

Créolité et narration : refonte identitaire en action

Marianne HALLORAN

Introduction

Le problème que représente la formation identitaire chez le sujet colonisé a été abordé par de multiples théoriciens. Que ce soit Frantz Fanon, Aimé Césaire, Albert Memmi ou Edward Said, tous s'accordent à dire que l'identité du colonisé a été, au fil des années, conditionnée par le regard du colonisateur. Divers mouvements théoriques tels que la négritude sont nés en réaction à ce conditionnement identitaire. Dans les Antilles françaises, la population porte les cicatrices du double héritage de l'esclavagisme et de la colonisation. De plus, l'hégémonie culturelle et linguistique française semble bloquer toute célébration positive des diverses influences culturelles présentes aux Antilles. En réaction à une vision si monolithique de l'identité antillaise, la théorie de la créolité s'est donnée pour mission de fissurer cette chape identitaire paralysante. Nous proposons ici d'étudier la voix narrative d'une sélection de romans antillais francophones afin de déterminer quelle place occupe la refonte de l'identité créole sur le modèle prôné par les créolistes. Afin de conceptualiser cette analyse, nous commencerons par présenter la théorie de la créolité. Dans un deuxième temps, nous nous pencherons sur la trame narrative de romans antillais en tentant d'y déceler les traces de la théorie de la créolité. Trois phénomènes narratifs distincts seront

étudiés : la narration à la première personne, la polyphonie narrative et l'oralité. Nous tenterons ainsi de démontrer que la trame narrative des romans antillais sert le projet théorique de la créolité.

La créolité ou le refus du monolithisme identitaire

Dans les années 1980, sous l'influence de trois auteurs Martiniquais, un courant littéraire appelé « créolité » vit le jour. L'idée principale de la théorie de la créolité reposait sur une revendication du caractère hétérogène des Antilles, sur un plan à la fois culturel et linguistique. En 1989, les fondateurs de la créolité, Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, publièrent un manifeste littéraire intitulé *Éloge de la créolité*, dans lequel ils exposèrent leur théorie en lui conférant un pouvoir de résistance identitaire.

Ce n'était pas le premier mouvement littéraire et identitaire à avoir cours aux Antilles. Deux autres Martiniquais avaient précédemment développé de telles théories. En effet, il y avait d'abord eu la négritude de Césaire puis l'antillanité d'Édouard Glissant. La créolité peut être considérée comme l'aboutissement d'un raffinement des deux précédents mouvements. Dans les années 1930, la négritude était née sous l'impulsion d'étudiants noirs tels que Césaire, Léopold Sédar Senghor et Léon-Gontran Damas, qui poursuivaient leurs études à Paris. Ce mouvement à la fois littéraire et identitaire visait à définir une identité commune à tous les Noirs (Africains, Antillais ou Afro-Américains) reposant sur un héritage africain commun et une célébration de la « race » noire. Ce désir d'une identité collective et de revalorisation identitaire constituait une stratégie de résistance face aux théories racistes qui avaient cours à l'époque et à la violence de la colonisation. La négritude reposait donc sur une inversion des schémas racistes, une célébration de la « race » noire et une attitude nostalgique envers le passé africain. Vers la fin des années 1970, en réaction à cette théorie identitaire d'une homogénéité rigide, Glissant a proposé la théorie de l'antillanité en insistant sur le fait que l'identité antillaise ne pouvait pas simplement résider dans le passé africain. Il s'est efforcé de démontrer l'importance d'un héritage historique spécifiquement antillais et d'une identité antillaise à multiples facettes. Ainsi, il a décrit les Antilles comme un carrefour où différentes influences telles que le passé esclavagiste et le contact avec l'Europe, par exemple, s'entremêlent. La démarche de Glissant était donc de décrire les Antilles comme un espace dynamique mais aussi de proposer une alternative antillaise à l'Histoire.

La créolité poursuit la recherche identitaire amorcée par la négritude et l'antillanité. Les créolistes insistent, comme Glissant, sur le caractère unique de l'héritage culturel et historique antillais, rejettent la vision universalisante de l'identité proposée par la négritude et prônent une attitude de résistance à l'hégémonie culturelle française. Leur but est de promouvoir la diversité en combattant les valeurs identitaires monolingues et homogénéisantes. Pour ce faire, les créolistes combattent sur deux fronts : celui de la langue et celui de l'H/histoire. En effet, l'affirmation de l'identité créole avancée par les créolistes se base sur une volonté systématique de rejet de la dominance de la langue française dans les Antilles. Ainsi, les auteurs multiplient les écrits en créole et les stratégies linguistiques qui permettent de s'appropriier et de subvertir la langue française de manière à lui faire refléter l'héritage créole. De plus, une place de choix est réservée à l'oralité qui permet de représenter la spécificité créole dans les écrits. Enfin, au niveau thématique, les créolistes encouragent une réappropriation du passé par le sujet antillais. Les récits se concentrent sur la culture populaire, ainsi, les histoires individuelles des petites gens contribuent à créer une version locale de l'Histoire collective des Antilles. La créolité apparaît donc comme une stratégie de résistance identitaire basée sur la diversité, le métissage, la reconnaissance du multilinguisme et la réappropriation d'une voix propre par le sujet antillais. Bernabé, Chamoiseau et Confiant, en mettant leurs principes théoriques en œuvre dans leurs romans (à la fois aux niveaux thématique et linguistique), se trouvent ainsi à l'origine d'un renouveau littéraire antillais qui s'est concrétisé avec l'attribution du prix Goncourt à Chamoiseau pour son roman *Texaco* en 1992.

Bien que Bernabé, Chamoiseau et Confiant aient été ceux qui donnèrent une voix théorique à cette aspiration identitaire, on peut dire qu'elle se trouve aussi présente dans les écrits d'autres auteurs antillais, dont seulement certains se sont réclamés du mouvement créoliste, tels que Glissant, Maryse Condé, Simone Schwarz-Bart, Daniel Maximin et Gisèle Pineau. Nous nous proposons ici, en explorant les écrits de divers auteurs antillais, de nous concentrer sur le phénomène narratif et de démontrer que la narration constitue un lieu de résistance pour le sujet antillais illustrant de manière palpable la théorie de la créolité.

Réappropriation d'une voix propre par le sujet antillais

En se penchant sur le phénomène narratif dans le roman antillais, on remarque que la narration à la première personne occupe une place

prépondérante. Qu'elle soit le mode exclusif de narration ou seulement utilisée en partie dans le roman, la narration à la première personne a d'importantes répercussions au niveau idéologique. En effet, le « je » et sa répétition à travers le roman implique une volonté de la part du narrateur de se prendre en main et de présenter sa version des faits. Cette trame narrative s'inscrit pleinement dans les principes de la créolité. En effet, le lecteur est mis en présence d'une voix qui s'affirme et prend possession de son histoire. En replaçant ce phénomène dans le cadre historique des Antilles, où le sujet antillais, à cause de l'esclavage puis de la colonisation, n'avait pas de voix propre, on voit bien que le choix de la première personne n'est pas sans importance.

Deux romans antillais caractéristiques de cette démarche narrative sont *Moi, Tituba, sorcière . . . noire de Salem* publié par Condé en 1986 et *Pluie et vent sur Télumée Miracle* publié par Schwarz-Bart en 1972. La narration des deux romans se fait exclusivement à la première personne. Chez Condé le « je » est Tituba, une esclave de la Barbade devenue servante à Salem et accusée d'être une sorcière ; chez Schwarz-Bart, le « je » est Télumée, une vieille Guadeloupéenne qui raconte sa vie et celle des femmes de sa famille. Le but de Condé est rendu tout à fait explicite par une « Note historique » se trouvant à la fin du roman dans laquelle elle indique que Tituba a vraiment existé et qu'elle était une des sorcières jugées à Salem en 1692 (315-16). En utilisant le « je » Condé donne donc la possibilité à un sujet antillais semi-fictif de raconter sa propre version de l'Histoire. Tituba débute son récit au moment de sa conception, quand sa mère est violée par un marin anglais « sur le pont de *Christ the King* » (13), et termine son récit avec sa réincarnation en un esprit après sa mort. Grâce au « je », Condé donne la possibilité à Tituba de s'approprier une voix pour elle-même et de raconter son histoire et celle des siens. La narration devient ainsi une expérience cathartique. En effet, Tituba conclut, à la fin de son récit : « Oui, à présent je suis heureuse. Je comprends le passé. Je lis le présent. Je connais l'avenir » (310). Le schéma narratif est similaire chez Schwarz-Bart : la voix de Télumée se fait porteuse des moments forts de sa « scélérateuse de vie » (24). Ici aussi le « je » permet à Schwarz-Bart de présenter un sujet antillais qui conte à la fois son histoire personnelle, mais aussi celle de son peuple. Il est intéressant de noter qu'à la fin de son récit, Télumée joint son sort à celui du « nègre » : « les tempêtes m'ont assaillie et les averses m'ont délavées, mais je reste une femme sur mes deux pieds, et je sais que le nègre n'est pas une statue de sel que dissolvent les pluies » (255). L'épopée personnelle exprimée par le « je » se change donc en épopée collective. Enfin, chez Condé

comme chez Schwarz-Bart, on note que le « je » se confond avec l'île respective des héroïnes, ce qui renforce cette idée d'un sujet antillais se réappropriant son histoire mais aussi sa géographie par le « je ». En effet, Télumée déclare : « les jeudis faisaient de moi la Guadeloupe toute entière » (76) alors que Tituba affirme : « il y a mon île. Je me confonds avec elle » (309).

Dans les romans où le « je » n'occupe pas une place exclusive et où la narration semble éclatée en différents points de vue, on retrouve quand même sporadiquement la valeur de témoignage du « je ». Dans *Texaco*, la narration se fait sur différents modes. En effet, dans un récit à la première personne sont insérés des écrits sous forme de rapports et de cahiers. Marie-Sophie Laborieux livre elle aussi une histoire personnelle qui prend des formes d'épopée collective. Elle raconte près de cent-cinquante ans d'histoire martiniquaise, depuis les pérégrinations de son père Esternome, esclave affranchi, sur toute la surface de la Martinique, jusqu'à la fondation du bidonville de Texaco que Marie-Sophie tente de sauver de la destruction. Comme Télumée et Tituba, Marie-Sophie prend la parole et raconte un parcours individuel qui a valeur collective. L'importance du « je » est même soulignée de manière intra-textuelle lorsque Esternome déclare : « Tu te rends compte, So-Marie ? Pouvoir à un moment donné de sa vie, dire : Je. . . Qu'est-ce que tu dis de ça, tonnante du sort ? » (152). Ici, le lecteur est donc poussé à saisir la valeur symbolique du « je » de manière directe.

Chez Maximin, la narration prend une valeur allégorique. Dans son roman *Soufrières*, publié en 1987, il prête voix à un volcan (la Soufrière du titre) et nous livre son monologue intérieur : « A moi tout entière je suis presque île, à mille mers de tout désert. Pourtant jamais je ne me suis sentie aussi seule que ce matin avec ma blessure au flanc, qui entrouvre l'enfer d'une saison » (141). Ainsi, le « je » exprime la voix même de la géographie de l'île. Cette volonté de donner une voix au paysage incarne un désir de revaloriser l'environnement antillais et de souligner sa spécificité.

On peut donc conclure que l'importance de la narration à la première personne permet au subalterne (esclave, colonisé, opprimé) de prendre possession de sa propre histoire et d'affirmer sa propre identité. En mettant en scène un narrateur qui dit « je » les auteurs expriment un désir de laisser le sujet antillais devenir maître, à la fois de sa propre personne, mais aussi de son histoire et de sa géographie. Cette tendance narrative permet donc d'illustrer un des principes théoriques de la créolité qui recommande la réappropriation d'une voix propre par le sujet antillais.

Polyphonie narrative : métaphore de la créolité

La théorie de la créolité combat toute vision universaliste et homogène de l'identité. L'accent est mis sur la multiplicité, la diversité et le métissage. Pour illustrer ce point de manière palpable dans leurs romans, certains auteurs antillais multiplient les voix et les points de vues. Au sein d'un même roman on a parfois à faire à une polyphonie d'une richesse et d'une diversité extrêmes. En diversifiant les points de vue, les auteurs semblent refuser toute idée de fixité et d'unicité. Cette tendance à la multiplicité des voix rejoint le principe créoliste d'hétérogénéité. La matière narrative est donc présentée comme dynamique, ce qui permet à une multiplicité de voix de s'exprimer en combattant de manière efficace le monolithisme identitaire.

Dans *Le Nègre et l'Amiral*, publié en 1988, Confiant fait reposer la trame narrative sur deux narrateurs distincts. En effet, la narration se fait en partie à la troisième personne et en partie à la première personne. Dans ce roman, Confiant décrit le sort tragique d'une multitude de personnages vivant au Morne Pichevin au moment où la Martinique se retrouve sous le contrôle de l'amiral Robert, envoyé par le gouvernement de Vichy. Le lecteur voit les événements à travers les yeux de deux personnages : Rigobert, « drivailleuse de son état » (19), et Alcide, un instituteur. La narration alterne d'un personnage à l'autre. Le narrateur qui retrace les pérégrinations de Rigobert est un narrateur omniscient : « Rigobert reprit son errance quotidienne, auréolé de la renommée de son funeste présage. On savait qu'il avait annoncé quelque chose d'extraordinaire mais quoi, peu de gens s'en souvenaient » (31). Lorsque l'on passe au point de vue d'Alcide, la narration se fait à la première personne : « Rigobert, mon sauveur, celui par la grâce de qui j'ai découvert ma négresse féérique, sourit de toutes ses dents avariées » (155). Confiant fait donc cohabiter deux narrateurs dans son roman et l'on peut se demander dans quel but il introduit cette dualité narrative. En réinscrivant ce phénomène narratif dans le cadre théorique de la créolité, on peut penser que Confiant désire introduire dans son roman deux versions d'une même histoire de manière à insister sur le caractère instable de l'Histoire mais aussi de l'identité. Avec cette instabilité narrative, Confiant propose donc une vision fragmentée de l'identité qui fait écho aux théories créolistes et semble donc refuser de cantonner la « vérité » à un point de vue unique.

De même, dans *L'Espérance-macadam*, publié en 1995, Pineau utilise un schéma narratif double. Ici aussi l'auteure présente une trame narrative reposant sur un mélange de narrateur omniscient et de narration à la

première personne. Le roman suit Éliette, une habitante du bidonville de la Savane, témoin de la déchéance ambiante, et retrace le parcours psychologique qui la mènera à réaliser que son père l'avait violée quand elle avait huit ans. La narration saute du « elle » au « je » en permanence. Ainsi, par exemple, on lit à la page 11 : « Éliette avait prié Dieu afin qu'Il lui donne une raison à son ventre. Elle avait trente-cinq ans » et quelques lignes plus bas : « J'ai souri en moi-même. Je lui ai fait savoir que je ne connaissais plus de famille ». Il y a donc un va-et-vient incessant qui inscrit un mouvement d'instabilité dans la narration. On remarque le même phénomène dans *Le Quatrième siècle*, publié en 1964, par Glissant. Ici aussi, on note un mélange entre un narrateur omniscient et une narration à la première personne. Glissant met en scène un vieux quimboiseur, Papa Longoué, qui raconte le destin de sa famille et celui d'une famille rivale, les Béluse, depuis le moment où les deux ancêtres Longoué et Béluse avaient été débarqués du bateau négrier en Martinique jusqu'au moment même de la narration. Le récit de Papa Longoué se fait à la fois à la troisième personne et à la première personne. Un narrateur omniscient montre au lecteur le quimboiseur en train de raconter l'histoire des deux familles au jeune Mathieu Béluse : « Le vieillard médita sur ce flot de paroles, supputant s'il les avait vraiment débitées, lui, ou plutôt un autre, un étranger inconvenant qui aurait pris sa place auprès du feu » (33). Parfois, dans des passages en italiques, Glissant accorde une parole directe à Papa Longoué à travers le « je » : « *Ah ! Maître Mathieu, tu prétends que je ne connais pas aujourd'hui, que je ne descends jamais jusqu'à la route goudronnée* » (236). Ainsi, on remarque aussi chez Glissant un dédoublement et une instabilité narrative qui semble indiquer une hésitation face à l'unicité de la parole, mais aussi une volonté de présenter des sujets scindés au sein même de leur propre discours.

Avec *Soufrières*, Maximin offre un roman à la narration explosée qui semble incarner un véritable hymne à la multiplicité. Le roman relate cinq journées d'un groupe d'amis au moment de l'éruption du volcan de la Soufrière en 1976. Non seulement la Soufrière prend elle-même la parole, mais Maximin fait aussi parler le livre que l'un des personnages est en train d'écrire : « Aujourd'hui, je vais ajouter moi-même les deux mots quatre paroles qui restent pour tout dire, malgré ma bouche mal faite pour le dialogue » (253). A ces deux narrateurs allégoriques s'ajoutent une multiplicité de voix et d'écrits dans un réseau narratif extrêmement dense. En effet, le roman accumule différents supports narratifs tels que des lettres, des chansons et des cahiers. Par exemple, le journal intime d'un personnage est reproduit dans le roman, et la narration y passe à la

deuxième personne du singulier : « Tu écoutes le bruit d'une explosion terrible sur le volcan » (123). Le lecteur semble valser avec de multiples narrateurs qui passent du « je », au « tu » et au « il » dans un mouvement narratif saccadé ininterrompu. Le roman lui-même devient ainsi une sorte de patchwork palimpseste de l'identité créole.

La polyphonie des voix dans le roman antillais peut donc être interprétée comme une métaphore de la créolité. A travers des narrations doubles ou mêmes multiples, les auteurs antillais illustrent la spécificité d'une identité créole qu'ils considèrent comme multiple, hétérogène et instable. Ainsi, le phénomène narratif prend ici le relai de la théorie et devient un outil de résistance contre les discours universalisant et monolithiques.

Narration et oralité : la marque de la créolité

Bien souvent, dans le roman antillais, la situation de narration est caractérisée par un phénomène d'oralité. Ainsi, la voix narrative revêt des airs de discours parlé et réussit à donner une véritable impression d'écoute plutôt que de lecture. Cette tendance narrative rejoint les principes théoriques de la créolité qui prônent un rôle accru de l'oralité dans les écrits de manière à refléter le patrimoine culturel antillais qui, grâce par exemple à ses contes, comptines, proverbes et devinettes, est extrêmement oral.

On peut affirmer que beaucoup de romans antillais présentent une trame narrative orale qui crée une situation où le lecteur a l'impression d'écouter le narrateur qui livre son témoignage. C'est bien le cas par exemple dans *Moi, Tituba, sorcière . . . noire de Salem* et *Pluie et vent sur Télumée Miracle* où l'utilisation du « je » projette les deux narratrices, Tituba et Télumée, dans un rôle de conteuse. Une situation privilégiée s'établit entre les narratrices et le lecteur qui a l'impression que ses femmes lui livrent personnellement leur histoire sur le mode du témoignage oral. De même, dans *Le Quatrième siècle*, l'oralité est renforcée par le fait que Glissant met en scène une situation de narration dans son roman. Ainsi, le récit que Papa Longoué livre à Mathieu devient une incarnation intranarrative de l'oralité.

Mais l'un des romans les plus riches sur le plan d'une trame narrative reflétant l'oralité est le roman de Chamoiseau, *Texaco*. La narration relève de l'architecture car on y décèle de nombreuses voix imbriquées. En effet, le récit de Marie-Sophie est ponctué d'interjections que la narratrice semble adresser à une personne qui l'écoute : « tu sais, Chamoiseau » (135),

« Peux-tu écrire, oiseau de Cham, ces riens futiles qui forment le sol de notre esprit en vie » (341), « Oiseau de Cham, es-tu écrivain ? » (395). La narration est donc profondément orale puisque la situation narrative qui y est construite est celle d'une femme qui raconte à voix haute son histoire à un interlocuteur. Le lecteur réalise petit à petit que cet interlocuteur n'est autre que Chamoiseau lui-même, ou un double fictif homonyme, auquel Marie-Sophie a raconté son histoire qu'il a ensuite retranscrite dans ce roman. Dans le dernier chapitre, intitulé « Résurrection », Chamoiseau se décrit comme un « Pauvre Marqueur de paroles » (425), établissant ainsi le lien entre oralité et écriture. Il livre au lecteur l'expérience que fut l'écoute du récit de Marie-Sophie et explique les circonstances d'écriture du roman : « je ne pouvais que l'écouter, l'écouter, l'écouter, prenant une trouble ivresse à débrancher mon magnéto pour mieux me perdre en elle, et vivre au plus profond les chants de sa parole [. . .] Je réorganisai la foisonnante parole de l'Informatrice » (425-26). Chez Chamoiseau, l'écriture est donc placée sous le signe de l'oralité, traduisant ainsi au sein du roman les principes théoriques créolistes sur le besoin d'une écriture profondément orale.

Non seulement les schémas narratifs mis en place dans le roman antillais donnent vie à l'oralité sur un plan structurel, mais la langue créée par les auteurs pour les narrateurs est, elle aussi, profondément orale. On remarque ainsi un réel désir des auteurs de subvertir la langue française en y insérant des mots ou des structures créoles de manière à lui faire refléter la réalité linguistique et culturelle des Antilles. Par exemple, lorsque Papa Longoué prend la parole dans le roman de Glissant, le lecteur a l'impression de lire une traduction directe du créole. En effet, pour créer un discours proche de ce que Papa Longoué aurait déclaré en créole, Glissant casse la syntaxe française et la plie aux exigences de la syntaxe créole : « *Qu'est-ce que j'ai fait, si ce n'est pas pour essayer de ne pas perdre la chaîne depuis le premier jour, tout ce qu'il y avait dans mon corps était pour ne pas oublier ceux qui sont partis trop vite, ce qui est fait-bien-fait* » (236). De même, chez Confiant, le narrateur laisse percer à la fois des néologismes français créés par calque d'un mot créole mais aussi des structures syntactiques créoles : « Alcide avait conquis une solide réputation de maître phraseur au Select-Tango et on venait souvemment le solliciter pour qu'il concocte une de ces phrases bien senties dont il avait le secret et qui chavirait nettement-et-proprement le cœur de votre cavalière » (48). Confiant ne se contente pas de faire percer le créole à travers son usage du français puisqu'il fait aussi parler ses personnages directement en créole : « Landjèt manman Lafwans, mi sé

sa-m ! » (Merde à la France !) lui crache au visage Rigobert » (175). De même, on remarque que Pineau subvertit elle aussi la langue française en transposant les structures syntactiques du créole, ce qui confère une qualité orale à l'écrit : « Rosette est pas entrée à Savane comme en pays conquis. Voulait pas piler les gens » (36). Mais, tout comme Confiant, elle donne aussi une place privilégiée au créole : « *Foukan a kaz an mwen* » (104). Enfin, Maximin utilise lui aussi le créole directement dans sa narration mais sans italiques ou traduction entre parenthèses : « - A la bon pou yo, chantonne Marie-Gabriel » (58), soulignant ici une volonté de non-explication illustrant un désir de résistance culturelle face au lectorat français du texte.

La narration dans le roman antillais, à la fois sur un niveau structurel mais aussi sur un niveau purement linguistique, est donc marquée par l'oralité. Illustrant les principes de la créolité dans leurs écrits, les auteurs subvertissent à la fois le mode narratif classique en le plaçant sous le signe de l'oralité, mais aussi la langue française elle-même en la faisant se plier aux exigences de la syntaxe créole. On note donc, à travers l'oralité, une volonté des auteurs d'affirmer leur tradition culturelle propre et de s'opposer à l'hégémonie de la langue française.

Conclusion

L'analyse de la place du narrateur dans le roman antillais permet de réaliser que les auteurs francophones antillais utilisent la trame narrative de leurs écrits afin de transmettre un message idéologique s'apparentant aux principes défendus par la théorie de la créolité. En mettant en évidence l'importance des narrations à la première personne, en illustrant le caractère polyphonique de la narration, mais aussi en soulignant la place de l'oralité au sein de la trame narrative dans une sélection de romans antillais, nous avons pu montrer comment la voix narrative constitue un espace textuel actif pour illustrer la théorie de la créolité. En effet, en utilisant les outils linguistiques et structurels à leur disposition, les auteurs antillais, à travers une vision originale des pouvoirs potentiels de la voix narrative, permettent au sujet antillais de s'approprier une voix propre et ainsi de réécrire l'histoire et la géographie de son patrimoine culturel en s'emparant du « je ». De plus, en offrant au lecteur un patchwork narratif palimpseste d'une vision hétérogène de l'identité, les auteurs illustrent de manière tangible à quel point la narration peut être utilisée comme un outil de résistance contre le discours français monolithique et monolingue dominant. Les auteurs antillais mettent donc en place une parole non-

unifiée, double, multiple voire instable et des narrateurs scindés de manière à peindre les principes identitaires pluriels et hétérogènes des créolistes. Enfin, en conférant une valeur orale à la narration, les auteurs antillais insistent sur le caractère spécifique de leur héritage culturel. De plus, en s'opposant au monolinguisme du discours dominant, les auteurs antillais affirment leur droit à la différence linguistique et culturelle. La voix narrative des romans antillais étudiés dans cette analyse, de part les multiples stratégies de résistance qu'elle utilise, permet donc une refonte cathartique de l'identité créole sur le modèle prôné par les créolistes.

Bibliographie

- Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant. *Éloge de la créolité*. Paris: Gallimard, 1989.
- Chamoiseau, Patrick. *Texaco*. Paris: Gallimard, 1992.
- Condé, Maryse. *Moi, Tituba, sorcière . . . noire de Salem*. 1986. Ed. Paris: France Loisirs, 1988.
- Confiant, Raphaël. *Le Nègre et l'Amiral*. 1988. Ed. Paris: Poche, 1993.
- Glissant, Édouard. *Le Quatrième siècle*. Paris: Seuil, 1964.
- Maximin, Daniel. *Soufrières*. Paris: Seuil, 1987.
- Pineau, Gisèle. *L'Espérance-macadam*. Paris: Stock, 1995.
- Schwarz-Bart, Simone. *Pluie et vent sur Télumée Miracle*. Paris: Seuil, 1972.