de Man Gnam : comment la parole peut-elle calmer un cochon fou ? et n'est-ce pas dérisoire de l'utiliser pour tuer un cochon ?... Le Magnifique avait souri : « il faut être ce que tu fais, cochon devant le cochon, parole de cochon devant le cri du cochon, perdre de ton importance, et là toute parole calme. Maintenant, Chamzibié, tu dis : Dérisoire. Joli français. Toi, tu pleures sur un cochon saigné, moi j'ai pleuré sur la misère de Man Gnam, et le Noël de ses sept enfants... ») <sup>4</sup>

6. (Solibo Magnifique me disait : « Oh, Oiseau, tu veux l'indépendance, mais tu en portes l'idée comme on porte des menottes. D'abord : sois libre face à l'idée. Ensuite : dresse

---

<sup>1</sup> Patrick Chamoiseau, *Op. Cit.*, p. 57.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 75-76.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 82.

le compte de ce qui dans ta tête et dans ton ventre t'enchaîne. C'est d'abord là, ton combat... »)<sup>5</sup>

7. (Sans vouloir vous ennuyer, juste un mot : le travail des morts s'est perdu. On les transporte comme des sacs de guano dans des cercueils capitonnés prévus pour les pays d'hiver. Or, il faut dénouer respectueusement les fils qu'ils gardent sur la vie. Sans pleurer la tradition, rappelons-nous : quatre épaules, une heure de soleil levant, une démarche dans la descente, un rythme dans la montée, une balance de reins au-dessus des ravines, une tracée qui tourne et détourne, qui recule parfois dans un paysage réinventé. À travers le drap, le mort percevait la douleur des amis, il sentait battre leur cœur, et il buvait leur sueur.)<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 138-139.

## BIBLIOGRAPHIE

### *Œuvres de fiction*

- ALEXIS, Jacques Stephen, *Romancero aux étoiles*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1988 [1960].
- CÉSAIRE, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris Présence Africaine, 1971.
- CHAMOISEAU, Patrick, *Biblrique des derniers gestes*, Paris, Gallimard, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Antan d'enfance*, Paris, Gallimard, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992.
- \_\_\_\_\_, *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988.
- COMHAIRE-SYLVAIN, Suzanne, *Le roman de Bouqui*, Montréal, Éditions Leméac, coll. « Francophonie vivante », 1973.
- DANTICAT, Edwidge, *Anacaona. Golden Flower*, New York, Scholastic, 2005.
- GLISSANT, Édouard, *Malemort*, Paris, Gallimard, 1997.
- LATIF GHATTAS, Mona, *Le double conte de l'exil*, Montréal, Boréal, 1990.
- MÉTELLUS, Jean, *Toussaint Louverture le précurseur*, Paris, Le Temps des Cerises, 2004.
- \_\_\_\_\_, *Toussaint Louverture*, Paris, Hâtier International, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Anacaona*, Paris, Hâtier, 1986.
- PASQUET, Fabienne, *La deuxième mort de Toussaint Louverture*, Arles, Actes Sud, coll. « Un endroit où aller », 2001.
- SCHWARZ-BART, Simone, *Ti Jean L'horizon*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1979.
- SMARTT BELL, Madison, *La pierre du bâtisseur* (trad. Pierre Girard), Arles, Actes Sud, 2007.
- \_\_\_\_\_, *Le soulèvement des âmes* (trad. Pierre Girard), Arles, Actes Sud, 1996
- \_\_\_\_\_, *Le maître des carrefours* (trad. Pierre Girard), Arles, Actes Sud, 2004.

SYLVAIN, Georges, *Cric ? Crac ! / Krik ? Krak ! Fables créoles racontées par un montagnard haïtien et transcrites en créole par Georges Sylvain*, Port-au-Prince, Presses nationales d'Haïti, coll. « L'intemporel », 2005 [1901].

TURENNE, Jouvou, *Jouvou, amie du vent*, Montréal, CIDIHCA, 1998.

VICTOR, Gary, *Les cloches de la Brésilienne*, La Roque d'Anthéron, Vents d'Ailleurs, 2006.

\_\_\_\_\_, *Je sais quand Dieu vient se promener dans mon jardin*, La Roque-d'Anthéron, Vents d'Ailleurs, 2004.

\_\_\_\_\_, *À l'angle des rues parallèles*, Châteauneuf-le-Rouge, Vents d'Ailleurs, 2003.

\_\_\_\_\_, *La piste des sortilèges*, Châteauneuf-le-Rouge, Vents d'ailleurs, 2002; Port-au-Prince, Éditions Henri Deschamps, 1996.

\_\_\_\_\_, *Un octobre d'Elyaniz*, Port-au-Prince, Imprimeur II, 1992.

\_\_\_\_\_, *Clair de Mambo*, Port-au-Prince, Éditions Henri Deschamps, 1990.

ZOBEL, Joseph, *La rue Cases-Nègres*, Paris, Présence africaine, 1974.

#### *Théories de la lecture et altérité culturelle*

BOUVET, Rachel, *Étranges récits, étranges lectures : essai sur l'effet fantastique*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2007 [1998].

\_\_\_\_\_, « Notes de traduction et sensation d'exotisme dans la *Trilogie* de Naguib Mahfouz », *Revue de littérature comparée*, n° 3, 1997, p. 341-365.

DELEDALLE, Gérard, « L'altérité vue par un philosophe sémioticien », dans Ilana Zinguer, dir., *Miroirs de l'altérité et voyage au Proche-Orient*, Genève, Ed. Slatkine, 1991, p. 15-20.

ECO, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit par Myriem Bouzaher, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Essais », 1985.

GERVAIS, Bertrand, « Presbytère, hiéroglyphes et dernier mot. Pour une définition de l'illisibilité », *La lecture littéraire*, n° 3, 1999, p. 205-228.

\_\_\_\_\_, « Une lecture sans tradition : lire à la limite de ses habitudes », *Protée*, vol. 25, n° 3 (« Lecture traduction culture »), hiver 1997-1998, p. 7-19.

\_\_\_\_\_, *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Essais critiques », 1994.

- ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1976.
- LOTMAN, Yuri, *La sémiotique*, trad. Anka Ledenko, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Nouveaux Actes Sémiotiques », 1999.
- \_\_\_\_\_, *L'Univers de l'esprit*, Éd. Université de Tartu, coll. « Les langages de la culture russe », Moscou, 1966.
- SEGALEN, Victor, *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Essais », 1986.
- THÉRIEN, Gilles, « Littérature et altérité. Prolégomènes », *Texte*, n<sup>os</sup> 23-24, (« L'altérité »), 1998, p. 119-139.
- \_\_\_\_\_, « Sans objet, sans sujet... » *Protée*, vol. 22, n<sup>o</sup> 1, (« Représentations de l'Autre »), hiver 1994, p. 21-31.
- \_\_\_\_\_, « Lire, comprendre, interpréter », *Tangences* (« La lecture littéraire »), n<sup>o</sup> 36, 1992, p. 96-104.
- \_\_\_\_\_, « Pour une sémiotique de la lecture », *Protée*, vol. 18, n<sup>o</sup> 2, printemps 1990, p. 67-80.
- ZUMTHOR, Paul, *Performance, réception, lecture*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1990.

### *Histoire des Antilles*

- ANGLADE, Georges, « La mort du colonel », *Frontières* (« Remède ou poison »), vol. 6, n<sup>o</sup> 1, automne 2003. [En ligne], [http://www.frontieres.uqam.ca/16\\_1\\_Regard.html](http://www.frontieres.uqam.ca/16_1_Regard.html) (page consultée le 2 mars 2007).
- DELVILLE, Robert et Nicolas Georges, *Les départements d'outre-mer. L'autre décolonisation*, Paris, Découvertes Gallimard, n<sup>o</sup> 296, 1996.
- DONNATIEU, Jean-Louis, « Le comte et l'affranchi, destins croisés », *Historia thématique*, (« L'esclavage, un tabou français enfin levé : les vrais chiffres de la traite des noirs »), n<sup>o</sup> 80, nov.-déc. 2002, p. 54-59.
- DU TERTRE, Père, *Histoire générale des Antilles habitées par les Français* [En ligne], [http://orddesiles.free.fr/rhum/pere\\_du\\_tertre.php](http://orddesiles.free.fr/rhum/pere_du_tertre.php) (page consultée le 24 septembre 2007).
- Historia thématique*, (« L'esclavage, un tabou français enfin levé : les vrais chiffres de la traite des noirs »), n<sup>o</sup> 80, nov.-déc. 2002.

- HURBON, Laënnec, *Les mystères du vaudou*, Paris, Découvertes Gallimard, 1999.
- LOUIS XIV, *Le code noir*, Introduction et notes de Robert Chesnais, Paris, L'esprit Frappeur, 1998.
- MAUBANT, Christiane, « Le 'traité' de traite de Stanislas Foäche, du Havre », dans *Historia Thématique*, (« L'esclavage, un tabou français enfin levé : les vrais chiffres de la traite des noirs »), n° 80, nov.-déc. 2002, p. 18-21.
- SALA-MOLINS, Louis, « Le Code noir est le texte juridique le plus monstrueux de l'histoire moderne » (entretien), *Historia thématique*, (« L'esclavage, un tabou français enfin levé : les vrais chiffres de la traite des noirs »), n° 80, nov.-déc. 2002, 34-37.
- SAUVEUR, Pierre Étienne, *L'énigme haïtienne. Échec de l'état moderne en Haïti*, Montréal, Mémoire d'encrier / Les Presses de l'Université de Montréal, 2007.

#### *Le conte*

- BÉDIER, J., *Les Fabliaux*, Paris, 1893.
- COLARDELLE-DIARRASSOUBA, M., *Le lièvre et l'araignée dans les contes de l'ouest africain*, Paris, Union générale d'édition, coll. « 10/18 », 1975.
- LÉON Pierre et Paul PERRON, *Le conte*, La Salle, Didier, 1987.
- MÉLÉTINSKI, Evguéni, « L'étude structurale et typologique du conte », (traduit du russe par Claude Kahn), dans Vladimir Propp, *Morphologie du conte* (traduit du russe par Marguerite Derrida), Paris, coll. « Points », 1973, p. 201-254.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte* (traduit du russe par Marguerite Derrida), Paris, Seuil, coll. « Points », 1970.
- VESSÉLOVSKI, A.N., *Istoricheskaja poetika*, Institut Literaturny AN SSSR, Leningrad, 1940.

#### *Oraliture, créolité et antillanité*

- BAMBOU, Pierre, « Le concept d'oraliture », *Le Nouvelliste*, 12 mai 1974.
- BERNABÉ, Jean, Patrick CHAMOISEAU et Raphaël CONFIANT, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1993.

CHAMOISEAU, Patrick, « Que faire de la parole ? », dans *Écrire la « parole de nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise*, Ralph Ludwig, dir., Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1994, p. 151-158.

DECAS, Marie-Josèphe, *Oralité écrite et créolité romanesque*, Thèse de doctorat, Université de Pennsylvanie, 1995.

DUMAS, Pierre-Raymond, « Interview sur le concept d'oraliture accordée à Pierre-Raymond Dumas par le docteur Ernst Mirville » *Conjonction*, n<sup>os</sup> 161-162, mars-juin 1984, p. 161-164.

GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du Divers*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995.

\_\_\_\_\_, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.

\_\_\_\_\_, *Le discours antillais*, Paris, Seuil, 1981.

HAZAEEL-MASSIEUX, Marie-Christine, [En ligne], <http://creoles.free.fr/Cours/digloss.htm> (page consultée le 19 juin 2007).

JONASSAINT, Jean, « Des conflits langagiers dans quelques romans haïtiens », *Études françaises*, vol. 28, n<sup>os</sup> 2-3, 1993, p. 39-48.

LAROCHE, Maximilien, *La double scène de la représentation. Oraliture et littérature dans la Caraïbe*, Québec, GRELCA, coll. « Essais », Université Laval, n<sup>o</sup> 8, 1991.

LUDWIG, Ralph, « L'oralité des langues créoles – 'agrégation' et 'intégration' », dans Ralph Ludwig, dir., *Les créoles français entre l'écrit et l'oral*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, Script Oralita, n<sup>o</sup> 16, 1989, p. 13-39.

RELOUZAT, Raymond, *Tradition orale et imaginaire créole*, Petit Bourg, Guadeloupe, Ibis rouge, 1998.

ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983.

### *Linguistique*

BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale du récit », *Communications*, n<sup>o</sup> 8, 1966, 1-27.

DUCROT, Oswald et Tzvetan TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972.

*Encyclopédie Larousse*, Paris, Éditions du Club France Loisir, 1992.

GENETTE, Gérard, *Palimpestes*, Paris, Seuil, 1982.

HAGÈGE, Claude, *L'homme de paroles. Contribution linguistique aux sciences humaines*, Paris, Folio, coll. « Essais », 1985.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

MOUNIN, Georges, « Oral/Écrit : préliminaires linguistiques », *Ethnologie Française*, n° 3, vol. 20, 1990, p. 256-261.

PICOCHÉ, Jacqueline, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Le Robert, coll. « Les Usuels », 1992.

*Études sur le corpus antillais*

Site internet *île en île* : <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile>

BERNABÉ, Jean, « Le travail de l'écriture chez Simone Schwarz-Bart : Contribution à l'étude de la diglossie littéraire créole-français », *Présence Africaine*, n° 121-122 (« Présence antillaise : Guadeloupe, Guyane, Martinique »), 1982, p. 166-179.

BERNABÉ, Jean, « De l'oralité à la littérature antillaise : figures de l'Un et de l'Autre », dans Françoise TÉTU DE LABSADE, dir., *Littérature et dialogue interculturel*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Culture française d'Amérique », 1997, p. 49-68.

BRAHIMI, Denise, *Appareillages. Dix études comparatistes sur la littérature des hommes et des femmes dans le monde arabe et aux Antilles*, Paris, Éditions Deux Temps Tierce, 1991.

BIONDI, Carminella et Elena PESSINI, *Rêver le monde. Écrire le monde. Théories et narrations d'Édouard Glissant*, Bologne, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, 2004.

CONDÉ, Maryse, *La civilisation du Bossale. Réflexions sur la littérature orale de la Guadeloupe et de la Martinique*, Paris, L'Harmattan, 1978.

CROSTA, Suzanne, *Récits d'enfance antillaise*, Québec, Université Laval, GRELCA, coll. « Essais », n° 15, 1998, p. 81-115.

\_\_\_\_\_, *Récits de vie de l'Afrique et des Antilles*, Québec, Université Laval, GRELCA, coll. « Essais », n° 16, 1998.

FIGUEIREDO, Euridice, « Patrick Chamoiseau : un nouveau Rabelais ? », *Estudos Linguísticos e Literários*, n° 16, 1994, p. 49-55.

- \_\_\_\_\_, « La réécriture de l'histoire dans les romans de Patrick Chamoiseau et Sylviano Santiago », *Études littéraires*, n° 3 (« Métissages : les littératures de la Caraïbe et du Brésil), vol. 25, hiver 1992-1993, p. 27-38.
- KANDÉ, Sylvie, dir., *Discours sur le métissage, identités métisses. En quête d'Ariel*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- KANDÉ, Sylvie, « Renoncements et victoires dans *La rue Cases-Nègres* de Joseph Zobel », *Revue Francophone*, n° 2, vol. IX, 1994, p. 5-23.
- KAUSS, Saint-John, *la poésie haïtienne d'expression créole*, cité dans [En ligne], [http://www.palli.ch/~kapeskreyol/bibliographie/kauss/kauss\\_poesie.pdf](http://www.palli.ch/~kapeskreyol/bibliographie/kauss/kauss_poesie.pdf) (page consultée le 10 janvier 2007).
- LAROCHE, Maximilien, *Sémiologie des apparences*, Québec, Université Laval, GRELCA, coll. « Essais », n° 11, 1994.
- \_\_\_\_\_, *Le Patriarche, le Marron, et la Dossa*, Québec, Université Laval, GRELCA, coll. « Essais », n° 4, 1988.
- \_\_\_\_\_, *L'avènement de la littérature haïtienne*, Québec, Université Laval, GRELCA, coll. « Essais », n° 3, 1987.
- LAROCHE, Maximilien et al., *Juan Bobo, Jan Sòt, Ti Jan et Bad John. Figures littéraires de la Caraïbe*, Québec, Université Laval, GRELCA, coll. « Essais », n° 7, 1991.
- NAUDILLON, Françoise, « Malemort ou le temps éperdu : la théorie au miroir de la fiction chez Édouard Glissant », *Revue de l'Université de Moncton*, n°s 1-2, vol. 34, 2003, p. 207-233.
- \_\_\_\_\_, *Littératures nègres et médias*, thèse de doctorat, Université de Cergy Pontoise, 1993.
- NDIAYE, Christiane, *Danses de la parole. Études sur les littératures africaines et antillaises*, Paris, Nouvelles du Sud, 1996.
- \_\_\_\_\_, « De la pratique des détours chez Sembène, Chamoiseau et Ben Jelloun », *Tangence*, n° 49 (« Les littératures francophones de l'Afrique et des Antilles »), décembre 1995, p. 40-77.
- NDIAYE, Christiane (dir.), *Relire l'histoire littéraire et le littéraire haïtiens*, Port-au-Prince, Presses Nationales d'Haïti, coll. « Pensée critique », 2007.
- NDIAYE, Christiane et Josias SEMUJANGA, dir., *De paroles en figures. Essais sur les littératures africaines et antillaises*, Montréal, L'Harmattan, 1996.

N'ZENGOU-TAYO, Marie-José, « Le Vodou dans les romans et nouvelles de Gary Victor : entre fantastique et réalisme merveilleux », *Francofonia*, n° 7, 1998, p. 255-273.

TURCOTTE, Virginie, « La migration de la mémoire culturelle dans la littérature antillaise francophone : du passage de l'oral à l'écrit », dans Kanate Dahouda et Selom Gbanou, dir., *Mémoire et identité dans les littératures francophones*, à paraître.

\_\_\_\_\_, « L'influence du conte traditionnel et la pratique du créole dans la littérature haïtienne : l'exemple de *La piste des sortilèges* de Gary Victor », dans Christiane Ndiaye (dir.), *Relire l'histoire littéraire et le littéraire haïtiens*, Port-au-Prince, Presses Nationales d'Haïti, coll. « Pensée critique », 2007, p. 321-344.

\_\_\_\_\_, « Le roman antillais : un voyage vers l'imaginaire créole », dans Rachel BOUVET et Basma EL OMARI, dir., *L'espace en toutes lettres*, Québec, Éditions Nota Bene, 2003, p. 231-244.

\_\_\_\_\_, « Figures de l'altérité : du regard occidental sur la Polynésie aux réflexions de Segalen et Glissant » dans Rachel BOUVET, Jean-François GAUDREAU et Virginie TURCOTTE, dir., *Désert, nomadisme et altérité*, Département d'études littéraires, UQÀM, *Figura. Textes et Imaginaires*, n° 1, septembre 2000, p. 143-176.

WELLS, Catherine, *L'oraliture dans Solibo Magnifique de Patrick Chamoiseau*, Québec, Presses de l'Université Laval, GRELCA, coll. « Essais », n° 12, 1994.