

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR ÉLYSE LABERGE

L'ESTHÉTIQUE DE LA MOSAÏQUE DANS *TEXACO* DE PATRICK CHAMOISEAU

HIVER 2010

RÉSUMÉ

L'univers du roman *Texaco* de Patrick Chamoiseau est constitué d'éléments venus de tous les imaginaires présents dans ce chaos qu'est, à petite échelle, la société antillaise. Dans ce mémoire, nous souhaitons montrer comment s'harmonise ce chaos grâce à une esthétique propre au roman antillais : celle de la mosaïque. De façon générale, le terme de mosaïque désigne un « assemblage décoratif de pièces rapportées [...] dont la combinaison figure un dessin¹ » mais aussi un « ensemble composé d'éléments variés et disparates² ». L'étude de Lucien Dällenbach sur la mosaïque nous permettra de donner une définition plus précise de ce concept défini comme « un lieu composite où coexistent, de manière irénique (tolérance envers les croyances différentes), et non contradictoire, toutes les valeurs entassées au cours de l'histoire³. » Si la « diversité » de la littérature martiniquaise porte sur le caractère de ce qui est divers, varié, la mosaïque nous permet quant à elle d'envisager ces différences comme un tout. Considérant que « l'idée de l'unité antillaise est une reconquête culturelle⁴ », ce tout dont il est question ici désigne une harmonisation des valeurs historiques, culturelles et langagières; il représente un monde recomposé. Les notions d'agrégat, d'union et de recomposition, buts avoués des auteurs de *l'Éloge de la*

¹ Alain Rey (dir.) (2005), *Dictionnaire culturel en langue française tome III*, Paris, Le Robert, p. 757.

² *Ibid.*, p. 757.

³ Lucien Dällenbach (2001), *Mosaïque*, Paris, Éditions du Seuil, p. 167.

⁴ Édouard Glissant (1997), *Le discours antillais*, Paris, Éditions Gallimard, p. 26.

Créolité, nous semblent essentielles pour une compréhension des complexités sociales et de la multiplicité du monde. Envisager *Texaco* comme mosaïque pose la question de l'esthétique du roman martiniquais qui propose, à sa façon, une harmonisation du divers et de la cacophonie.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier d'abord ma directrice de mémoire, madame Cynthia Harvey de l'Université du Québec à Chicoutimi, pour son ouverture, sa patience, son esprit et surtout sa gentillesse. Je remercie également mon co-directeur, monsieur Justin Bisanswa de l'Université Laval, pour son expertise et sa générosité. Enfin, je remercie madame Maryvonne Charlery de l'Université des Antilles et de la Guyane pour son amour de la littérature et de la culture antillaises qu'elle m'a communiqué et ma famille pour son soutien. Je dédie ce mémoire à feu madame Christiane Joseph, *femme matador* qui m'a enseigné la Martinique à sa façon.

TABLE DES MATIÈRES

	PAGE
RÉSUMÉ	P. ii
REMERCIEMENTS	P. iv
INTRODUCTION	P. 1
CHAPITRE I : L'ESTHÉTIQUE DE LA MOSAÏQUE	P. 11
1.1 Panorama de la littérature antillaise	P. 13
1.2 La critique de la Créolité	P. 16
1.3 Le Divers	P. 20
1.4 La mosaïque	P. 25
CHAPITRE II : MOSAÏQUE LANGAGIÈRE ET CULTURELLE	P. 36
2.1 Le choix d'une langue	P. 38
2.1.1 Les enjeux du créole	P. 40
2.1.2 L'aliénation du français	P. 43
2.2 Spécificité de l'écriture de Chamoiseau	P. 45
2.2.1 L'écriture <i>chamoisé</i>	P. 48
2.2.2 Le lexique	P. 50
2.2.3 La rhétorique	P. 52
2.2.4 Proverbes et expressions	P. 54
CHAPITRE III : MOSAÏQUE FORMELLE ET IDÉOLOGIQUE	P. 58

3.1.	Le mélange des genres	P. 59
3.2	Narration et mosaïque	P. 62
3.3	Marie-Sophie Laborieux, femme mosaïque	P. 65
3.3.1	Marie-Sophie Laborieux, ses racines	P. 69
3.3.2	Marie-Sophie Laborieux, <i>djobeuse</i>	P. 73
3.3.3	Marie-Sophie Laborieux, femme <i>matador</i>	P. 78
CONCLUSION		P. 83
BIBLIOGRAPHIE		P. 88

INTRODUCTION

L'histoire et la littérature de la Martinique, département français d'outre-mer, sont profondément marquées par le passé colonial et l'esclavage qui sévit dans cette île des Antilles de 1635 à 1848. Auteurs et théoriciens antillais (Bernabé, Chamoiseau, Condé, Confiant, Glissant, etc.) ainsi que critiques (Chancé, Perret, Gauvin, etc.) reconnaissent d'ailleurs que la littérature et l'histoire furent longtemps envisagées avec les yeux de l'Autre, ceux du colonisateur. Il faut attendre la publication de *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) d'Aimé Césaire pour que les écrits de la Martinique s'affirment. En effet, en développant et en revendiquant le concept de Négritude, Césaire donna une identité au peuple martiniquais. À sa suite, une nouvelle vague d'écrivains put voir fièrement le jour.

Cinquante ans plus tard, soit en 1989, paraît *Éloge de la Créolité* de Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, trois auteurs incontournables de la nouvelle littérature martiniquaise. Le but de ce manifeste est d'ouvrir les yeux du peuple sur son identité créole : « Ni Européens, ni africains, ni Asiatiques, nous nous proclamons

créole¹. » *Éloge de la Créolité* se donne comme mission de rebâtir le monde intérieur de ce peuple dont l'esprit est dominé par un ailleurs et de redéfinir les bases de ce que devrait être une littérature martiniquaise. Quoique le questionnement littéraire martiniquais soit posé depuis 1939 – d'abord grâce à Césaire et à son concept de Négritude qui libère les Martiniquais du mimétisme français mais les enchaîne à celui de l'Afrique, aggravant ainsi leur instabilité identitaire –, c'est à partir de la parution du manifeste de Bernabé, Chamoiseau et Confiant que la Créolité, nouveau modèle pour l'imaginaire antillais, s'inscrit dans les œuvres des écrivains de la Martinique.

En 1992, le roman *Texaco* de Patrick Chamoiseau remporte le prix Goncourt, signe certain de reconnaissance de l'existence de cette littérature par l'institution littéraire française. Sous des allures de saga familiale, ce roman raconte cent cinquante ans d'histoire de la Martinique de « l'horreur des chaînes jusqu'au mensonge de la politique de développement moderne² ». D'un français riche et coloré où s'ajoutent des bribes de créole, langue jouissant de peu de considération puisque essentiellement orale et développée par les esclaves, ce roman est un parfait exemple des valeurs culturelles, des polémiques langagières et historiques des Antilles et de la crise identitaire d'un peuple à l'aube de sa reconnaissance. Chamoiseau met en scène, dans *Texaco*, la grande démarche revendiquée dans *Éloge de la Créolité*, c'est-à-dire qu'il tente de donner à la Martinique une littérature qui réexamine l'histoire, les valeurs et les rêves de ce peuple.

¹ Jean Bernabé et al. (1993), *Éloge de la Créolité*, 2^e éd., Paris, Éditions Gallimard, p. 13.

² Patrick Chamoiseau (1992), *Texaco*, Paris, Éditions Gallimard, quatrième de couverture.

Jusqu'ici, les romans de Chamoiseau ont tenu une place importante dans les études de la francophonie surtout pour leurs caractéristiques langagières. En effet, ce qui retient particulièrement l'attention dans ces romans c'est la nouveauté du langage mis en place par Chamoiseau et la position paradoxale qu'il revêt, celle du marqueur de paroles³. Notons que la plupart de ces recherches proviennent de France (*Revue Internationale d'Étude de la Réception Critique d'Étude des Œuvres Littéraires de Langue Française, Lendemain, Études françaises*) et des États-Unis (*The French Review (USA), French Literature (NY)*). Plus particulièrement, *Texaco* fut l'objet de nombreux articles ou thèses, mais étonnamment, ceux-ci ne traitent que de l'un ou l'autre des aspects que nous nous proposons d'étudier. Au Québec, seul un mémoire intitulé *Étude sociocritique de Texaco de Patrick Chamoiseau*⁴ semblait rejoindre plus directement nos préoccupations, mais rédigé trois ans seulement après la publication du roman, il nous apparaît incomplet. L'intérêt de notre recherche est qu'elle envisage l'œuvre dans sa globalité. En effet, nous proposons une analyse plus synthétique du roman *Texaco*, car nous considérons que cet univers romanesque doit être envisagé comme un tout, à l'instar de la société qui l'a vu naître. Comme nous le verrons, *Texaco* met en scène une poétique spécifiquement créole et répond ainsi à la volonté des auteurs de la Créolité de « créer les conditions d'une

³ Lydie Moudileno (1997), « Patrick Chamoiseau : se faire "marqueur de paroles" », dans *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature*, Paris, Éditions Karthala, p. 83-111 ; Rose-Myriam Réjouis (2005), *Veillées pour les mots ; Aimé Césaire, Patrick Chamoiseau et Maryse Condé*, Paris, Éditions Karthala, 136 p. ; Hélène Buzelin (2002), "Creolizing Narratives accross Languages : Selvon and Chamoiseau", *Canadian Literature*, n° 175 (hiver), p. 67-92. ; Wandrille Micaux (1997), « Le lexique des "marqueurs de parole" antillais : Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant ; petites Antilles », *Études créoles*, vol. 20, n° 2, pp. 59-69 ; Delphine Perret (1994), « La Parole du conteur créole : *Solibo magnifique* de Patrick Chamoiseau », *The French Review*, vol. 67, n° 5 (April), pp. 824-839 ; Serge Dominique Ménager (1994), « Topographie, texte et palimpseste : *Texaco* de Patrick Chamoiseau », *The French Review*, vol.68, n° 1 (October), pp. 61-68.

⁴ Vincent, Blais (1995), *Étude sociocritique de Texaco de Patrick Chamoiseau*, mémoire de maîtrise, Université Laval, 83 p.

expression authentique⁵ ». Nous démontrerons que cette *expression authentique* s'articule autour d'une esthétique particulière que nous appelons « mosaïque ». Cette esthétique se révèle fondatrice d'une identité multiple, s'offre comme résistance à l'uniformisation typiquement française et célèbre une culture, une langue, un univers métis. En effet, un point fort intéressant dans l'étude de ce roman est qu'il offre une résistance à l'hégémonie culturelle puisque Chamoiseau use d'un discours teinté de caractéristiques postcolonialistes, telles que la révision de l'histoire, l'invitation au questionnement social et la prise en considération du divers, afin de « construire l'avenir sur des bases *transraciales* et *transculturelles*⁶ ». *Texaco*, en revisitant l'imaginaire, les contes, les rêves et les idéaux créoles, agit à la fois comme un document sociologique, historique et anthropologique de cette société. Enfin, s'inscrivant dans la problématique actuelle de l'état de la langue française, l'étude de *Texaco* rejoint l'objet du neuvième sommet francophone (octobre 2002) portant sur *Le dialogue des cultures*. À l'heure où la francophonie est au cœur de bien des débats, notre démarche s'en nourrit et peut donner un regard neuf sur ces écrits passionnants et littérairement dignes d'intérêt.

La littérature martiniquaise est une littérature jeune, pour ne pas dire une pré littérature⁷. Pleine de revendications (identitaire, culturelle, historique), elle est inséparable de l'histoire, de la blessure existentielle, de l'esclavage et de ses conséquences ainsi que de la perte d'identité aliénante qu'a subie ce peuple antillais, mais elle ne dispose plus du temps

⁵ Jean Bernabé et al. (1993), *op. cit.*, p. 23.

⁶ *Ibid.*, p. 62.

⁷ *Ibid.*, p. 14.

nécessaire à une évolution tranquille puisqu'elle doit s'accorder avec le XXI^e siècle, faire « irruption dans la modernité⁸, » pour reprendre les propos tenus dans *Éloge de la Créolité*. Pour ce faire, la confrontation avec le passé de colonisés et d'esclaves apparaît comme un préalable à la vie présente et à venir. Dans un entretien accordé à la télévision française, Chamoiseau insistait d'ailleurs sur cette nécessité de faire face à la réalité du monde et admettait que les Antillais ont un problème de fondation, en ce sens que « [leur] fondement s'est trouvé " exotisé " par la vision française [qu'ils ont] dû adopter⁹ ». C'est pourquoi l'étude de *Texaco* nous semble essentielle, car elle propose de mettre en lumière la tentative de Chamoiseau pour résoudre cette problématique actuelle : *Texaco* présente, selon nous, l'élaboration d'un mythe fondateur et d'une mémoire collective. Le roman de Chamoiseau, divisé en chapitres portant des titres tels que « Annonciation », « Sermon » ou « Tables », tente en quelque sorte de re-créeer une genèse. *Texaco*, envisagé comme un acte esthétique face au monde, propose la création d'une société fictive, inspirée du réel martiniquais, où se met en place le questionnement identitaire et culturel de ce peuple.

Suivant l'idée de la sociologie du texte selon laquelle un objet esthétique engendré par une collectivité est « étroitement lié à ses intérêts socioculturels et à son idéologie¹⁰ », notre questionnement repose essentiellement sur l'intégration de la démarche littéraire des auteurs de la Créolité par *Texaco* de Patrick Chamoiseau. Nous tenterons ainsi de voir comment ce roman assimile la diversité identitaire et culturelle de la Martinique ainsi que

⁸ Jean Bernabé et al. (1993), *op. cit.*, p. 41.

⁹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰ Pierre Zima (2000), *Manuel de sociocritique*, Paris, Éditions L'Harmattan, p. 204.

les principes de cette démarche (soit l'acceptation du divers par l'amalgame de genres, l'enracinement dans l'oral et le choix d'une parole, la diversité culturelle et l'élaboration d'une mémoire collective) et sous quelle forme. Nous posons comme hypothèse que le roman de Chamoiseau présente une esthétique de la mosaïque, tant du point de vue de la langue, du genre et de la forme, que du point de vue idéologique. La première partie de ce mémoire servira à conceptualiser l'esthétique de la mosaïque et sa pertinence. En effet, depuis le début du XXe siècle, on remarque chez les auteurs antillais une volonté de définir leur culture et leur identité. La plupart des théoriciens antillais sont d'abord et avant tout des poètes et des romanciers — pensons entre autres à René Depestre, Aimé Césaire et Édouard Glissant — qui tentent de trouver par une nouvelle approche de la littérature, des réponses à leurs questionnements. « Les littératures qui se profilent devant nous seront belles de toutes les lumières et de toutes les opacités de notre totalité-monde¹¹ », clame Glissant dans *Introduction à une poétique du divers*. Ces nouvelles approches essayent d'harmoniser les éléments culturels, langagiers et imaginaires divers qui caractérisent ces peuples issus de la colonisation. La Créolité comme théorie a l'avantage de considérer d'emblée les peuples antillais comme des peuples créoles et de créer une littérature qui tente d'illustrer ce métissage. L'esthétique de la mosaïque, concept théorisé par Lucien Dällenbach dans *Mosaïque*, permet d'envisager la littérature comme un espace de réunion du divers, d'un tout formé d'éléments disparates qui contribuent de manière différente à son élaboration. Si la « diversité¹² » de la littérature martiniquaise porte sur le caractère de ce qui est divers, varié, la mosaïque nous permet quant à elle d'envisager ces différences

¹¹ Édouard Glissant (1996), *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Éditions du Seuil, p. 72.

¹² *Ibid.*, p. 25.

comme un tout. Considérant que « l'idée de l'unité antillaise est une reconquête culturelle¹³ », ce tout dont il est question ici désigne une harmonisation des valeurs historiques, culturelles et langagières, un monde recomposé. Nous envisageons donc l'imaginaire de *Texaco* comme une mosaïque, constituée d'éléments venus de tous les imaginaires présents dans ce chaos qu'est, à petite échelle, la société antillaise. Par la mise en scène de cette dernière, le présent roman tente d'harmoniser le divers en créant une mosaïque.

Nous considérons d'abord *Texaco* comme une mosaïque langagière et culturelle. Les premiers hommes à survivre en Martinique furent les indigènes Caraïbes et Arawaks qui subirent un véritable génocide lors de l'arrivée des colons français. Des Africains allaient constituer la première vague d'esclaves sur l'île jusqu'en 1848, date officielle de l'abolition de l'esclavage. Par la suite, les Européens firent venir des Chinois, des Syro-Libanais et des Indiens afin de remplacer la main-d'œuvre perdue. La Martinique s'est donc peuplée de différentes populations aux valeurs et aux savoir-faire hétérogènes. De ce métissage naquit ce que Bernabé, Confiant et Chamoiseau nomment le peuple créole : un peuple qui possède sa langue, sa vision, ses rêves particuliers. Pour ces théoriciens, envisager la culture sous cet angle est le premier pas vers une intériorisation qui mène à l'acceptation de soi, essentielle pour se donner une littérature propre. Chamoiseau se sert du roman pour lever le voile sur le parcours culturel et historique des Antillais et affirmer leur façon de concevoir la vie, l'amour, la mort, bref ce qu'ils sont devenus après l'expérience coloniale. Un pareil

¹³ *Id.* (1997), *Le discours antillais*, p. 26.

métissage culturel implique également que les langues se trouvent, elles aussi, mélangées. Écrire avec la langue de l'Autre (le français), c'est altérer son regard intérieur. Écrire en langue dominée (le créole), c'est créer en vase clos. Par l'étude de la syntaxe, du lexique (régionalismes, remaniement de proverbes, néologismes, présence de l'*hétéroglossie*¹⁴ et de l'*hétérologie*¹⁵) et de la rhétorique utilisée par Chamoiseau (accumulations, métaphores et comparaisons propres à l'univers martiniquais) nous pourrions constater de quelle singulière façon Chamoiseau manie ce plurilinguisme, comment il harmonise toutes ces langues aux réalités diversifiées qui participent elles aussi à l'intégration de la diversité sous forme de mosaïque. Les procédés utilisés par Chamoiseau ne sont pas sans nous rappeler ceux du mouvement postcolonialiste, soit l'expression de sa propre réalité dans une langue recomposée¹⁶. La façon dont s'imbriquent la langue et la rhétorique dans la mosaïque bouleverse les conventions établies et en crée de nouvelles. De cette manière la langue dans *Texaco* combat l'aliénation culturelle du peuple et contribue à construire de nouvelles bases identitaires.

Texaco est également envisagé comme une mosaïque formelle et idéologique. En ce qui concerne la forme du roman, nous devons tenir compte de trois aspects essentiels. D'abord, le mélange de divers genres tels que les genres romanesque, épique et poétique participe à la mosaïque et démontre qu'une harmonie est possible à l'intérieur du cadre qu'est *Texaco*.

¹⁴ L'hétéroglossie est la diversité des langues / Katia Lévesque (2004), *La Créolité*, Québec, Éditions Nota bene, p. 104.

¹⁵ L'hétérologie est la diversité des registres sociaux et des niveaux de langue/ *Ibid.*, p. 105.

¹⁶ Marie Vautier citée dans *ibid.*, p. 105.

L'humble objectif des écrivains de la Créolité, tout comme ceux des écrits postcoloniaux, est de redonner une histoire au peuple, de démanteler le leurre chronologique dont traite Glissant dans *Le discours antillais*, qui déplore le fait que le point de vue des dominés soit laissé de côté alors qu'ils ont, eux aussi, participé à cette histoire. Le mélange des voix narratives et des modes de focalisation nous permettra d'étudier la coprésence du passé et du présent, essentielle pour une révision de l'histoire et de l'espace. Finalement, c'est par l'analyse du discours de Marie-Sophie Laborieux, la voix et l'âme du quartier Texaco, que nous tenterons de comprendre comment se conçoit cette nouvelle perception de la culture et de l'histoire, quelles idéologies conditionnent ses discours.

Les axes d'analyse évoqués précédemment sont traités de façon éparse dans cinq œuvres majeures qui serviront de point de départ et de point de repère tout au long de cette recherche : *Écrire en pays dominé* (1997), ouvrage où Chamoiseau nous renseigne sur sa propre poétique ; *Le discours antillais* (1997), *L'Intention poétique* (1996), et *Introduction à une poétique du divers* (1996) par Édouard Glissant qui nous seront utiles pour le regard qu'ils offrent sur les relations entre les cultures et les forces à l'œuvre dans la culture antillaise ; *Lettres créoles* (1999) par Chamoiseau et Confiant qui traitent de l'univers littéraire martiniquais et de ses influences. D'autres ouvrages abordant l'œuvre d'auteurs martiniquais ou antillais pourront nous être utiles pour la contextualisation qu'ils proposent, comme celui de Katia Lévesque, *La créolité* (2004), portant sur la tradition d'*oralité* et la tradition littéraire française en regard de l'écrivain martiniquais Raphaël Confiant. D'un point de vue plus théorique, notre démarche s'inspire de l'approche sociologique du texte

de Zima qui considère la *socialité* des genres littéraires. Partant du postulat que la forme est sociale, nous interrogerons à la fois la structure du texte, la langue, la thématique et les personnages afin de dégager une certaine représentation de la société antillaise ainsi que la fonction idéologique de l'œuvre. La philosophie d'Althusser nous permettra également de comprendre les idéologies présentes dans le discours de Marie-Sophie Laborieux. Finalement, *Mosaïque* (2001) de Lucien Dällenbach soutiendra notre conception de l'espace poétique de Chamoiseau.

CHAPITRE I

L'ESTHÉTIQUE DE LA MOSAÏQUE

Le monde – pas seulement le nôtre – est morcelé. Pourtant il ne tombe pas en morceaux¹.

Le peuple martiniquais, tout comme les autres peuples antillais, est un peuple créolisé, c'est-à-dire né de la Créolisation². Ce phénomène s'opère lors de la mise en contact brutale de populations culturellement différentes à l'intérieur de territoires restreints, et qui se trouvent réunis au sein d'une même économie, souvent *plantationnaire*³. L'urgence pour ces peuples se retrouve dans la nécessité d'inventer de nouveaux schèmes culturels afin qu'il y ait sinon harmonie du moins cohabitation. Changer en s'échangeant comme le prône Glissant dans son *Introduction à une poétique du divers*⁴. Du fait de cette brutale mise en contact, plusieurs mouvements culturels et identitaires ont vu le jour en terre martiniquaise. C'est à travers, entre autres, la littérature que se définit, petit à petit, l'identité de ce peuple évoluant dans une réalité complexe, multiraciale. Le parcours littéraire antillais, ou la

¹ Cornelius Castoriadis (1990), *Le Monde morcelé, les carrefours du labyrinthe III*, Paris, Éditions du Seuil, p. 7.

² Au sens où l'entend Édouard Glissant dans *op. cit.*, 1996, p.19 : « [...] la créolisation, c'est le métissage avec une valeur ajoutée qui est l'imprévisibilité. »

³ Jean Bernabé et al. (1993), *op. cit.*, p. 31.

⁴ Édouard Glissant (1996), *op.cit.*, p. 15.

« tracée littéraire⁵ » antillaise qui suit, donne un aperçu de l'évolution de la pensée des Antillais à propos de leur identité et démontre que le but de tous ces *projets* concerne la démystification et la compréhension d'une histoire et de son peuple. Ce bref rappel nous permettra de mieux cerner les fondements de notre objet d'étude.

1.1 Panorama de la littérature antillaise

L'histoire des Antillais commence avec le cri surgi de la cale des bateaux négriers. Poussé par un homme bafoué, ce cri conteste l'ordre en marche et annonce les prémises de la littérature créole. Suivi d'un long silence, ce cri sera récupéré par le conteur créole peu après 1680. Le conteur est l'artiste du cri, le « Papa de la tracée littéraire créole⁶ », celui qui, par son art, conteste l'ordre colonial. Au cours du 19^e siècle, c'est le mimétisme français, aussi nommé *Doudouisme*, qui fait figure d'autorité en matière de littérature, d'abord à Haïti, avec des poètes comme Coriolan Ardouin et Oswald Durand, puis en Martinique et en Guadeloupe avec des poètes comme Daniel Thaly et Victor Duquesnay. Les écrivains du *Doudouisme* décrivent leur île comme des touristes et les écrits nés de ce courant ne font état que de « l'évidence paradisiaque⁷ » de ces lieux. Cette littérature témoigne de la fascination et de l'idéalisation de l'Ailleurs ainsi que du dénigrement des valeurs d'origine. En 1932, René Ménil et Thélus Léro, aidés de leurs amis, fondent la revue *Légitime défense* qui se positionne contre l'aliénation culturelle et la francisation.

⁵ Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant (1999), *Lettres créoles, tracées antillaises et continentales de la littérature, Martinique, Guadeloupe, Guyane, Haïti, 1635-1975*, Paris, Éditions Gallimard, 291 p.

⁶ *Ibid.*, p. 43.

⁷ *Ibid.*, p. 181.

Cette revue ouvre la voie à de nouvelles façons de concevoir l'avenir antillais. En 1934, le jeune Martiniquais Aimé Césaire fonde *L'Étudiant noir* en compagnie de Léon-Gontran Damas, Léopold Senghor et Birago Diop. C'est le début d'une importante remise en question. Dans *Cahier d'un retour au pays natal*, Césaire explore le monde noir et affirme qu' « il est bon et beau d'être nègre⁸ ». C'est le début du mouvement de la Négritude, mouvement qui affirme la grandeur de la civilisation noire et qui souhaite libérer les forces africaines enfouies dans l'âme nègre. Grâce à la Négritude, la colonisation est désormais contestée même si certains, tel Frantz Fanon dans *Peaux noires, masques blancs*, considèrent que ce mouvement remplace une illusion par une autre⁹. À la fin des années 60, la théorie de l'antillanité est élaborée par Édouard Glissant afin de contrer la colonisation réussie qui se manifeste au sein de la société antillaise. Concevoir pour toute la Caraïbe « la convergence des réenracinements dans [leur] lieu vrai¹⁰ », c'est-à-dire toutes les Antilles, c'est ce qu'il appelle la théorie de l'antillanité. « Elle a pour ambition de continuer en les élargissant à la fois la dimension africaine, qui se change ici en se retrouvant, et la souche du langage, qui se renforce en se multipliant¹¹. » Tenter de retrouver « la force de la culture populaire qui est en [eux] et qui s'est si visiblement effritée avec la fin du système des Plantations¹² » en « combl[ant] les ruptures¹³ » du passé, en se réappropriant le silence qui suivit le cri afin de « débrouiller l'histoire martiniquaise¹⁴ » enlisée sous un leurre

⁸ Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant (1999), *op.cit.*, p. 163.

⁹ Frantz Fanon (1952), *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, p. 99.

¹⁰ Édouard Glissant (1997), *op. cit.*, pp. 315-316.

¹¹ *Ibid.*, pp. 315-316.

¹² *Ibid.*, p. 316.

¹³ Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant (1999), *op. cit.*, p. 252.

¹⁴ Édouard Glissant (1997), *op. cit.*, p. 39.

chronologique. C'est Glissant qui élabore la théorie de la Créolisation¹⁵ dont s'inspireront, quelques années plus tard, les théoriciens de la Créolité. En 1989 parut *Éloge de la Créolité*, un manifeste écrit par Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, qui tentait, à son tour, de redéfinir les bases de la nation antillaise. Cette dernière est décrite comme une nation affranchie des ailleurs mythiques, une nation consciente de ses diversités, une nation créole : « Ni Européens, Ni Africains, ni Asiatiques, nous nous proclamons Créole¹⁶ ». C'est à partir de cette affirmation que la Créolité poursuit la recherche identitaire entamée par la Négritude et l'Antillanité : « L'Antillanité ne nous est pas accessible sans vision intérieure. Et la vision intérieure n'est rien sans la totale acceptation de notre créolité¹⁷. » La Créolité s'envisage comme un agrégat interactionnel ou transactionnel des éléments culturels caraïbes, européens, africains et levantins réunis au sein d'une même terre¹⁸. La Créolité, c'est « le monde diffracté mais recomposé, un maelström de signifiés dans un seul signifiant : une Totalité¹⁹ », une totalité kaléidoscopique qui préserve la diversité. La Créolité tente de se débarrasser de l'autorité de ce qui est considéré comme l'universalité, cette « croûte » totalitaire sous laquelle est maintenu le divers et qui se réduit à des contraintes et à des conventions identitaires et culturelles, universalité qui rappelle presque l'hégémonie qu'exerçait la France sur ses colonies il y a un peu plus d'un siècle. Afin de contrer cette tendance, les écrivains se

¹⁵ En effet, pour Glissant « la créolité est une autre interprétation de la créolisation ». Édouard Glissant, *op. cit.*, 1996, p.125.

¹⁶ Jean Bernabé et al. (1993), *op. cit.*, p. 13.

¹⁷ *Ibid.*, p. 26.

¹⁸ *Ibid.*, p. 26.

¹⁹ *Ibid.*, p. 27.

donnent comme mission de créer un nouvel imaginaire qui prend en compte ces diversités multiples et qui donne au peuple créole les bases d'une existence légitime.

1.2 La critique de la Créolité

Mais la Créolité ne fait pas l'unanimité au sein de l'intelligentsia créole. En effet, de nombreux reproches sont adressés aux auteurs *créolistes*, notamment à propos de l'ambiguïté de leur théorie. Jacky Dahomay²⁰ réagit dès la parution du manifeste *Éloge de la Créolité* en relevant, dans « Habiter la créolité ou le heurt de l'universel », les multiples contradictions sillonnant cette théorie. Sa critique s'attarde d'abord sur la méthode de réflexion choisie, la réflexion phénoménologique qui, paradoxalement, est empruntée au discours philosophique occidental. Engagé dans cette voie, l'*Éloge* doit s'aborder avec un esprit ouvert, de l'intuition, tout en acceptant « ce " maniement transversal " des sciences même s'il n'est pas forcément savant²¹. » Dahomay reproche aux créolistes d'avoir créé un discours évasif où l'objet principal, c'est-à-dire l'affirmation que le fondement de l'être créole est la créolité, n'est pas précisé. À l'intérieur de leur discours, Bernabé, Chamoiseau et Confiant se contredisent en prônant d'un côté l'oralité comme essence de la Créolité, puis affirmant d'un autre côté que leur littérature ne dérogera en rien aux exigences de l'écrit. Le même phénomène se remarque, entre autres, à propos du choix de la langue.

²⁰ Jacky Dahomay (1989), « Habiter la créolité ou le heurt de l'universel », *Chemins critiques*, vol. 1, n° 3 (décembre), p. 109-133.

²¹ *Ibid.*, p. 113.

« Ses auteurs ne cessent d'affirmer une chose pour la nier ensuite²². » *Éloge de la Créolité* est manifestement un discours réducteur et simpliste où d'importants sujets tels que la modernité ou la politique sont promptement traités. Même la littérature de la Créolité passe sous la plume tranchante de Dahomay qui l'accuse d'être aussi une forme de littérature exotique racontant toujours l'histoire des autres, *djobeurs* et petit peuple par exemple. Dahomay admet tout de même qu'elle est pourvue d'un certain intérêt littéraire :

Cette mise à distance du peuple dans la représentation d'autre chose que de nous-mêmes [comprendre l'intellectuel antillais] et ce travail de créolisation de la langue française peuvent avoir sans doute une valeur littéraire. Il n'empêche que c'est une forme d'exotisme qui plaît (en dehors de sa valeur littéraire) et aux lecteurs intellectuels antillais qui pratiquent vis-à-vis d'eux-mêmes le *Détour* et aux lecteurs français en mal d'exotisme (voyez comme notre belle langue française roucoule d'un son inédit sous les tropiques!) *Tout* peut avoir une valeur littéraire ou artistique et il n'y a pas de limites dans la recherche d'une esthétique. C'est pour cela que le Discours antillais de Glissant est intéressant, tout comme les romans de Confiant et de Chamoiseau d'ailleurs²³.

La vision de Dahomay en rejoint plusieurs dont Raphaël Lucas qui, dans un article assez vindicatif, « L'aventure ambiguë d'une certaine créolité²⁴ », reproche aux mêmes auteurs leur obsession de reconnaissance littéraire par la métropole française, leur attitude totalitaire parfaitement visible derrière le discours culturel et leur manipulation hâtive du concept de métissage. Lucas s'en prend aussi à la création littéraire :

²² *Ibid.*, p. 121.

²³ Jacky Dahomay (1989), *op. cit.*, p. 124.

²⁴ Raphaël Lucas (2006), « L'aventure ambiguë d'une certaine créolité », *mondesfrancophones.com*, (en ligne), <http://www.mondesfrancophones.com>, (2008-10-13).

Toute cette pollution idéologique de la production littéraire n'est pas sans conséquences : elle complique la question de l'identité aux Antilles, elle risque d'alourdir le dialogue culturel entre les Antilles et l'Afrique, elle maintient l'Antillais dans une position défensive, comme si ce dernier au lieu de créer par pulsion artistique devrait toujours produire pour justifier son identité²⁵.

Dans son article, Raphaël Lucas cite d'autres intellectuels partageant des points de vue de même nature que les siens. Il fait mention de Roger Toumson, qui lors d'un colloque en hommage à Guy Hazeel-Massieux en 1995, insistait sur le rapport problématique entre langue et culture et par le fait même caractérisait le discours des auteurs de la Créolité comme un discours obsessionnel qui menait tout droit vers un nouvel exotisme. Annie Lebrun dans *Statue cou coupé* défend Aimé Césaire et critique aussi l'association littérature-politique présent au sein de la théorie de la Créolité. René de Ceccatty, journaliste dans *Le Monde*, juge l'écriture de Confiant comme trop prolifique; l'anthropologue André-Marcel d'Ans leur reproche leur ambiguïté et leurs emportements lyriques. Michel Giraud, dans « La créolité : une rupture en trompe l'œil²⁶ », reprend le même genre de critique à propos des créolistes mais y dénonce en plus leur enlèvement dans le folklore et leur reproche surtout le fait que les enjeux de la Créolité soient au plus haut point politiques et que les expressions culturelles deviennent, dans ce contexte, fortement « instrumentalisées » en fonction de ces enjeux²⁷. Même Glissant, qui considère qu'il faut

²⁵ Raphaël Lucas (2006), *op. cit.*

²⁶ Michel Giraud (1997), « La créolité : une rupture en trompe l'œil », *Cahiers d'Études Africaines*, pp. 795-811.

²⁷ *Ibid.*, p. 799.

« renoncer à la prétention absolue [...] de la définition de l'être »²⁸, reproche à la Créolité sa volonté de définir l'être créole, tout comme l'avait fait Césaire à propos de l'être nègre. Il reconnaît toutefois la nécessité d'une telle entreprise²⁹. Tous ces élans critiques prouvent au moins que la Créolité ne laisse personne indifférent et qu'en vérité « la pensée de la créolité est parfaitement contradictoire, comme il est de règle avec toute idéologie³⁰. »

Un des termes utilisés par Lucas pour qualifier la théorie de la Créolité a retenu notre attention. Il s'agit du terme « manger-cochon », qui réfère à ces sceaux d'eaux grasses et de résidus agricoles destinés au cochon des familles antillaises. Cette expression, en relation avec la théorie de la Créolité, implique qu'elle n'est qu'un ramassis de débris, du *n'importe quoi* qui n'apporte aucune contribution significative. Ces critiques semblent oublier que ces théoriciens sont avant tout des écrivains dont les œuvres sont innovatrices par leurs aspects organisationnel, rhétorique, mémoriel. Ils occultent le fait que l'apport littéraire de ces auteurs est significatif et que leurs écrits évoquent une vision du monde antillais et non la vision totalitaire du monde antillais, car les auteurs de l'Éloge même s'ils « affirm[ent] la nécessaire reconnaissance de la créolité, de la langue créole, [...] n'ignorent pourtant pas que le monde est désormais multiple, et que cette multiplicité interdit toute revendication définitive et sectaire³¹ ». Le terme « manger-cochon » pointe ce que le critique Raphaël Lucas désapprouve dans le manifeste *Éloge de la Créolité*, c'est-à-dire cette notion de

²⁸ Édouard Glissant, *op. cit.*, 1996, p.125.

²⁹ *Ibid.*, p.125.

³⁰ Michel Giraud (1997), *op. cit.*, p. 801.

³¹ Jean-Christophe Desmeules (2001), « Lacs et entrelacs chez Édouard Glissant », *Orée*, vol.1, n° 1 (été), p. 7.

mélange non balisée. Nous démontrerons que sous une apparence de bouillis, ces « mélanges », une fois structurés dans l'univers littéraire, peuvent être considérés comme un noble objet esthétique.

1.3 Le Divers

Pour les auteurs du manifeste *Éloge de la Créolité*, le concept du Divers, tel qu'envisagé par Glissant, occupe une place centrale : un divers culturel, langagier, imaginaire, historique. Ce divers, longtemps considéré comme une tare, apparaît, dans le mouvement de la Créolité, comme le fondement même de l'identité créole. C'est de ce Divers dont il sera pour le moment question. Comment échapper à l'obéissance de l'Un et valoriser la pluralité tout en évitant l'éclatement, c'est-à-dire tout en conservant une cohérence, une certaine union entre ces diversités?

Le premier à théoriser le concept du Divers fut Victor Segalen au début du dix-neuvième siècle. Il souhaitait contrer l'universel envahissant en préconisant le fait que « c'est dans la différence que gît tout l'intérêt. [Que] plus la différence est fine, indiscernable, plus s'éveille et s'aiguise le sens du Divers³² ». Le concept du Divers, tel que l'expose Segalen dans son *Essai sur l'exotisme*, devient la base, la voie suivie par d'autres théoriciens souhaitant célébrer la multiplicité du monde:

³² Victor Segalen (1986), *Essai sur l'exotisme*, 2^e éd., Paris, Livre de poche, p. 80.

Je conviens de nommer « Divers » tout ce qui jusque aujourd'hui fut appelé étranger, insolite, inattendu, surprenant, mystérieux, amoureux, surhumain, héroïque, et divin même. Tout ce qui est Autre – c'est-à-dire, dans chacun de ces mots de mettre en valeur dominante la part du Divers essentielle que chacun de ces termes recèle³³.

Segalen fut aussi le premier à souligner le paradoxe d'une telle entreprise puisqu'il considérait la dysharmonie comme harmonie du Divers³⁴.

Édouard Glissant, quelque cinquante ans plus tard, poursuit le même objectif, en s'opposant à la standardisation et en poussant le peuple à revendiquer une identité plurielle, particulière et ouverte. Les concepts de Divers et de Diversité viennent compléter la définition de la créolisation d'Édouard Glissant selon laquelle par le choc des différences est produit quelque chose d'imprévisible; il met donc de l'avant l'idée que « la Diversité s'élargit de toutes les apparitions inattendues³⁵ ». La Martinique est l'une des illustrations brillantes de Glissant à ce propos. Le peuple qui naît de ces horizons divers (Afrique, Indes, France) imbriqués l'un dans l'autre est absolument nouveau et fait partie de « la réalité créole³⁶ ». Une réalité inattendue où les êtres mis en relation ont des lieux d'origine différents, des dieux, des valeurs, des langues, des goûts différents et ces êtres se voient dans l'obligation de cohabiter afin de survivre. En entrant en relation avec d'autres peuples,

³³ *Ibid.*, p. 99-100.

³⁴ Victor Segalen (1986), *op. cit.*, p. 61.

³⁵ Édouard Glissant (1996), *op. cit.*, p. 25.

³⁶ *Ibid.*, p. 15.

la Martinique s'insère dans le projet de Glissant nommé Divers et s'engage dans une « plongée difficile dans un chaos-monde³⁷. »

Du point de vue littéraire, la théorie du Divers développée par Édouard Glissant insiste sur la subsistance dans la diversité, dont l'œuvre doit faire état. À partir de ce point, la conception de la littérature de Glissant épouse les contours d'une poétique du chaos qui n'offrirait pas de finitudes formelles ni de finitudes réelles, une littérature qui se présenterait comme une démesure de la mesure, une littérature qui illustrerait la diversité de la « totalité-monde³⁸ », c'est-à-dire l'interrelation des lieux et des territoires à travers le monde. Cette conception semble une finalité, un idéal à atteindre, un rêve comme il le fait remarquer à plusieurs reprises: « c'est un sujet sur lequel on peut rêver, construire, élaborer, conceptualiser et aussi poétiser³⁹ ». Glissant rêve « d'une nouvelle approche, une nouvelle appréciation de la littérature⁴⁰ » et se permet de « rêver la littérature contemporaine⁴¹ ». Selon lui, les littératures futures seront belles de toutes les lumières et opacité de la totalité-monde. Autrement dit, ces littératures pourront répondre aux attentes de Glissant puisqu'elles traduiront, non seulement la diversité créole, mais tous les imprévisibles créés aux quatre coins du monde. Ces abstractions sont très belles, mais que veulent-elles réellement dire? Entre autres, Glissant rêve d'une littérature opaque où tout ne serait pas nécessairement accessible pour tous afin de contrer la transparence de l'universel,

³⁷ Édouard Glissant (1996), *op. cit.*, p. 37.

³⁸ *Ibid.*, p. 34.

³⁹ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 91 et 92.

⁴¹ *Ibid.*, p. 92.

autrement dit, chaque culture doit respecter la part de mystère des autres. Cette œuvre prendrait en compte l'espace Caraïbe, et le passé y serait démystifié dans le but de se projeter dans l'avenir et ainsi créer une œuvre niant la linéarité. Il souhaite que la spécificité linguistique créole soit préservée et que l'écrivain antillais se donne le droit de déconstruire la langue française⁴². Édouard Glissant espère une littérature dotée de sa poétique propre, non imposée.

Mais la théorie du divers de Glissant apparaît ambiguë pour les auteurs contemporains qui tentent par tous les moyens d'en faire état dans leurs écrits, puisqu'elle sous-entend un ordre qui n'en serait pas un tout en affirmant un désir de cohérence. Mettre en scène la diversité semble un beau défi et les concepteurs du mouvement de la Créolité ont décidé de vivre ses inconforts « comme un mystère à accepter et à élucider⁴³ », comme un défi pour l'imagination. Ils exposent, dans leur manifeste, la diversité comme une bombe à retardement suggestive « à organiser esthétiquement⁴⁴ », car elle n'est pas une valeur en soi et son expression doit s'engager dans une démarche esthétique achevée. Dans *Société et littératures antillaises aujourd'hui*⁴⁵ est repris un extrait de *L'Allée de soupirs* de Raphaël Confiant, romancier d'*Éloge de la Créolité*, qui traite de l'idéal de la poétique littéraire créole:

— Le roman créole sera cacophonique ou il ne sera pas!
[...]

⁴² Édouard Glissant (1997), *op. cit.*, p. 595 et 600.

⁴³ Jean Bernabé et al. (1993), *op. cit.*, p. 28.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁵ Catherine Delpech et Maurice Roelens (1994), *op. cit.*, p. 334.

- au fait pourquoi pas "polyphonique" au lieu de "cacophonique" qui résonne un peu péjorativement?
- Non! Le terme qui convient est bel et bien cacophonique car dans polyphonique, il y a de l'ordre, de l'harmonie⁴⁶.

Créer une œuvre littéraire antillaise semble relever de l'aporie, puisque c'est une œuvre qui doit faire état du divers du monde en traitant, comme le soulignent Chamoiseau et Confiant dans *Lettres créoles*, ce soi-disant ordre comme une cohérence qui demeure désordonnée et incompréhensible, ni fusion ni confusion, un ordre secret qui ne serait pas un ordre⁴⁷. Or, comment concevoir un ordre désordonné, une dysharmonie harmonieuse? On décèle sous ces paradoxes, déjà relevés par Segalen, une volonté d'obtenir un tout où chaque spécificité ne serait pas assimilée par les autres mais plutôt célébrée dans ce qu'elle a de différent, posée aux côtés des autres afin que chaque élément soit considéré comme également nécessaire. Cependant, lorsque Confiant affirme que le roman créole doit être cacophonique à l'image de la cacophonie du réel, il insiste sur l'aspect d'éclatement et de désordre et occulte les notions d'agrégat, d'union et de recomposition qui sont pourtant au cœur de la quête identitaire créole. Il semble y avoir paradoxe puisque l'idéal du roman créole est de faire état de ces complexités et du chaos-monde alors qu'un certain désir de cohérence et d'harmonie s'exprime néanmoins dans la majorité des théories touchant à la culture antillaise. L'idée d'une union, d'une synthèse, doit rester au cœur de la définition de la littérature créole puisqu'elle permet de saisir les complexités sociales et la multiplicité du monde. Si dans leur manifeste Bernabé, Chamoiseau et Confiant traitent la créolité comme

⁴⁶ Catherine Delpech et Maurice Roelens (1994), *op. cit.*, p. 334.

⁴⁷ Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant (1999), *op. cit.*, p. 271-272.

un agrégat, cette masse composée de plusieurs substances distinctes soudées ensemble⁴⁸, c'est donc que la Créolité implique ce désir d'union, de construction, d'organisation et de rassemblement du divers. Une volonté d'*harmonie cacophonique* se dégage du concept de la Créolité. Comme toute littérature, la littérature créole, telle que la définissent les auteurs de l'*Éloge*, correspond à un phénomène « pluristylistique, plurilingual [et] plurivocal⁴⁹ », au sens où l'entend Bakhtine dans son *Esthétique du roman*. La volonté de représenter, dans leurs œuvres, la réalité multiraciale et multiculturelle de leur île, demande que le matériau utilisé soit hétérogène afin que le nouvel imaginaire, dont la poétique littéraire créole fait état, tienne compte des héritages multiples et variés qui constituent le peuple créole et deviennent une « diversité littérairement organisée⁵⁰ ».

1.4 La mosaïque

Afin d'organiser cette diversité créole, nous proposons de développer la notion, à la fois formelle et thématique, de mosaïque, souvent effleurée par les théoriciens de la Créolité, mais jamais approfondie. Le terme « mosaïque » apparaît dans l'Antiquité et vient de l'adjectif latin « musium⁵¹ », qui concerne les muses. Au sens propre, ce terme désigne un « assemblage décoratif de pièces rapportées multicolores (petits cubes, dés, lames,

⁴⁸ *Dictionnaire Quillet de la langue française* (1975), Paris, Librairie Aristide Quillet, p. 757.

⁴⁹ Mikhaïl Bakhtine (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Éditions Gallimard, p. 87.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 88.

⁵¹ Jean-Pierre Néraudau (1985), *Dictionnaire d'histoire de l'art*, Paris, Presses universitaires de France, p. 333.

fragments irréguliers) en matière dure, fixées, et dont la combinaison figure un dessin⁵². » Les plus connues sont les mosaïques byzantines (330-1453) mais cet art était aussi pratiqué par d'autres civilisations anciennes telles que les Aztèques ou les Égyptiens de l'Égypte ancienne⁵³. Au sens figuré, la mosaïque devient un « ensemble composé d'éléments variés et disparates⁵⁴ » qui s'applique aussi bien à l'architecture qu'à l'art pictural ou littéraire. Nous souhaitons proposer que le désir de cohérence et d'harmonisation des complexités créoles exprimé dans la théorie de la Créolité prend tout son sens dans la mosaïque qui cimente les diversités entre elles pour former quelque chose de nouveau. Nous démontrerons, à l'aide des théories de Lucien Dällenbach, que ce concept, loin de n'être qu'une question de tautologie, propose un modèle esthétique dont Chamoiseau fait usage dans ses écrits. De plus, nous le verrons, la mosaïque répond à ce désir d'une harmonisation du divers où chaque diversité s'intervalorise.

Dans *Mosaïque, Un objet esthétique à rebondissements*, Lucien Dällenbach définit la mosaïque en tant que modèle esthétique à partir de différents domaines tant anthropologique, sociologique, politique, que pictural et littéraire. Dans l'Antiquité, la mosaïque n'est pas considérée comme un art véritablement original mais plutôt « comme une technique destinée à imiter la peinture⁵⁵ ». Autour de la seconde moitié du 18^e siècle, elle subit un déclin et se manifeste à nouveau autour des années 90 avec encore plus de

⁵² Alain Rey (dir.) (2005), *op. cit.*, p. 757.

⁵³ Henri Lavagne (1987), *La Mosaïque*, Paris, Presses universitaires de France, p. 22.

⁵⁴ Alain Rey (dir.) (2005), *op. cit.*, p. 757.

⁵⁵ Jean-Pierre Néraudeau (1985), *op. cit.*, p. 333.

puissance qu'auparavant, car elle est maintenant « conçue comme un art à part entière, ce qui n'était jamais arrivé⁵⁶ ». Le concept développé par Dällenbach est donc né de cette résurrection. Constatant que la figure s'appliquait dorénavant à une multitude d'objets disparates tels que quartiers hybrides, association, sites Internet, etc.⁵⁷, constatant donc que « chacune des occurrences de cette énumération en coq à l'âne est à sa façon une mosaïque⁵⁸ », Dällenbach revisite le terme et ses nouvelles visées esthétiques, car l'objet a changé par rapport à la mosaïque d'avant les années 90 et fait maintenant partie de la *doxa contemporaine*⁵⁹. Dällenbach retrace l'historique du concept afin de déterminer ce qui distingue la mosaïque au sens propre (l'œuvre d'art de l'Antiquité) de celle au sens figuré (mosaïque moderne). Il fait le constat suivant : alors que la mosaïque au sens propre s'attarde plutôt à l'ensemble, autrement dit à l'unité de l'œuvre, la seconde exalte la « discontinuité des constituants », leur hétérogénéité. D'un sens ou de l'autre, la mosaïque s'offre comme solution au chaos, elle désigne un « tout en morceaux⁶⁰ » :

Car si elle articule avec netteté la question de l'Un et du multiple, du général et du particulier, la mosaïque comme modèle a également intérêt de pousser en position centrale le problème névralgique de l'ordre et du désordre, d'y apporter une solution⁶¹.

Tout au long de l'œuvre de Lucien Dällenbach, les constituants de la mosaïque comme objet esthétique sont explicités. De façon générale, ces constituants particuliers

⁵⁶ Jean-Pierre Néraudau (1985), *op. cit.*, p. 334.

⁵⁷ Lucien Dällenbach (2001), *op. cit.*, p. 26.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁵⁹ Lucien Dällenbach (2001), *op. cit.*, p. 29.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 40.

⁶¹ *Ibid.*, p. 57.

s'appliquent efficacement à l'œuvre littéraire. L'une des caractéristiques principales de la mosaïque est son caractère aléatoire et imprévisible qui s'oppose par le fait même à la linéarité, l'homogénéité et à la cohérence. En effet, le mosaïste est avant tout un *casseur*, casseur d'assiette, de verre, de céramique et par extension, un casseur de narration, de rythme, d'histoire et de récit. Découle de ce caractère aléatoire une deuxième caractéristique qui prend forme dans le refus de conclure et l'ambition de créer du nouveau. La figure artistique finale autorisant une grande liberté (image, couleur, texture), la permutation, les combinaisons, les arrangements et les substitutions sont chose courante entre les tesselles. D'un point de vue rhétorique, ce jeu entre tesselles incarne la liberté de chaque auteur face aux mots et aux différentes figures de style. Finalement, la mosaïque est aussi un geste de récupération puisque les matériaux utilisés sont, plus souvent qu'autrement, de seconde main. L'intertextualité⁶² ou encore la façon dont sont exploitées les différentes croyances ancestrales incarnent, du point de vue littéraire, ce geste de récupération. La mosaïque comme objet esthétique symbolise donc la pluralité.

La mosaïque offre, en tant que modèle littéraire, une solution à l'harmonie du Divers en articulant les questions de l'Un et du multiple, du général et du particulier, de l'ordre et du désordre. Dällenbach fait remarquer que la mosaïque est le seul modèle qui permette à Balzac

non pas seulement de dénoncer la fracture sociale et
montrer pourquoi et comment cette société en morceaux

⁶² Gérard Genette (1982), *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, p. 8.

tient néanmoins ensemble; mais trouver esthétiquement un mode de *faire lien* dès lors qu'on entend représenter un monde morcelé en donnant ses chances maximales à la diversité, et en pactisant avec un désordre et des turbulences, qu'on réproouve idéologiquement mais qu'en tant qu'artiste on estime "source de beauté"⁶³.

De la même façon s'envisage l'œuvre littéraire martiniquaise dans sa volonté d'illustrer tout le foisonnement du divers. Avoir recours à la mosaïque comme esthétique permet de considérer ces différences comme un tout. Ce tout dont il est question supporte cette société en morceaux, ce monde recomposé où valeurs historiques, culturelles et langagières s'unissent. En d'autres mots, la mosaïque permet une synthèse des éléments hétérogènes martiniquais : elle offre un cadre formel qui permet de mettre en scène les diversités tout en illustrant les liens qui les unissent. Segalen constatait que les valeurs diverses tendent à se confondre, à s'unifier, à se dégrader⁶⁴. En contrepartie, nous croyons que la mosaïque offre un cadre cohérent où les diversités peuvent interagir sans pâlir. En effet, elle semble incarner le compromis idéal, pour reprendre les mots de Dällenbach, entre ordre et désordre, cosmos et chaos, totalité et fragments, singulier et général, local et global. La mosaïque littéraire, tant du point de vue thématique que formel, offre à ce titre la possibilité d'une unité discontinue, paradoxale, pluraliste et pallie, par le fait même, les difficultés éprouvées par les théoriciens de la Créolité dans leur volonté de figurer la réalité dans sa complexité et son chaos.

⁶³ Lucien Dällenbach (2001), *op. cit.*, p. 105.

⁶⁴ Victor Segalen (1986), *op. cit.*, p. 93.

Les critiques de la littérature antillaise emploient eux aussi le terme de mosaïque, mais lui accordent une portée réduite, le résumant bien souvent à un seul de ses aspects. Ainsi, dans *Écrire en pays dominé*, Chamoiseau utilise ce terme pour qualifier certains pans de la culture créole, par exemple l'entité créole (« L'entité mosaïque créole étant quelque peu déroutante, Césaire n'y vit qu'un émiettement⁶⁵ »), l'identité (« Donc – *résistance invalidée, parole éteinte, valorisation impossible de notre mosaïque identitaire sous la chape des valeurs coloniales*⁶⁶ »), l'imaginaire ou la langue. Ce terme n'est donc pas étranger aux théories littéraires antillaises qui l'empruntent fréquemment à titre de qualificatif. En contrepartie, aucune ne lui accorde la place que Dällenbach lui dédie dans ses propres théories, à savoir un modèle esthétique. Cette étude n'a pas la prétention de réduire toute la littérature martiniquaise au cadre esthétique de la mosaïque, mais se propose de démontrer comment le roman *Texaco* du Martiniquais Patrick Chamoiseau – roman qui met en scène le grand projet des théoriciens de la Créolité, celui de créer une littérature propre au peuple créole, une littérature qui tient compte de sa réalité métisse – synthétise les différentes composantes relevées par Dällenbach de façon éparse.

Les œuvres des auteurs de la théorie de la Créolité sont toutes désignées pour incarner le modèle esthétique de la mosaïque. En effet, leur théorie, qu'ils concrétisent dans leur littérature, se concentre sur le peuple créole martiniquais, incarnant à lui seul la mosaïque, ainsi que sur ses valeurs, ses croyances, son mode de vie, sa langue figurant la réunion

⁶⁵ Patrick Chamoiseau (1997), *Écrire en pays dominé*, Paris, Éditions Gallimard, p. 242.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 246.

« des éléments culturels caraïbes, européens, africains, asiatiques, et levantins, que le joug de l'Histoire a réunis sur le même sol⁶⁷. »

La mosaïque comme figure entretient un « rapport spécifique entre fragments et totalité dont la particularité consiste [...] à constituer une réunion plus ou moins stable d'éléments multiples, variés, voire dépareillés, ou encore un assemblage d'unités plus ou moins bien assorties et formant lui-même unité⁶⁸ ». Bien que la description de Dällenbach ne vise pas directement l'objet littéraire, l'on pourrait y voir une métaphore de la culture créole et plus spécifiquement de *Texaco* puisque l'univers de ce roman se constitue d'éléments venus de tous les imaginaires présents dans ce chaos qu'est, à petite échelle, la société antillaise. À l'image de l'univers de ce roman, la mosaïque devient le lieu composite où peut coexister de façon non contradictoire « toutes les valeurs entassées au cours de l'histoire⁶⁹ ». Mais Dällenbach soulève une problématique, celle de l'hétérogénéité possible du matériau en littérature. En effet, Cécile de Bary⁷⁰ mentionne que les exemples de mosaïques littéraires données par le théoricien le sont plus souvent par leur sujet (diégèse fragmentée) que par leur forme. *Texaco* permet de répondre à ce questionnement en incarnant la mosaïque sous tous ses aspects, c'est-à-dire tant au niveau formel qu'au niveau thématique.

⁶⁷ Jean Bernabé et al. (1993), *op. cit.*, p. 26.

⁶⁸ Lucien Dällenbach (2001), *op. cit.*, p. 40.

⁶⁹ Lucien Dällenbach (2001), *op. cit.*, p. 167.

⁷⁰ Livio Belloï et Michel Delville (2006), *L'œuvre en morceaux, esthétiques de la mosaïque*, Paris, Les impressions nouvelles, 189 p.

Les particularités du roman *Texaco* de Patrick Chamoiseau en font une œuvre mosaïque à part entière. Au niveau thématique, *Texaco* est une saga familiale qui s'étend sur trois générations et qui raconte d'un point de vue autre que celui du colon comment le peuple créole a pris naissance. Cette conception permet aux différentes mémoires de se juxtaposer, à différents personnages de prendre part au récit, à différentes valeurs, croyances, idées, de se côtoyer, de s'harmoniser. En retravaillant l'histoire de la sorte, ce roman devient un lieu d'expression de l'âme collective martiniquaise et se pose en quelque sorte comme récit fondateur. Chamoiseau, avec *Texaco*, pose les bases d'un nouvel imaginaire créole doté de « structures symboliques et mythiques⁷¹ ». C'est là toute son importance.

Comme nous le verrons dans les chapitres suivants, au niveau formel, l'écriture de Chamoiseau rappelle les tesselles des mosaïques dans le sens où elle est constituée de différentes instances narratives, de différents genres et de figures de rhétorique réinventées. La langue utilisée dans *Texaco* est une création en elle-même, pas tout à fait française, pas tout à fait créole : Chamoiseau invente un langage pour dire son univers. De plus, sa rhétorique foisonne de procédés tels que la métaphore, la comparaison, le ressassement, la répétition, l'humour, la digression qui mènent le lecteur dans un tourbillon d'anecdotes, de faits historiques et fictifs qui, au bout du compte, détaillent la complexité de cette nation créole.

⁷¹ Ralph Ludwig (dir.) (1994), *Écrire la « parole de nuit » : la nouvelle littérature antillaise*, Paris, Éditions Gallimard, p. 162, (coll. Folio, essais, 239).

Donc, envisager *Texaco* comme mosaïque pose la question de cette esthétique et permet de proposer une harmonisation du divers et de la cacophonie. À partir du moment où Chamoiseau conçoit sa culture comme un bricolage culturel, un maelström identitaire⁷², son œuvre devient le cadre littéraire de la mosaïque martiniquaise. Nous envisageons la mosaïque comme cadre esthétique de *Texaco* car celle-ci matérialise la façon dont Chamoiseau et les auteurs d'*Éloge* ont choisi, par le biais de leurs œuvres littéraires, d'assumer leur identité faite d'origines diverses.

Mais pourquoi *Texaco* serait-il considéré comme une mosaïque plutôt que comme un puzzle ou même un kaléidoscope? Ces trois notions, au sens propre, sont toutes plus descriptives que fonctionnelles, elles offrent simultanément à la vue la totalité de leurs pièces juxtaposées et utilisent toutes des pièces détachées pour constituer un ensemble où se manifestent des ruptures internes de types divers en raison de la discontinuité de leurs constituants. Alors en quoi la mosaïque serait-elle la notion à privilégier? Écartons d'abord la possibilité du kaléidoscope qui sous-entend une idée de mouvement perpétuel. Cette image, bien qu'idéale pour figurer la culture martiniquaise, convient moins, on comprendra pourquoi, au caractère figé d'une œuvre littéraire. Pour reprendre les mots de Belloï et Delville⁷³, la mosaïque tient du kaléidoscope à l'arrêt⁷⁴. Le puzzle – « qui originellement veut dire énigme⁷⁵ » –, implique l'idée d'un tout à reconstituer, d'une totalité préexistante. Chaque pièce a sa place bien définie peu importe l'ordre dans lequel on les place. Or,

⁷² Catherine Delpech et Maurice Roelens (1994), *op. cit.*, p. 27-28.

⁷³ Livio Belloï et Michel Delville (2006), *op. cit.*, p. 127.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 6.

⁷⁵ Lucien Dällenbach (2001), *op. cit.*, p. 53.

Texaco ne peut être considéré comme ayant une totalité préexistante puisqu'il raconte l'histoire d'un peuple en pleine redécouverte de soi, en perpétuel changement et dont la fin n'existe pas encore. La mosaïque vise plutôt « la constitution d'une totalité inédite, et donc encore à inventer⁷⁶ » rejoignant par le fait même l'une des caractéristiques de la créolisation : l'imprévisible. De plus, les caractéristiques qui la distinguent de ses modèles voisins s'accordent à l'objet littéraire tel que l'envisagent les auteurs de *l'Éloge de la Créolité*. Elle possède un nombre élevé de pièces de taille irrégulière, leur contexte d'origine peut être hétérogène et les substitutions y sont possibles. Dällenbach souligne que « les écrivains en rupture avec une narration plus ou moins linéaire [trouvent] dans la mosaïque un modèle particulièrement intéressant⁷⁷. » Puisqu'elle offre un cadre moins rigide que le puzzle et qu'elle rejoint en plus les visées de la créolisation, la mosaïque nous semble toute désignée comme modèle esthétique littéraire de *Texaco*.

Dällenbach souligne aussi qu'une des alternatives à la « pensée-mosaïque » est la « pensée-métisse », mais que la « [...] fusion qu'implique le métissage fait peur : imaginativement, la distinction des tesselles est plus rassurante qu'une hybridité généralisée qui fait disparaître les seuils et estompe tout repère⁷⁸. » De plus, la pensée métisse est un sujet large et complexe comme le faisait remarquer Serge Gruzinski dans *La pensée métisse* :

Mais une discipline peut-elle à elle seule venir à bout de la question des métissages? Il faudrait pour

⁷⁶ *Ibid.*, p. 62.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 55.

⁷⁸ Lucien Dällenbach (2001), *op. cit.*, p. 167.

cela des sciences « nomades », prêtes à circuler du folklore à l'anthropologie, de la communication à l'histoire de l'art. [...] Ces croisements de disciplines sont encore à venir et beaucoup reste encore à faire⁷⁹

Quelle qu'elle soit, l'œuvre créole doit être mosaïque, c'est-à-dire exalter et harmoniser la diversité des significations. Comme nous le démontrerons au cours des chapitres qui suivent, l'œuvre littéraire de Chamoiseau incarne une vision du monde créole à la manière d'une mosaïque dans la mesure où, tout en faisant état des diversités qui la constituent, elle nous donne l'aperçu d'une réflexion sur le résultat d'une telle créolisation. Les histoires des dominés forment une histoire qui n'est pas l'Histoire telle que vécue par les occidentaux. Les multiples langues sont réunies et le roman est parsemé de bribes créoles. La rhétorique se nourrit du réel antillais et devient un bricolage d'énumérations et de digressions informatives ainsi que de métaphores et de comparaisons à saveur antillaise. La forme elle-même, par son assemblage de divers genres, narrateurs et styles littéraires, évoque ces œuvres d'art aux pièces multicolores cimentées entre elles afin de former un dessin. La mosaïque offre un cadre esthétique aux complexités métisses des Caraïbes. On cherche une réconciliation et « qui saura nous désigner cela et tout réconcilier? Les écrivains, bien sûr⁸⁰. »

⁷⁹ Serge Gruzinski (1999), *La pensée métisse*, Paris, Éditions Fayard, p. 38-39.

⁸⁰ Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant (1999), *op. cit.*, p. 229.

CHAPITRE II

MOSAÏQUE LANGAGIÈRE ET CULTURELLE

Le multilinguisme est une condition de la diversité culturelle¹.

Dans *Texaco*, les langues créole et française, ainsi que toute la charge émotionnelle, historique et institutionnelle de chacune, s'entrelacent. Ce mélange des langues, l'une des richesses des Antilles, devient une partie de la mosaïque romanesque. Si certains théoriciens comme Marie-Christine Hazaël-Massieux considèrent que la langue utilisée par Chamoiseau est « un français qui comporte une forte couleur locale² », nous pencherions vers Kundera qui considère que Chamoiseau intègre le créole dans ses œuvres « non pas pour des raisons "naturalistes" (pour introduire une "couleur locale") mais pour des raisons *esthétiques* (pour leur drôlerie, pour leur charme, ou pour leur irremplaçabilité sémantique)³ ». Comme il s'avère capital « d'écrire un roman martiniquais [sans] éclipser l'ambiance linguistique du lieu⁴ », la langue de *Texaco* revêt une nouvelle forme, celle d'un matériau linguistique hétérogène nécessaire à la constitution de la mosaïque. La langue utilisée par les auteurs martiniquais, dont Chamoiseau, est un sujet abondamment traité par

¹ Marianne Payot (2004), « Une langue qui meurt, c'est une vision du monde qui disparaît, (Entrevue avec Jean-Louis Calvet, linguiste et spécialiste de la francophonie) », *L'Express international*, n° 2786 (semaine du 22 novembre au 28 novembre), p. 33.

² Marie-Christine Hazaël-Massieux (2003), « La langue, enjeu littéraire dans les écrits des auteurs antillais? », *Cahier de l'Association Internationale des Études Françaises*, n° 55 (mai) p. 172.

³ Milan Kundera (1991), « Beau comme une rencontre multiple », *L'Infini*, n° 34 (été), p. 58.

⁴ *Ibid.*, p. 58.

les intellectuels francophones passionnés par les œuvres antillaises⁵, c'est pourquoi nous limiterons notre étude à un rappel des enjeux des langues utilisées et préciserons dans quelle mesure la langue participe de la mosaïque en tant qu'« essai de totaliser, en recourant au fragment, un ensemble qui, en raison de sa complexité et de sa pluralité intrinsèques, ne se laisse plus sommer autrement⁶. »

2.1 Le choix d'une langue

En littérature, mais aussi dans les autres formes de l'expression artistique, nos manières de rire, de chanter, de marcher, de vivre la mort, de juger la vie, de penser la déveine, d'aimer, de parler d'amour, ne furent que mal exprimées. Notre imaginaire fut oublié, laissant ce grand désert où la fée Carabosse assécha Manman Dlo. Notre richesse bilingue refusée se maintint en douleur diglossique⁷.

L'un des points principaux des revendications des écrivains de la Créolité se retrouve dans le choix de la parole. Les écrivains des îles partagent un questionnement similaire à propos de la langue et surtout de l'héritage de ces langues issues de cultures diverses. *Texaco* traduit ce questionnement et regorge de créations linguistiques et syntaxiques

⁵ Chiara Molinari (2005), *Parcours d'écritures francophones, Poser sa voix dans la langue de l'autre*, Paris, L'Harmattan, 248 p. ; Lydie Moudileno (1997), *op. cit.*, p. 83-111 ; Rose-Myriam Réjouis (2005), *op. cit.*, 136 p. ; Hélène Buzelin (2002), *op. cit.*, p. 67-92. ; Wandrille Micaux (1997), *op. cit.*, pp. 59-69 ; Delphine Perret (1994), *op. cit.*, pp. 824-839 ; Serge Dominique Ménager (1994), *op. cit.*, pp. 61-68.

⁶ Lucien Dällenbach (2001), *op. cit.*, p. 132.

⁷ Jean Bernabé et al. (1993), *op. cit.*, p. 25.

surprenantes qui mènent vers une nouvelle pensée⁸. Dans *Texaco*, Chamoiseau véhicule une certaine vision du monde par une utilisation de la langue dont l'intérêt dépasse la seule linguistique. Riches du plurilinguisme, mais surtout du bilinguisme créole-français, les écrivains martiniquais se voient dans la nécessité de « "provoquer" un langage-choc⁹ », afin d'ancrer leur peuple dans une identité créole. Car, comme l'écrit Chamoiseau:

Un langage c'est une affirmation de soi, c'est une proclamation de soi, c'est une nomination de soi, c'est un acte de liberté et de revendication d'existence formidable et qui libère bien des imaginaires¹⁰.

L'enjeu se situe dans la production d'un langage qui soit le leur, qui reconstitue les problématiques de la culture créole, qui la revalorise. D'abord, il est nécessaire de comprendre tout le symbolisme de la langue créole, ensuite celui du français, afin de percer ce nouveau langage qui, comme le souligne Chamoiseau, ne doit rien perdre de sa pertinence : « entre langue créole et langue française. Le vieil enjeu de l'authenticité. Dans laquelle Écrire juste, et comment? ¹¹ »

⁸ Bernard Vidal (1990), « Le vernaculaire noir américain : Ses enjeux pour la traduction envisagés à travers deux œuvres d'écrivaines noires, Zora Neale Hurston et Alice Walker », *TTR*, (en ligne), vol. 7, n° 2, p. 187, <http://www.erudit.org/revue/ttr/1994/v7/n2/037185ar.pdf>, (2008-05-07).

⁹ Édouard Glissant (1997), *op. cit.*, p. 600.

¹⁰ Catherine Delpech et Maurice Roelens (1994), *op. cit.*, p. 133.

¹¹ Patrick Chamoiseau (1997), *op. cit.*, p. 274.

2.1.1 Les enjeux du créole

L'histoire de la littérature créole, telle que rapportée dans *Lettres créoles*¹², raconte que la langue créole serait née dans les cales des bateaux négriers, car dans ce lieu « il y a plusieurs langues africaines, plusieurs dieux, plusieurs conceptions du monde¹³. » Le bateau négrier, plus précisément la cale, évoque le lieu de la naissance du cri, le début de la littérature. Le créole se constitue entre 1625 et 1675 : durant cette période coexistent plusieurs dialectes français ainsi que plusieurs langues africaines. Pour ces esclaves venus de toute l'Afrique, l'arrivée aux Antilles les bouleverse et la survie passe par une recomposition du monde. Celle-ci entraîne par le fait même l'invention d'un langage constitué d'emprunts, le créole. Ainsi,

La nécessité de communiquer entre eux a probablement joué un rôle important dans la formation du créole, langue qui, ultérieurement, fut "proposée" aux esclaves africains dont la diversité des langues maternelles nuisait à l'incompréhension et qui la transformèrent¹⁴.

Cette langue, dès les premiers instants, est une langue mosaïque et imprévisible. Dans *Lettres créoles*, les auteurs traitent la naissance des langues comme un miracle, un imprévu dont la « gestation s'opère dans le secret du contact des peuples¹⁵ ». Le créole devient le véhicule de leur inconscient collectif, c'est avec lui que les esclaves chantent leurs tristesses, leurs désespoirs, leurs amours, leurs désirs, leurs rêves, leurs résistances. C'est le

¹² Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant (1999), *op. cit.*, p. 37.

¹³ *Ibid.*, p. 39.

¹⁴ Katia Lévesques (2004), *op. cit.*, p. 18.

¹⁵ *Ibid.*, p. 66.

créole qui sort de leurs entrailles, « le créole est la langue des "mangroves du sentiment"¹⁶ », il a un effet de « structuration psychique inaccessible aux élévations établies de la langue française¹⁷ ». Cela rejoint l'idée de Roman Jakobson pour qui le langage pose les fondations de la culture¹⁸.

Avec la francisation – « processus massif, hâtif, par quoi on sature la société martiniquaise de formes, de schèmes, de besoins et même de réflexes littéralement et artificiellement imposés de l'extérieur¹⁹ » –, la perception de ces insulaires sur le monde et sur eux-mêmes se modifie. Le créole, en tant que langue des dominés, se voit dénigré et transmis sur un mode de dévalorisation, il devient une langue refoulée, réduit à une forme de contestation :

C'était un temps où la langue créole avait de la ressource dans l'art d'injurier. Elle nous fascinait, comme tous les enfants, par son aptitude à contester (en deux trois mots, une onomatopée, un bruit de succion, douze rafales sur la manman et les organes génitaux) l'ordre français régnant dans la parole²⁰.

Avant tout, le créole sert à dire l'indicible, ce qui vient du cœur, ce qui dépasse la rationalité française. Le créole n'est pas seulement une langue, c'est une façon de vivre. Le narrateur d'*Une enfance créole* l'appelle « langue matrice » ou « langue étouffée²¹ ». Dans

¹⁶ François Lagarde (2001), « Chamoiseau : l'écriture merveilleuse », *Études françaises*, vol. 37, n° 2, p. 160.

¹⁷ *Ibid.*, p. 160.

¹⁸ Roman Jakobson (1963), *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, p. 27.

¹⁹ Édouard Glissant (1997), *op. cit.*, p. 182.

²⁰ Patrick Chamoiseau (1996), *Une Enfance créole 1, Antan d'enfance*, Paris, Éditions Gallimard, p. 69

²¹ *Ibid.*, p. 69.

Écrire en pays dominé, Chamoiseau exprime tout le symbolisme complexe de cette langue. C'est une langue fragile, hors de l'écriture. Il la considère comme une langue diffractée, mutante, un embrouillement linguistique. Le créole participe à l'établissement du rapport inégal entre les maîtres et les esclaves. « En fait, le créole a longtemps été considéré en France [...] comme une non-langue, un parler pauvre, un patois d'illettrés²². »

La langue créole est la langue première du réel martiniquais. Elle possède ses rythmes, son vocabulaire, ses intonations, son âme et sa poésie propres. Elle est une des forces de l'expressivité martiniquaise. Mais c'est une langue essentiellement rurale et orale qui ne possède pas de niveau descriptif²³. Dans *Le discours antillais*, Glissant explique que les Martiniquais ne produisent plus en créole, et qu'une langue dans laquelle un peuple ne produit plus est une langue qui se meurt. Certains termes tombent en désuétude. Écrire en créole, c'est être privé de certains mots, c'est être confronté à certaines difficultés lorsque vient le temps « d'exprimer la belleté des mornes et des ravines, le mystère de certains visages, faute de disposer d'outils pour le faire²⁴. » D'ailleurs, le genre romanesque, qui implique une narration, c'est-à-dire une certaine mise à distance, est un genre difficile pour les langues essentiellement orales, ainsi que le souligne Marie-Christine Hazaël-Massieux²⁵. De plus, le créole n'est pas une langue enseignée, et elle n'est le véhicule d'aucun discours scientifique, intellectuel ou culturel, c'est pourquoi Chamoiseau devinait

²² Judith Lavoie (1997), « Le français créolisé option de traduction du vernaculaire noir américain », *Présence francophone*, n° 51, p. 122.

²³ Ralph Ludwig (dir.) (1994), *op. cit.*, p. 172.

²⁴ *Ibid.*, p. 173.

²⁵ Marie-Christine Hazaël-Massieux (2001), « L'archipel littéraire créole », *Revue des littératures du sud*, n° 143 (janvier-mars), p. 19.

« combien il faudrait la recharger d'éclairs, de poussières d'étoiles, de comètes sans annonce, de désagréments électriques et de signes²⁶. »

2.1.2 L'aliénation du français

Condition terrible que celle de percevoir son architecture intérieure, son monde, les instants de ses jours, ses valeurs propres, avec le regard de l'Autre²⁷.

Après l'abolition de l'esclavage en 1848, même si c'est en créole que se passe la vie familiale, la Martinique reste une île française, car en fiers conquérants les colons imposent leur langue. Le français devient donc la langue officielle de la Martinique.

L'utilisation de la langue française inscrit l'Ailleurs, « impose sa ronde secrète, remodèle le pays, transforme le peuple des cannes à sucre en paysans d'Europe²⁸. » Pour Chamoiseau, écrire ou parler français – utiliser une langue sans empathie²⁹ – brime l'être dans sa créativité et dans son imaginaire. Le familier devient étranger, car le français transforme articulations, rythmes et intonations. La langue française renvoie tout bonnement à l'assimilation. Cette langue de l'ailleurs domine, c'est la langue de l'école et de la police, principaux véhicules de l'appareil idéologique d'État³⁰. En classe, l'enfant martiniquais est initié « au monde du sérieux, du travail, des rapports hiérarchisés, auquel il

²⁶ Patrick Chamoiseau (1997), *op. cit.*, p. 289.

²⁷ Jean Bernabé et al. (1993), *op. cit.*, p. 14.

²⁸ Patrick Chamoiseau, (1997) *op. cit.*, p. 86.

²⁹ *Ibid.*, p. 285.

³⁰ Louis Althusser (1970), « Idéologie et appareils idéologiques d'état », *La Pensée*, n°151 (juin), p. 83.

associe naturellement la langue française³¹ ». Le français représente l'ordre et la loi, la domination se fait donc sentir dans le langage. Par langage, il faut entendre aussi bien la langue utilisée, soit le français, que le moyen détourné pour l'enseigner, soit les réalités françaises. En plus de dénaturer leur langage et de le faire passer pour disgracieux et sauvage, l'école dénature les réalités créoles, pis, elle les omet radicalement. Ces enfants qui rêvent, aiment, haïssent en créole se font parler en français de bonhommes de neige, d'hiver, de vignes, de pommes et de Gaulois. Par ces allusions à d'autres réalités, l'enfant, et par extension le peuple créole entier, en vient à considérer son propre monde comme exotique. Aujourd'hui encore, certains écrivains considèrent ainsi l'utilisation du français, c'est le cas, notamment, de Raphaël Confiant :

Cocotier et sable blanc, tout le paysage antillais en final de compte, ont été réifiés par le discours exotique européen. [...] Et le drame, pour moi, écrivain antillais, c'est que ni le cocotier ni la plage de sable blanc ne sont exotiques dans mon vécu quotidien mais, dès l'instant où, usant de la langue française, je m'attelle à les évoquer, je me retrouve littéralement pris en otage, terrorisé au sens étymologique du terme par le regard réifiant de l'Occident³².

La langue française s'est instituée comme langue dominante de façon aliénante pour les peuples créoles. Écrire, parler et vivre en français est une épreuve pour eux car la langue du colonisateur rappelle l'esclavage et le système de plantation, elle se retrouve intimement liée à un pathos désagréable, à la perte d'identité d'un peuple entier. Mais il y avait nécessité à employer la langue des bourreaux pour s'ouvrir à l'autre d'une part, puisqu'on ne peut rester éternellement fermé à ce qui nous entoure, et que d'autre part, leur vision du

³¹ Édouard Glissant (1997), *op. cit.*, p. 596.

³² Ralph Ludwig (dir.) (1994), *op. cit.*, p. 172.

monde devait, pour rejoindre le plus de gens possible, revêtir un caractère international et ainsi mettre en application « ce qui est prôné dans *Éloge de la Créolité*, à savoir : trouver un moyen de s'adresser à un public le plus large possible sans pour autant renier son identité créole³³ ».

2.2 Spécificité de l'écriture de Chamoiseau

« Écrire c'est dire le monde³⁴. »

Selon les auteurs de la Créolité, il n'existe pas (du moins pas encore) une réelle tradition d'écriture aux Antilles. Trop longtemps les écrivains suivirent les tendances françaises et, par le fait même, *exotisèrent* leur propre culture. En 1939, Aimé Césaire apporte un vent de changement avec son essai poétique : *Cahier d'un retour au pays natal*. Son style surréaliste, quoique conservant une influence française, exprime les réalités noires. C'est ce qui pousse les auteurs de la Créolité à donner une vraie écriture au peuple créole, une écriture où le contenu et la forme permettraient un enracinement :

Et c'est bien dans le questionnement de leurs rapports complexes à la langue et à l'histoire que les auteurs antillais inventent une dynamique de langage et de la création. Lorsqu'ils se réclament créoles ils savent bien qu'ils ne créeront pas une culture autonome et close; mais ils mettent en question, dans le détour de la pensée, dans le déracinement permanent d'une langue par l'autre, la légitimité d'une culture³⁵.

³³ Wandrille Micaux (1997), *op. cit.*, p. 59.

³⁴ Jean-Christophe Desmeules (2001), *op. cit.*, p. 2.

³⁵ *Ibid.*, p. 6.

Celui qui choisit d'écrire en français en Martinique trahit en quelque sorte le conteur, patrimoine de sa culture, puisque le conteur s'exprime en créole et se situe dans la tradition orale. Le conteur incarne la première figure de résistance en pays créole. Il est l'artiste du cri, le papa de la tracée littéraire, le propagateur d'une lecture collective du monde, le diffuseur d'une contre-culture; il est la première voix de ceux qui n'en ont pas³⁶. Chamoiseau, par respect pour le conteur, décide donc de *marcher* à la frontière de l'oral et de l'écrit et se décrit non pas comme un écrivain mais plutôt comme un « marqueur de parole³⁷ ». Ce besoin d'écoute, mais surtout de réponse, est un aspect non négligeable du jeu de la langue chez Chamoiseau; c'est une poétique nouvelle qui souhaite pallier la double trahison de l'écrivain francophone par rapport au conteur créole. La langue des colons devient donc, dans l'écriture de cet « oiseau de Cham³⁸ », au service de l'auteur et non le contraire. Ce concept est important dans l'écriture de Chamoiseau, il incarne cette nouvelle dynamique du langage et de la création. Grâce à lui, l'auteur perpétue la tradition orale tout en lui donnant une étendue différente et un public plus large. Par cette notion de marqueur de paroles, Chamoiseau fait de son écriture un héritage, et de cette langue dépend la survie³⁹.

³⁶ Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant (1999), *op. cit.*, p. 43-75.

³⁷ Patrick Chamoiseau (1992), *op. cit.*, p. 218.

³⁸ *Ibid.*, p. 249 : Chamoiseau joue ici avec son nom (cham-oiseau) et fait jouer les signes de la langue en plus de faire référence au « [...] Cham biblique, fils maudit par Noé et ancêtre éponyme des Chamites (les peuples africains). » Euridice Figueiredo (1992-1993), « La réécriture de l'histoire dans les romans de Patrick Chamoiseau et Silviano Santiago », *Études littéraires*, vol. 23, n° 3 (hiver), p. 30.

³⁹ Dominique Chancé traite, entre autres, de la contradiction qui naît du concept du marqueur de paroles dans (2000), *L'auteur en souffrance : Essai sur la position et la représentation de l'auteur dans le roman antillais contemporain (1981-1992)*, Paris, Presses Universitaires de France, 224 p.

Dans leur manifeste, les auteurs de la Créolité proclament le refus d'utiliser un français créolisé ou un créole francisé, c'est-à-dire un français « décoré avec des petits mots créoles »⁴⁰ ou vice versa. Leur projet esthétique en ce qui a trait à la langue consiste à mélanger les poétiques de toutes les langues et de renverser leur ordre et leurs significations établis. L'objectif est d'enrichir chacune d'elles, créer un jeu entre ces langues et ainsi résoudre le problème de la dichotomie linguistique relevé par Raphaël Confiant :

Pour un écrivain antillais, il se pose un problème linguistique au niveau du créole et un problème sémiotique au niveau du français. Aucune de ces deux langues ne parvient à satisfaire son désir de dire le réel antillais, les roches, les mornes, les travaux et les jours⁴¹.

La spécificité de l'écriture de Patrick Chamoiseau – étudiée entre autres par Marie-Christine Hazaël-Massieux⁴² et Wandrille Micaux⁴³ – vient de sa volonté de conserver dans son écriture une dimension créole (par les mots, les tournures, les images et « certaines formules incompréhensibles⁴⁴ ») et d'utiliser, en langue française, un éventail de vocabulaire constitué de mots anciens, nouveaux, savants, techniques ou même argotiques. Milan Kundera fut l'un des premiers à célébrer la langue de Chamoiseau dans un article intitulé : "Beau comme une rencontre multiple⁴⁵". Il qualifia la langue de l'auteur de français *chamoisé*, c'est-à-dire un français transformé, parsemé de tournures désinvoltes où résonne l'insouciance du langage parlé.

⁴⁰ Ottmar Ette et Ralph Ludwig (1992), « Dossier : Littérature caribéennes – une mosaïque culturelle », *Lendemain*, n° 67, p. 13.

⁴¹ Ralph Ludwig (dir.) (1994), *op. cit.*, p.174.

⁴² Marie-Christine Hazaël-Massieux (1998), « Chamoiseau écrit-il en créole ou en français? », *Études créoles*, vol. XXI, n° 2, pp. 111-126.

⁴³ Wandrille Micaux (1997), *op. cit.*, p. 59-69.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁵ Milan Kundera (1991), *op. cit.*, pp. 50-62.

2.2.1 Le français *chamoisé*

Cette poétique nouvelle prend forme dans le rythme qui rappelle celui des tambouyés (celui qui bat le tambour et donne le rythme quand le conteur parle), dans le choix du vocabulaire et dans la syntaxe évoquant la langue créole.

La créolité, comme ailleurs d'autres entités culturelles, a marqué d'un sceau indélébile la langue française. Nous nous sommes appropriés 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*⁴⁶.

La langue de Chamoiseau en est une de contrastes, comme le fait remarquer M.-C. Hazaël-Massieux⁴⁷. Elle se conçoit à partir des oppositions entre français et créole sous toutes leurs formes (savantes, communes, régionales, etc.) ainsi qu'entre écriture et oralité. Ce qui frappe au premier abord dans la langue de Chamoiseau, c'est son étroit rapport avec l'oral. Car si la langue créole s'écrit, elle trouve surtout sa force dans la parole. L'oralité joue un grand rôle dans la littérature martiniquaise car elle fut la première façon de verbaliser la résistance, de garder les mémoires, de donner une voix au groupe. On reconnaît cet aspect particulier dans *Texaco* par les marques de l'oralité telles que la présence d'onomatopées

⁴⁶ Jean Bernabé et al. (1993), *op. cit.*, p. 46.

⁴⁷ Marie-Christine Hazaël-Massieux (2003), « Le créole dans le roman des années 1990 aux Antilles : de la réalité au mythe », publié en anglais en 2003 sous le titre : "Creole in the French Caribbean Novel of the 1990s : From Reality to Myth ?", in *The Francophone Caribbean Today*, p. 99.

(« On se demandait déjà comment soulever l'agonisant quand o-o! surgit l'innocence en personne⁴⁸ »), ou de phrases demandant habituellement un support visuel (« Mon homme n'est pas grand comme ces basketteurs de Harlem [...]. *Il est épais comme ça*, les bras gonflés par la charge des requins⁴⁹ ») et par les clins d'œil au narrataire et ses réponses (« ainsi qu'un laboureur au travail d'une rocaille, et qui, tu comprends, n'a pas le temps de parler⁵⁰. ») Ces marques de l'oral scandent le texte d'un rythme rappelant le conte ancien, c'est le meilleur moyen qui permette à Chamoiseau d'affirmer une certaine identité littéraire menacée par les modèles imposés.

Les mécanismes utilisés par Chamoiseau pour mettre en œuvre ce projet relèvent d'un jeu créatif à partir des deux langues principales (français/créole) dans le but d'inventer un « interlecte/idiolecte⁵¹ » ne renvoyant à aucune forme attestée dans l'une ou l'autre langue. L'on nomme dérivation ce procédé qui consiste à « faire français » ou « faire créole » et qui est utilisé, entre autres, par Chamoiseau. C'est en ce sens qu'il faut peut-être comprendre l'expression de Kundera parlant du « français "chamoisé⁵²" ». On reconnaît dans l'écriture de Chamoiseau les trois étapes d'insertion du créole dans ce genre de littérature⁵³. Il s'agit premièrement de l'insertion du créole dans les citations : « Le bougre [...] lui

⁴⁸ Patrick Chamoiseau (1992), *op. cit.*, p. 36.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 22. C'est nous qui soulignons.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 48.

⁵¹ Marie-José N'Zengou-Tayo (1996), *Littérature et diglossie : créer une langue métisse ou la « chamoisification » du français dans Texaco de Patrick Chamoiseau*, mémoire de maîtrise, Université des Indes Occidentales en Jamaïque, p. 159.

⁵² *Ibid.*, p. 159-160.

⁵³ Alain Yacou (dir.) (1996), « Créoles de la Caraïbe », actes du colloque universitaire en hommage à Guy Hazaël-Massieux, Pointe-à-Pitre, 27 mars 1995, Paris, Éditions Karthala, p. 83.

demanda : *Ou sé ich misié Pol?*, Es-tu l'enfant de monsieur Pol⁵⁴ ». La traduction du créole est juxtaposée et non posée en notes de bas de page. C'est l'une des innovations de Chamoiseau. S'ensuit une phase d'intégration partielle de la langue créole et enfin du jeu entre les deux langues : « Comme d'habitude il lui fallut une partante. Le destin lui envoya une qualité de fièvre qui vous rendait tout jaune⁵⁵. » Ou : « Il portait petit chapeau frangé⁵⁶. » Ou encore : « Or bondieu seul sait en quel état tombé sans eux nous fûmes toujours⁵⁷. » Parfois, le créole est présent sans être traduit lorsqu'il est question d'injures par exemple : « ils leur clamèrent depuis la balustrade, un peu rapidement tout de même, *Alé koké manman zot!*... Les nègres ont de mauvaises manières⁵⁸. » En maniant ainsi l'écrit et le parlé, en redonnant une place à l'oralité, dont l'apogée se situe entre le XVIII^e et le XIX^e siècles, Chamoiseau effectue un geste de récupération et de mélange propre à la mosaïque dont « d'initialité [du geste] s'accomplit avec des matériaux qu'elle a reçus d'ailleurs et qui [...] ont souvent été utilisés une première fois⁵⁹. »

2.2.2 Le lexique

Au niveau lexical, la mosaïque s'incarne dans les multiples façons dont Chamoiseau manie les mots afin d'écrire une langue de mémoire et d'inventions, une créolité littéraire d'où « naît une écriture hybride, un bricolage syntaxique qui garde tout son sens en dépit de

⁵⁴ Patrick Chamoiseau (1992), *op. cit.*, p. 72.

⁵⁵ Patrick Chamoiseau (1992), *op. cit.*, p. 158.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 185.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 71.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 146.

⁵⁹ Lucien Dällenbach (2001), *op. cit.*, 181 p.

la fragmentation⁶⁰. » Il utilise des mots de l'ancien français, des mots aux sonorités françaises mais pourvu d'un sens créole, des mots créoles sans traduction, des néologismes obtenus par dérivation d'affixes, agglutination (« coup-de-femme⁶¹ », « flaque d'eau-miroir⁶² », « un gros mal-cœur⁶³ ») et troncation (« Sans rien mander à personne⁶⁴ »). Il crée des adverbes, change la catégorie grammaticale de certains mots et omet volontairement des articles. On retrouve également la co-présence d'un terme français et d'un terme créole pour exprimer un seul et même signifiant, des constructions sérielles : « câpresse-gros-cheveu⁶⁵ », « belles affaires-cœur-blessé-par-ton-cœur⁶⁶ » et des redoublements intensifs : « liberté et Ninon se mêlèrent si tellement dans sa tête⁶⁷ » ou « douce Ninon si douce⁶⁸ ». Par ces nombreuses manipulations linguistiques, Chamoiseau produit une langue à la fois étrange et familière, il invente une langue:

même pour un créole martiniquais, le langage [que Chamoiseau] utilise leur pose difficulté parce que c'est [sa] manière tout à fait personnelle de mettre en avant toutes les solidarités et circulations collectives⁶⁹.

Après avoir épluché le lexique dans les œuvres de Chamoiseau, Wandille Micaux en conclut que la néologie présente n'est pas destinée à produire une couleur locale, mais plutôt à créer un jeu entre les langues.

⁶⁰ Marie-Josèphe Descas (1995), *Oralité écrite et créolité romanesque*, thèse de doctorat, Pennsylvania University, p. 101.

⁶¹ Patrick Chamoiseau (1992), *op. cit.*, p. 98.

⁶² *Ibid.*, p. 215.

⁶³ *Ibid.*, p. 371.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 323.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 86.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 444.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 67.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 111.

⁶⁹ Catherine Delpech et Maurice Roelens (1994), *op. cit.*, p. 108.

2.2.3 La rhétorique

Ce jeu se perpétue également dans certains aspects rhétoriques tels que la comparaison et la métaphore. De cette façon, Chamoiseau remplit l'une des nombreuses visées de Glissant : réagir contre la rhétorique française imposée⁷⁰ et ainsi faire progresser « l'œuvre d'image en image⁷¹ » afin de composer le paysage créole, plus spécifiquement martiniquais. D'une part, l'on peut relever dans *Texaco* plusieurs comparaisons dont le comparant est une réalité martiniquaise. Par exemple, pour faire certaines descriptions, Chamoiseau fait appel à la faune, la flore et le paysage humain de la Martinique: « elles battaient la joie comme les ailes du colibri⁷² », en parlant des lèvres du grand-père; « épais comme un arbre mancenillier [et] discret comme un vent coulis tranquille⁷³ », pour décrire le Mentô ou « immobile comme tortue molocoye quand le soleil est chaud⁷⁴ », pour illustrer l'urbaniste songeur. Tous ces termes comparants insistent sur la richesse des référents possibles aux Antilles. C'est ainsi que le manguier (p.106), le brûlis des cannes (p.139), le bol-toloman (p.144), une récolte d'ignames (p.150), la mer (p.173), le lambi (p.183), les tambours (p.183), l'herbe à lapin (185), le mantou (p.194), la femme manawa (p.201), un bois coubaril (p.325), les zombis (p.346), l'arbre-à-pain (p.405) deviennent des éléments de comparaison propres à l'île. Ainsi, Chamoiseau construit sa propre cohérence

⁷⁰ Édouard Glissant (1996), *op. cit.*, p. 120.

⁷¹ Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique, aide-mémoire », p.178 cité dans Jean-Marie Klinkenberg (1990), *Le sens rhétorique: essai de sémantique littéraire*, Toronto, Éditions du GREF, p.44 (coll., Theoria no 1).

⁷² Patrick Chamoiseau (1992), *op. cit.*, p. 55.

⁷³ *Ibid.*, p. 70.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 485.

avec les matériaux offerts; il « constr[uit] un chez soi plus large⁷⁵. » Aussi, quelques singulières métaphores agrémentent Texaco. Cette figure, au-delà de sa fonction d'ornement du discours, nous permet d'accéder à une manière propre d'envisager la réalité. « En effet, par le moyen d'une méprise catégoriale, de nouveaux champs sémantiques procèdent des rapprochements neufs. Bref, la métaphore dit quelque chose de nouveau sur la réalité⁷⁶. » Par le biais de la métaphore, Chamoiseau crée sa propre vision du monde. Par exemple, Chamoiseau exprime l'incapacité de l'un des personnages à avoir des enfants par l'emploi des métaphores suivantes : « Chaque mois, elle exposait sa rosée rouge d'œufs vides » et « au lieu d'un négrillon, surgissaient l'ondée rouge, la mort rouge⁷⁷ ». Cette manière de traiter la chose exprime le drame du mari qui « pensait (comme d'ailleurs tous les hommes désireux d'accorder un amour vagabonde) qu'un négrillon l'occuperait assez pour déplumer l'envie d'un envol vers l'Usine⁷⁸ ». Puis, l'éruption de la montagne Pelée devient « l'horreur blanche⁷⁹ », la grossesse devient « l'accès au grand mystère⁸⁰ », la fécondation des « arrosages⁸¹ » et un mari paresseux se transforme en « viande à moitié inutile⁸² ». En inventant de nouvelles analogies, Chamoiseau nous ouvre la porte d'une parcelle de l'univers créole.

⁷⁵ Catherine Delpech et Maurice Roelens (1994), *op. cit.*, p. 23.

⁷⁶ Guy Bouchard (1984), *Le procès de la métaphore*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, p. 234.

⁷⁷ Patrick Chamoiseau (1992), *op. cit.*, p. 183.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 183.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 197.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 346.

⁸¹ *Ibid.*, p. 346.

⁸² *Ibid.*, p. 386.

2.2.4 Proverbes et expressions

Finalement, ce sont les proverbes et expressions qui retiennent notre attention. Comme Chamoiseau le souligne dans *Écrire en pays dominé*, le proverbe témoigne d'une philosophie, d'une esthétique, d'une pratique littéraire, d'une débrouillardise oblique, d'une décision mentale⁸³. Certains sont dérivés d'expressions ou de proverbes français, c'est ainsi que « L'habit ne fait pas le moine » se métamorphose en :

mon Esternome me rappela tout de même que juger du mancenillier à l'aspect de ses fruits, c'était mourir empoisonné, et que par ailleurs donc s'il vous plaît, procéder de même pour la figure boueuse de l'igname bocodji, c'était ignorer l'heureux de ce manger⁸⁴.

L'expression « à pas de loup » devient « à pas de manicou⁸⁵ », vu l'inexistence du premier dans la faune martiniquaise. Outre les proverbes ou expressions dérivés, certains sont complètement nouveaux, comme : « Yo di zot libètè pa ponm kannel an bout branch! Fok zot désann raché'y, raché'y raché'y!... (Liberté n'est pas pomme-cannelle en bout de branche! Il vous faut l'arracher...)»⁸⁶ » ou « Nègresse qui boit est une grande honte⁸⁷. » En s'inspirant « des manières populaires de l'île [et en] prenant en compte les données de la réalité martiniquaise⁸⁸ », Chamoiseau défend sa créolité. Lorsqu'il manipule, non plus seulement la langue, mais certains proverbes et comparaisons, il adresse de nombreux clins

⁸³ Patrick Chamoiseau (1997), *op. cit.*, p. 203.

⁸⁴ *Id.* (1992), *op. cit.*, p. 70.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 189.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 128.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 462.

⁸⁸ Luciano C. Pianço (2000), *Vers un concept de littérature nationale martiniquaise*, New York, Peter Lang publishing, p. 3.

d'œil à la culture française afin de démontrer tout le ridicule des techniques d'assimilation et la fertilité de la Martinique qui possède tout le référentiel pour faire réfléchir les êtres humains.

Chamoiseau a trouvé dans l'écriture un salut, une passion. Il se sert d'une langue mosaïque pour parler de sa créolité. C'est avec, en partie, la langue dominatrice qu'il parle de *mangrove*, de *mornes*, de mangue, de *mancenillier*, de *chabin*, de soleil, de pêche, de sa *manman*, de zombis, de *mentors*. Marquer la parole a permis à Chamoiseau d'utiliser la langue de l'autre en rejetant ce qu'elle avait d'aliénant. Il a su « faire dire au français toute la mémoire créole », comme le disait Jean Bernabé⁸⁹. Le réel créole est ainsi collectivement exprimable et internationalement partagé. Cette trouvaille permet un essor aux nouveaux auteurs antillais qui auront toujours le choix de perpétuer cette tradition ou de la briser. Ces stratégies rhétoriques auront prouvé qu'il était possible de créoliser son monde et de préserver ses racines multiculturelles. Tout comme l'œuvre d'Apollinaire – mosaïste moderne selon Dällenbach⁹⁰ – l'œuvre de Chamoiseau, par le jeu de l'opacité linguistique, se prête à plus d'une lecture. Nous l'avons vu, la rhétorique, la présence de certaines tournures de phrases ou l'emploi de certains mots ne sont pas toujours explicités, participant ainsi à l'affirmation de « l'identité fragmentaire » de la mosaïque, l'une des trois conditions essentielles de sa nouvelle esthétique⁹¹. Ces procédés s'inscrivent également dans l'idée que se fait Glissant sur le fait de relativiser la langue française :

⁸⁹ Jean Bernabé et al. (1993), *op. cit.*, p. 33.

⁹⁰ Lucien Dällenbach (2001), *op. cit.*, p. 131.

⁹¹ *Ibid.*, p. 123.

Elle peut être ou devenir langage pour celui-ci, composante pour celui-là, langue d'appoint pour un autre. Par là elle entrera dans la relation multiple au monde. Accepter cette relation, l'enseigner, c'est ouvrir le possible sans imposer la fixité tyrannique⁹².

Cette appropriation de la langue française est mosaïque dans ce sens que « la figure finale autorise en effet une totale liberté de mouvement, de placement et de déplacement des morceaux, ce qui veut dire que, sur le fond immuable et solide du support, les substitutions restent permises⁹³ ». Ainsi cette esthétique permet à Chamoiseau de se jouer d'une certaine fixité française. Également, la langue de *Texaco* incarne l'un des matériaux composites formant la mosaïque de ce roman par les mélanges de diverses stratégies d'écriture, de français et de créole, d'oralité et d'écriture, de mots nouveaux et de mots anciens, etc. La langue ainsi traitée par Chamoiseau répond tout à fait au questionnement de Dällenbach quant à l'idée de l'hétérogénéité du matériau nécessaire à l'élaboration d'une mosaïque⁹⁴.

⁹² Édouard Glissant (1997), *op. cit.*, p. 554-555.

⁹³ Lucien Dällenbach (2001), *op. cit.*, p. 56.

⁹⁴ « La difficulté serait encore plus sensible en littérature : que pourrait être l'hétérogénéité du matériau, dès lors qu'on se meut à l'intérieur du langage ? », *ibid.*, p. 77.

CHAPITRE III

MOSAÏQUE FORMELLE ET IDÉOLOGIQUE

La beauté [de la mosaïque] ne réside pas dans la nature plus ou moins noble et précieuse des matériaux utilisés mais dans les rapports qualitatifs que les composants du tableau entretiennent entre eux – et dans la multiplication de ces rapports¹.

Notre troisième et dernier élément constituant la mosaïque concerne l'espace narratif de *Texaco* où s'entrechoquent personnages et idéologies. C'est dans cet espace que se tente, par l'affirmation de valeurs, la reconquête identitaire. Puisque Glissant suggère que « le destin des Antilles de langue française fut de se trouver toujours en porte à faux sur *leur* réalité² », l'espace narratif semble le lieu tout désigné pour contrer cette aliénation. D'abord, l'écrivain qui souhaite démontrer sa marginalité, sa non-aliénation, rencontre une première difficulté lorsque vient le temps de choisir la manière de « rend[re] compte du réel³ ». C'est, entre autres, par les choix d'ordre générique qu'il se positionne au sein d'une idéologie qui n'est pas celle de son aliénation – la culture française dans le cas des écrivains antillais de langue française. Les choix qu'il fait par rapport à la narration s'inscrivent dans le même désir d'autonomie et de différence. « Quand on dessine une poétique de la

¹ Cézanne cité dans Lucien Dällenbach (2001), *op. cit.*, p. 97.

² Édouard Glissant (1997), *op. cit.*, 1997, p. 21.

³ *Ibid.*, p. 342.

diversité [...] on ne peut pas parler du point de vue de l'unicité⁴ » et donc, la narration ne peut se faire de façon linéaire. Enfin, les personnages garants de cette narration sont également porteurs de ces nouvelles valeurs qu'ils inscrivent dans leurs actes. Ainsi, Marie-Sophie Laborieux, la narratrice principale de *Texaco*, fait de son histoire une nouvelle histoire du peuple créole, un mythe fondateur dans lequel se reflètent les valeurs créoles telles qu'imaginées par Chamoiseau.

3.1 Le mélange des genres

Le paradoxe du roman, qui est d'être « fiable à tous les genres littéraires et d'apparaître manifestement autonome, irréductible à aucun des autres modèles d'œuvre⁵ », habite également les œuvres de Chamoiseau. Malgré sa volonté d'inscrire ses romans dans l'authenticité créole et de créer un genre nouveau, certaines influences, canons esthétiques français et autres, sont identifiables à l'intérieur de son œuvre. La particularité du roman de Chamoiseau est qu'il emprunte à différents genres sans se fondre dans aucun, son œuvre devient alors composite et participe ainsi au *divers*. Certaines caractéristiques du roman postmoderne, comme la mise en abyme et l'autodérision, la liberté par rapport à la langue, la présence du double, la réécriture de l'histoire ainsi que la présence de « rupture et [de] ressassement [qui] provoquent un désordre temporel et une achronologie typiquement

⁴ Édouard Glissant (1996), *op. cit.*, p. 131.

⁵ Jacques Demongin (1986), *Dictionnaire historique, thématique et technique des Littératures*, Paris, Librairie Larousse, p. 1394.

postmoderne⁶ » peuvent être remarquées dans les romans de Chamoiseau. Par exemple, à plusieurs reprises dans *Texaco*, la conteuse interrompt son récit et se laisse emporter dans une longue digression⁷ où elle nous raconte un souvenir, un évènement, un bout d'histoire. D'autres encore classent ses romans dans les écrits postcolonialistes puisqu'ils respectent « le thème primordial [qui] est l'appartenance culturelle⁸. » Nous verrons d'ailleurs, ultérieurement, que la question de l'appartenance culturelle et de la quête identitaire sont au cœur du récit du personnage principal (qui représente la communauté), Marie-Sophie. On dit aussi son œuvre épique par son mélange de réel et de merveilleux⁹, aussi appelé réalisme merveilleux. Un exemple de cette insertion de merveilleux et de magique dans *Texaco* prend forme lorsque Esternome tombe amoureux d'une femme nommée Idoménee, celle qui deviendra la mère de Marie-Sophie Laborieux, et qu'il découvre que cette femme a une sœur jumelle, Adrienne Carmélite, et que celle-ci est « une de ces personnes maléfiques qui la nuit se transforment en créatures volantes¹⁰ ». La présence de cet être magique peut s'expliquer par la crainte fondée sur le mythe africain que les jumeaux ont de très grands pouvoirs qui peuvent être utilisés à des fins maléfiques¹¹. Cette présence du merveilleux suppose toute une philosophie de l'existence qui considère que la misère du pays « n'est pas seulement présente, patente. Elle comporte une dimension d'histoire

⁶ Katia Lévesques (2004), *op. cit.*, p. 144-145.

⁷ La mariée douloureuse occupe les pages 358 à 366 dans Patrick Chamoiseau (1992), *op. cit.*, p. 358-366.

⁸ Christina Kullberg (2000), « Parole de résistance : l'écriture de Patrick Chamoiseau », *Moderna Språk*, vol. 94, n° 1, p. 81.

⁹ Christine Chivallon (1996), « Éloge de la "spatialité" : conceptions des relations à l'espace et identité créole chez Patrick Chamoiseau », *L'Espace géographique*, n° 2, p. 116.

¹⁰ Patrick Chamoiseau (1992), *op. cit.*, 1992, p. 231.

¹¹ Habidou Bangré (2004), « Symbolisme des jumeaux : entre adoration et crainte », *Afrik.com*, (en ligne), <http://www.afrik.com/article7975.html>, (2006-05-17).

(d'histoire non évidente) dont le seul réalisme ne rend pas compte¹².» Chamoiseau emprunte également au conte, première littérature orale des esclaves. En effet, Marie-Sophie Laborieux occupe, dans *Texaco*, la position paradoxale de marqueuse de paroles; elle incarne d'abord et avant tout la conteuse puisque c'est elle qui manie la parole, si précieuse, tout au long du récit. De plus, *Texaco* est parsemé de ramifications appartenant à divers genres. On y retrouve « Les cahiers de Marie-Sophie », extraits de journaux personnels supposément rangés à la Bibliothèque de Schoelcher en Martinique, de la prose poétique¹³ et un écrit législatif¹⁴. Ces soi-disant documents font de *Texaco* un espace mosaïque où la fiction n'est plus la seule à l'honneur; ils donnent au roman une dimension autre, ancrée dans la réalité et la modernité, accordant ainsi une certaine légitimité à l'histoire.

Qu'en est-il alors de l'œuvre de Chamoiseau? C'est un mélange de tous ces mouvements, de tous ces genres, une mosaïque qui permet de rendre compte du « caractère très composite de la société antillaise¹⁵ ». L'appartenance au genre romanesque donne à *Texaco* tout le loisir de mettre en scène un imaginaire mosaïque où le mélange inhérent à l'œuvre établit une résistance contre la domination française:

le mélange comme trait particulier créole constitue en effet un contre-pied à l'homogénéité occidentale. [...] Car la narration hétérogène ainsi que le langage poétique mélangé, consistent en une liaison entre les différents

¹² Édouard, Glissant (1997), *op. cit.*, p. 342.

¹³ Le *Noutéka* des mornes dans Patrick Chamoiseau (1992), *op. cit.*, p. 161.

¹⁴ La Loi 35 dans *ibid.*, p. 355.

¹⁵ Jacques André (1981), *Caraïbales, étude sur la littérature antillaise*, Paris, Éditions caribéennes, p. 10.

éléments en opposition à l'intérieur de la culture créole. Les romans apprennent à guérir ces clivages en s'enrichissant de toutes les propriétés créoles¹⁶.

Dans sa saga familiale, Chamoiseau expose, par la forme que revêt son roman, l'identité mosaïque « forgée à partir d'une situation de pluralité culturelle et linguistique¹⁷ » si chère aux auteurs de l'*Éloge*. Il nous livre ainsi une part de la culture créole, cette alchimie secrète de peuples et de valeurs venues des quatre vents¹⁸.

3.2 Narration et mosaïque

Dällenbach souligne dans *Mosaïque* que les écrivains en rupture avec une narration plus ou moins linéaire¹⁹ trouvent dans la mosaïque un modèle efficace. En effet, l'espace narratif de *Texaco*, loin d'être linéaire, est un lieu où une multitude de voix et de points de vue se rencontrent, tel qu'on peut l'observer dans les romans dits polyphoniques²⁰. D'ailleurs, l'enchevêtrement de ces nombreuses voix oppose même une certaine résistance à l'analyse²¹, s'inscrivant dans le droit à l'opacité tant revendiqué par Glissant et les auteurs de l'*Éloge*.

¹⁶ Christina Kullberg (2000), *op. cit.*, p. 89.

¹⁷ Delphine Perret (1994), *op. cit.*, p. 824.

¹⁸ Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant (1999), *op. cit.*, p. 132.

¹⁹ Lucien Dällenbach (2001), *op. cit.*, p. 55.

²⁰ Mikhaïl Bakhtine (1978), *op. cit.*, 488 p.

²¹ Marie-Josèphe Descas (1995), *op. cit.*, p. 117.

Dans *Texaco*, le marqueur de paroles joue avec la narration et cette stratégie lui permet de « recomposer, dans les limites étroites de la page, une collectivité diverse et éclatée²² ». Cette façon d'écrire met de l'avant l'unité, le « Nous », plutôt que l'individu, et dégage ainsi la multiplicité et l'hétérogénéité caractéristiques des créoles et également de l'esthétique de la mosaïque. D'ailleurs, les premières pages du roman indiquent l'importance de cette collectivité puisque le narrateur se dissimule derrière un pronom personnel pluriel : « Dès son entrée dans Texaco, le Christ reçut une pierre dont l'agressivité ne fut pas surprenante. À cette époque, il faut le dire, nous étions tous nerveux²³ » De plus, lorsque Marie-Sophie avise le marqueur de paroles que « [son] intelligence de la mémoire collective n'est que [sa] propre mémoire²⁴ », elle laisse sous-entendre que l'individualité dans cette histoire est complexe, multiple, puisqu'elle doit parler au nom de tous.

Dans *Écrire la parole de nuit*, Confiant, Pouillet et Telchid proposent le récit étoilé comme forme narrative créole. S'y joint le ressassement, stratégie du conteur créole qui raconte de « trente-douze mille manières²⁵ » une même histoire afin de perdre, à l'origine, le béké dans ce flot de paroles créoles appelant à la résistance. Cette stratégie demande une forme narrative particulière :

À l'écrit, cela produit un récit étoilé et non linéaire qui va à contre-courant de la tradition romanesque occidentale, les branches de l'étoile étant les différents ressassements,

²² Chiara Molinari (2005), *op. cit.*, p. 143-144.

²³ Patrick Chamoiseau (1992), *op. cit.*, p. 19.

²⁴ *Ibid.*, p. 48.

²⁵ Ralph Ludwig (dir.) (1994), *op. cit.*, p. 178-179.

le centre en étant ce fameux sens que l'auteur cherche désespérément à atteindre²⁶.

Delphine Perret²⁷ soulève une remarque d'Italo Calvino qui traite de la narration comme d'un cristal et appose cette forme narrative à l'un des récits de Chamoiseau : « ce qui est au centre de la narration est, non pas l'explication d'un fait étrange, mais l'ordre que celui-ci développe à la façon d'un cristal²⁸. » Enfin, une dernière forme de narration créole est proposée, il s'agit du mouvement circulaire, à la manière d'une spirale, où

la multitude d'histoires est significative pour la mémoire et, étant multiple, elle traduit l'identité créole. Elle se greffe sur la narration aussi bien qu'au niveau de l'histoire des romans. [...] Ces récits forcent la narration à prendre des détours : l'histoire centrale n'avance plus de manière linéaire. L'agencement narratif est dès lors celui de la spirale. Par ce procédé, Chamoiseau insuffle une diversité des mémoires au sein du récit. De plus, à travers ces mémoires un véritable concert de différentes voix narratives émerge²⁹.

L'esthétique de la mosaïque s'accorde avec toutes ces formes de narration puisque son espace narratif est hétérogène, multiple et non linéaire. Cette narration se colore de certaines caractéristiques qui, à l'époque de l'esclavage, étaient des stratégies pour détourner l'attention du maître; ainsi le marqueur de paroles nous emporte dans une narration tournoyante et poursuit l'objectif de nous écarter de l'histoire principale afin de dissimuler son message. Les nombreuses digressions (caractère divagatoire) et le

²⁶ Ralph Ludwig (dir.) (1994), *op. cit.*, p. 178-179.

²⁷ Delphine Perret (1994), *op. cit.*, p. 832.

²⁸ *Ibid.*, p. 832.

²⁹ Christina Kullberg (2000), *op. cit.*, p. 85.

ressassement (variabilité, imprécision et lente transformation des faits³⁰) propres aux auteurs créoles nous mènent à la stratégie de distanciation qui compose la trame narrative de *Texaco* : l'une des stratégies des conteurs créoles est de se présenter comme les porte-paroles d'une histoire qu'ils ont entendue et ne font que répéter³¹. Ce n'est que dans les dernières pages du roman que l'on comprend que *Texaco* est la transcription, par l'oiseau de Cham, de l'histoire de ce quartier telle que Marie-Sophie l'avait déjà racontée à l'urbaniste, qui venait sonder le terrain afin de faire détruire le bidonville :

Je réorganisai la foisonnante parole de l'Informatrice [Marie-Sophie], autour de l'idée messianique d'un Christ; cette idée respectait bien la déréliction de cette communauté face à cet urbaniste qui sut la décoder³².

Texaco, aussi bien le quartier que le roman, prend donc naissance dans la parole des personnages que le marqueur de paroles organise en récit. Par la voix de Marie-Sophie, qui traverse les âges et raconte les autres habitants, l'émergence de la voix collective est possible et celle-ci est à l'image de la dynamique discursive créole.

3.3 Marie-Sophie Laborieux, femme mosaïque

Si l'univers antillais se caractérise par une mosaïque de cultures, la littérature qui en est issue « préconise une écriture de la multiplicité en accord avec la modernité³³. » Dans

³⁰ Katia Lévesque (2004), *op. cit.*, p. 60.

³¹ Stéphanie Bérard (2005), « Patrick Chamoiseau, héritier du conteur ? », Acte du colloque *Langue et identité narrative dans les littératures de l'ailleurs*. Antilles, Réunion, Québec (dir. Marie-Christine Hazaël-Massieux & Michel Bertrand), collection Langues et Langage, n° 10, Aix en Provence, PUP, p. 93.

³² Patrick Chamoiseau (1992), *op. cit.*, p. 497.

³³ Marie-Josèphe Descas (1995), *op. cit.*, p. 79.

Texaco, Chamoiseau met en scène la créolisation en créant des personnages représentant des populations culturellement différentes et en les faisant interagir, cohabiter dans l'univers de son roman. *Texaco* représente donc non « seulement un faisceau de cultures [mais aussi] l'expression concrète d'une civilisation en gestation³⁴. » Des békés, des mulâtres, des Africains, des affranchis et des esclaves peuplent l'univers de *Texaco*. L'un des principes de la littérature créole est de s'attarder au détail du réel antillais, c'est-à-dire de considérer qu'il n'y a rien de petit, de pauvre, ou d'inutile, qu'il n'y a rien d'inapte à l'enrichir; c'est pourquoi les personnages de *Texaco* ne sont pas extraordinaires, ce sont plutôt des héros anonymes, des héros oubliés de l'histoire coloniale, ce sont ceux qui ont offert une résistance. Nous entendons « héros » au sens de Hamon pour qui le héros « renvoie à l'espace culturel de l'époque, sur lequel il est "branché" en permanence et sert au lecteur de point de référence et de "discriminateur" idéologique (il est "positif" par rapport à des "négatifs")³⁵. » Il y a ainsi une revalorisation du petit peuple créole (positif) dont la participation à l'histoire fut souvent involontaire. Les conteurs, les marginaux, les *djobeurs* sont donc mis de l'avant :

En vous confiant qui nous étions, aucune vanité n'imprégna nos voix : l'histoire des anonymes n'ayant qu'une douceur, celle de la parole, nous y goûterons à peine. Riche seulement d'une brouette et de son maniement, nous ne cultivions rien, ne pêchions rien, n'apportions rien. Et notre participation à la vie du marché n'avait point, comme pour les tôles du toit, les grilles ou le ciment établis, la confortable certitude d'y être indispensable. [...] Transporter des paniers de marchandes, les produits à exposer sur des nappes de madras, leur ramener une la-monnaie, rendre de menus

³⁴ *Charte culturelle créole* du GEREK dans Marie-Josèphe Descas (1995), *op. cit.*, p. 62.

³⁵ Philippe Hamon (1984), *Textes et idéologie*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 47.

services en échange de quelques sous, c'était la crème du djob – notre moyen d'existence³⁶.

Ces êtres en apparence insignifiants interagissent entre eux afin de former ce que Glissant appelle l'identité rhizome, c'est-à-dire une identité à l'image de la tige souterraine vivace, souvent horizontale, émettant chaque année des racines et des tiges aériennes dont la particularité est de s'étendre à la rencontre d'autres racines³⁷.

Texaco nous permet d'accéder à ce magma de cultures en nous faisant côtoyer des « héros » multiples et hétérogènes, des héros typiquement créoles. Tous ces personnages auront participé de près ou de loin à la création et à l'existence du quartier *Texaco*. Nous tenterons de déchiffrer, à travers la parole de Marie-Sophie, l'idéologie de ceux qui constituent l'entité collective, c'est-à-dire ceux qui jouent un rôle dans la constitution du peuple créole selon la vision de Chamoiseau. Puisqu'il s'agit ici d'une saga familiale, c'est Marie-Sophie Laborieux et ses ancêtres qui retiendront principalement notre attention. Ce sont les personnages qui traversent son discours qui incarnent la créolisation, ce métissage conflictuel, cette mosaïque culturelle à laquelle chacun participe à sa manière et qui forme l'âme de *Texaco*.

Selon Althusser, l'« idéologie est la " représentation " du rapport imaginaire des individus à leurs conditions réelles d'existence³⁸ »; il « suffit [d'] " interpréter " [ces

³⁶ Patrick Chamoiseau (1986), *Chronique des sept misères*, Paris, Éditions Gallimard, p. 15-16.

³⁷ Édouard Glissant (1996), *op. cit.*, p. 59.

³⁸ Louis Althusser (1970), *op. cit.*, p. 101.

rapports] pour retrouver, sous leur représentation imaginaire du monde, la réalité même de ce monde³⁹. » Autrement dit, ce sont les différents discours, les idées, qui donnent forme à une réalité et c'est dans les actes que se confirment ces idées. Comme le conclut Althusser, « les idéologies ne "naissent" pas dans les [appareils idéologiques de l'État], mais [dans les] classes sociales prises dans la lutte des classes⁴⁰ ». Dans *Texaco*, la classe dominante est celle des anciens maîtres, des békés français, des blancs. Les dominés sont les anciens esclaves, les noirs. Entre les deux nous retrouvons les mulâtres, méprisés à la fois par les deux autres classes, mais ayant tout de même un certain pouvoir politique. Marie-Sophie, fille et petite-fille d'esclaves, donc d'Africains, fait partie de la classe des dominés et c'est à travers ses actes et ses paroles qu'une subversion de l'ordre des dominants s'opère. Selon Bourdieu, la subversion

exploite la possibilité de changer le monde social en changeant la représentation de ce monde qui contribue à sa réalité ou, plus précisément, en opposant une *pré-vision paradoxale*, utopie, projet, programme, à la vision ordinaire, qui appréhende le monde social comme monde naturel [...] Le discours hérétique doit non seulement contribuer à briser l'adhésion au monde du sens commun en professant publiquement la rupture avec l'ordre ordinaire, mais aussi produire un nouveau sens commun et y faire entrer, investies de la légitimité que confèrent la manifestation publique et la reconnaissance collective, les pratiques et les expériences jusque-là tacites ou refoulés de tout un groupe⁴¹.

Marie-Sophie Laborieux, la narratrice principale, occupe une position capitale dans l'espace social : sa voix, devenue voix collective, incarne à la fois le discours des femmes,

³⁹ Louis Althusser (1970), *op. cit.*, p. 102.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 125.

⁴¹ Pierre Bourdieu (2001), *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Éditions du Seuil, p. 188-189.

des esclaves, du peuple, des mulâtres et des békés. Elle porte également tout un projet de société qui vise à donner une place aux exclus. En ce sens, Marie-Sophie représente un personnage mosaïque : elle participe à cimenter ensemble les pièces éparses de cette société morcelée, de façon à en faire un tout. Nous mettrons donc de l'avant les différents discours qu'emprunte Marie-Sophie Laborieux au cours du récit afin de déchiffrer l'univers social⁴² de *Texaco*, les croyances qui le soutiennent, les intérêts et les enjeux symboliques qui y prennent forme.

3.3.1. Marie-Sophie Laborieux, ses racines

Marie-Sophie Laborieux occupe la position de narratrice principale de *Texaco*. Elle a raconté, au nom de tous, l'histoire de ce quartier afin de convaincre l'urbaniste de le sauvegarder. Elle se fait gardienne de la mémoire en écrivant ses souvenirs dans ses cahiers afin de les sauver de l'oubli, faisant de la mémoire l'un des thèmes récurrents de *Texaco*.

Parce que la mémoire fut trop souvent raturée, l'écrivain antillais doit fouiller cette mémoire, à partir de traces parfois latentes qu'il a repérées dans le réel. Parce que la conscience antillaise fut balisée de barrières stérilisantes, l'écrivain doit pouvoir exprimer toutes les occasions où ces barrières furent partiellement brisées. Parce que le temps antillais fut stabilisé dans le néant d'une non-histoire imposée, l'écrivain doit contribuer à rétablir sa chronologie tourmentée, c'est-à-dire à dévoiler la vivacité féconde d'une dialectique réamorcée entre nature et culture antillaise⁴³.

⁴² Pierre Bourdieu (1992), *Les règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, p. 16.

⁴³ Christine Chivallon (1996), *op. cit.*, p. 113.

La présence de ces cahiers, qui ponctuent tout le discours sur Texaco, remet en jeu des débats primordiaux entourant l'identité créole. Sans ajouter à la trame principale du roman, ces cahiers nous donnent accès à des bribes de l'histoire des colonisés. Marie-Sophie y consigne des paroles de son père ou ses propres pensées à propos de la parole, de la liberté, de l'histoire et de l'En-ville. L'errance de la narratrice dans l'espace et l'histoire constitue la structure de base du roman. Elle est le symbole de la recherche identitaire à partir du vécu oral, recherche fondamentale à laquelle plusieurs romans, dont celui-ci, participent puisqu'« avec la question du métissage intervient le thème le plus grave de l'histoire de la conscience, celle de l'identité⁴⁴ ». Marie-Sophie, c'est la légende de *Texaco*. C'est à travers sa narration que prennent naissance tous les autres personnages, que la mémoire se reconstitue et qu'est démasqué le leurre chronologique⁴⁵, c'est-à-dire l'histoire coloniale imposée comme seule histoire recevable.

Le récit situe la naissance de Marie-Sophie Laborieux un peu avant la Première Guerre mondiale, c'est-à-dire au moment de l'effondrement du système de plantation, période surnommée « Temps de bois-caisse⁴⁶ ». Elle meurt en 1989 au cours du « Temps béton⁴⁷ » :

Elle couvre à elle seule, en tant que témoin direct, un [large] pan d'histoire(s). Elle raconte la succession de *jobs* [...] Elle raconte la création du quartier de Texaco

⁴⁴ Roger Toumson (1998), *Mythologie du métissage*, Paris, Presses universitaires de France, p. 10.

⁴⁵ Édouard Glissant (1997), *op. cit.*, p. 59.

⁴⁶ Patrick Chamoiseau (1992), *op. cit.*, p. 14.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 15.

[...] Elle raconte Césaire [...] Elle montre enfin comment Texaco a obtenu le droit de cité⁴⁸.

Marie-Sophie raconte d'abord l'histoire de son père Esternome, né en 1830. Mort très vieux, il a donc connu l'esclavage, l'affranchissement, le départ vers l'En-ville, la conquête des mornes, la naissance des usines, le ravage de l'éruption de la montagne Pelée et la ghettoïsation. Tout ça, il le racontera à sa fille, qui le racontera à son tour. La famille constitue ici l'un des foyers de l'idéologie créole, sa mémoire permet de sauvegarder « des histoires dont aucun livre ne parle⁴⁹ ». En effet, Esternome permet d'introduire certains éléments de la culture africaine qui s'estompent avec la mort des personnages; c'est le substrat africain qui laisse tranquillement place à la créolité. Les Africains déportés doivent réinventer la vie, ce qui démontre que dès les premiers balbutiements de la culture créole, il y a la nécessité « d'une mémoire fuyante à conserver, donc d'une histoire éclatée à retenir, à restaurer⁵⁰. » Par exemple, « le grand-père de l'héroïne, esclave, homme-guinée, appartient à ces hommes de forces dépositaires de savoirs ancestraux⁵¹ ». On dit qu'il avait « mémoire des merveilles oubliées⁵² », faisant référence ici aux savoirs africains, qu'il emportera avec lui à sa mort puisque « chaque vieux-corps emportait en mourant une maille ancestrale⁵³ ». Le père d'Esternome est empoisonneur et incarne de cette façon une résistance; son métier est une lutte contre l'esclavage. La résistance à l'idéologie dominante est l'un des discours essentiels de l'idéologie créole, résistance que les conteurs s'évertuent

⁴⁸ Marie-José Jolivet (1993), « Les cahiers de Marie-Sophie Laborieux existent-ils? Ou Du rapport de la créolité à l'oralité et à l'écriture », *Cahier des Sciences humaines*, n° 29 (4), p. 799.

⁴⁹ Patrick Chamoiseau (1992), *op. cit.*, p. 49.

⁵⁰ Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant (1999), *op. cit.*, p. 46.

⁵¹ Christine Chivallon (1996), *op. cit.*, p. 116.

⁵² Patrick Chamoiseau (1992), *op. cit.*, p. 49.

⁵³ *Id.* (1997), *Écrire en pays dominé*, p. 181.

également à propager. Par contre, la mère d'Esternome est une esclave de maison, elle est blanchisseuse. Elle donne la chance à son fils d'être un « négrillon de la Grande-case⁵⁴ » et d'échapper ainsi à l'enfer du travail dans les champs de canne à sucre.

Esternome fait partie de la première génération d'affranchis qui se détache de la tradition africaine et tente de trouver une place au sein d'une communauté. Ninon et lui vivent le Noutéka des mornes, cette euphorie collective, cette tentative d'organisation sociale qui marquera l'imaginaire de tous et bourgeonnera dans Texaco. Le Noutéka

c'est en fait prendre en main son propre destin, mettre en œuvre son projet propre par la découverte des possibilités d'un espace pleinement contrôlé, explorer enfin la rupture avec cet espace aliéné du monde clos des plantations. Avec le "Noutéka", le romancier opère donc une synthèse des éléments constitutifs de l'identité-racine : mythe fondateur, mémoire de l'origine, conquête d'un lieu et affirmation de l'unité collective, maîtrise des ressources élémentaires et du devenir communautaire⁵⁵.

Le Noutéka constitue une autre forme de résistance à l'organisation sociale dominante. Dans les mornes habitent ceux qui sont venus chercher la liberté, entre autres y vivent des nègres affranchis, des nègre marrons, des mulâtres et des blancs naufragés⁵⁶, personnages laissés hors de l'Histoire coloniale. Les règles de vie du Noutéka sont fondées sur une valeur simple : l'entraide⁵⁷. Pourtant, cette expérience est de courte durée et cet échec en est un collectif, identitaire. C'est cet échec qui conduira le père de Marie-Sophie à vivre la

⁵⁴ Patrick Chamoiseau (1992), *op. cit.*, p. 59.

⁵⁵ Christine Chivallon (1996), *op. cit.*, p. 8-9.

⁵⁶ Patrick Chamoiseau (1992), *op. cit.*, p. 165.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 172

drive, situation peu reluisante durant laquelle on erre sans fin⁵⁸ et qui est liée à l'espace urbain : la douleur de la *drive* exprime l'imaginaire créole défaillant⁵⁹.

Le discours autour d'Esternome, de son émergence dans le monde créole, semble être connoté plutôt négativement et laisse sous-entendre que la conquête de l'identité collective est une chose complexe que l'Histoire coloniale semble avoir étouffée et que *Texaco* tente de rétablir. L'histoire du père sert à poser les premières couches de l'idéologie créole, c'est-à-dire le discours africain, la perte des traditions et les difficultés de l'affranchissement.

3.3.2 Marie-Sophie Laborieux, *djobeuse*

Un second discours émerge lorsque Marie-Sophie prend en charge le récit. Son errance dans la Martinique des années 50 permet d'introduire le rapport qu'entretient le peuple avec les mulâtres et les békés. Le rapport au travail semble très important, car « on se reconstruit un peu d'estime de soi dans cet atout qu'offre un savoir de travail⁶⁰. » À la mort de sa mère Idoménee, Marie-Sophie reprend, sans grand succès, le petit commerce de sa mère après l'école :

J'avais repris les fritures d'Idoménee. L'école oubliée, je passais l'heure des jours à préparer mes ingrédients, et les soirs à les vendre. Je ne vendais plus grand chose. Trop de marchandes expertes officiaient contre moi. De plus, les anciennes clientes de mon Idoménee, tremblaient en découvrant que mes marinades avaient le goût des siennes, que mon sang frit donnait pareil. Se figurant

⁵⁸ Patrick Chamoiseau (1997), *op. cit.*, p. 204.

⁵⁹ *Id.* (1992), *op. cit.*, p. 219.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 172.

qu'une morte leur faisait à manger, elles s'éloignèrent de mes paniers. Je devais ramener mes fritures⁶¹.

Cette infortune qui les empêche, Esternome et elle, de payer leur loyer est le début d'une série d'évènements heureux et malheureux qui mènent Marie-Sophie à la vieillesse. Le travail est censé l'aider à « empoigner un destin dans l'En-ville⁶² ». Il faut remarquer ici la nécessité de s'introduire dans l'univers urbain, de faire partie de la communauté, de s'accoquiner avec l'idéologie dominante. Vu la classe sociale à laquelle elle appartient, Marie-Sophie ne peut qu'espérer des emplois de second ordre où elle sera au service de blancs, de mulâtres ou de noirs se prenant pour des mulâtres. Elle travaille pour une certaine madame Latisse afin d'apprendre à fabriquer des chapeaux. Elle se retrouve finalement bonne à tout faire et constate bien vite « qu'il s'agissait en fait d'un esclavage nocturne⁶³ ». L'une des tâches ingrates qui revient à Marie-Sophie consiste à vider le tonneau d'excréments dans les rues de façon illégale : « Il nous fallait parfois nous cacher dans un coin, prendre-courir dans une ombre. Si nous étions à deux doigts d'être prises, madame Latisse m'abandonnait au diable en rebroussant chemin⁶⁴. » Marie-Sophie quitte cette dame parce qu'un jour elle veut lui faire porter des gants pour servir la nourriture « comme si étant plus noire j'étais plus malpropre qu'elle⁶⁵ ». Madame Latisse incarne la volonté de se blanchir qui existait en Martinique :

Il ne faut pas oublier [...] le rapport qui se développe entre race et rang social. La couleur de la peau devient le

⁶¹ Patrick Chamoiseau (1992), *op. cit.*, p. 252.

⁶² *Ibid.*, p. 261.

⁶³ *Ibid.*, p. 270.

⁶⁴ Patrick Chamoiseau (1992), *op. cit.*, p. 271.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 272.

critère visible pour juger les gens, "dans une sorte de code moral et esthétique qui valorise ou dévalorise à simple vue les êtres humains" (Depestre 95). Ceci deviendra une façon d'avancer économiquement dans une société antillaise où un noir riche est considéré comme mulâtre mais où un mulâtre pauvre redevient noir (Depestre 186 et Fanon 44-46, 95)⁶⁶.

Elle est ensuite engagée pour faire le ménage chez madame et monsieur Labonne qu'elle quitte à cause de leur religion douteuse; puis elle travaille chez mademoiselle Lavrille, une obsédée de l'économie d'énergie; puis chez des aspirants mulâtres, les Gros-Joseph, chez qui elle devient gardienne de trois enfants. C'est dans cette famille, auprès de Caméléon Sainte-Claire, qu'elle apprend à lire Victor Hugo, Lamartine, Desbordes-Valmore, Musset, Banville, Copée, Mallarmé, Descartes, Lafontaine, Montesquieu... « Avec lui j'abordai l'inconnu des livres. Cela me permit de méduser Ti-Cirique l'Haïtien lorsque, une charge de temps plus tard, nous nous connûmes à Texaco⁶⁷. » La culture qui impressionne est celle de l'*Ailleurs*, rappelant qu'à cette époque l'aliénation culturelle et la francisation battaient son plein et que le peuple martiniquais était « frappé d'extériorité⁶⁸ ». Paradoxe du sujet qui se croit hors de l'idéologie dominante alors qu'il en emploie les armes... Pour Marie-Sophie les livres sont des lieux irradiant parfums et sensations, elle ne se préoccupe pas de la valeur des écrivains mais des sensations qu'ils lui apportent.

⁶⁶ Teri Hernandez (2003), « La femme dans la littérature antillaise : auteur, personnage, critique », <http://www.suzannedracius.com/spip.php?article17>, (2009-06-04).

⁶⁷ Patrick Chamoiseau (1992), *op. cit.*, p. 279.

⁶⁸ Jean Bernabé et al. (1993), *op. cit.*, p. 14.

Après ces expériences, l'objectif de Marie-Sophie est de se remplir les poches avant d'entreprendre le Noutéka des mornes de son Esternome, première ébauche du quartier Texaco. Dans Fort-de-France en guerre, Marie-Sophie doit apprendre à se nourrir et c'est grâce aux confidences d'Esternome, aux savoirs ancestraux, que Marie-Sophie survit à la manière d'autrefois alors que beaucoup ont déjà oublié :

Je fabriquais des chandelles avec du beurre de gros-cacao, je trafiquais dans le but d'obtenir des morceaux de savon, puis je dus laver mon linge avec la plante mousseuse qu'utilisait ma grand-manman à paupières tombantes. J'appris à traquer le z'abitant sous les pierres du bassin de Grosse-Roche. À capturer le manicou du côté de Pont-de-Chânes [...] les derniers arrivants s'étaient débarrassés de leur science des mornes comme d'un oripeau. Au moindre frisson, ils s'entassaient sur les vérandas de l'hospice civile afin d'implorer une poudre, quémander un sirop⁶⁹.

Dans cette partie où Marie-Sophie se définit par rapport aux fonctions qu'elle occupe, tradition et modernité s'entrechoquent constamment. En effet, vers la fin de la guerre, Marie-Sophie travaille chez un sieur Alcibiade dont la femme Éléonore milite pour le droit de vote des femmes. Les propos tenus par cette femme fascinent Marie-Sophie et lui donnent envie, elle qui n'a connu que la survie et les cases obscures, de faire partie de cette société ; le Noutéka des mornes, symbole de la tradition, s'efface alors en elle⁷⁰. C'est dans cette maison qu'elle entend reparler de l'assimilation :

Tout le monde s'était déclaré pour l'assimilation à la Mère-Patrie, mais depuis, et ça faisait longtemps, depuis l'époque de mon Esternome et de mon Idoménee, l'on discutait dans les salons de l'En-ville sur les modalités de

⁶⁹ Patrick Chamoiseau (1992), *op. cit.*, p. 305-306.

⁷⁰ Patrick Chamoiseau (1992), *op. cit.*, p. 309.

cette assimilation que certains mulâtres voulaient voir mitigée d'un zeste d'autonomie, notamment financière⁷¹.

C'est aussi à cette époque que Césaire apparaît dans le décor comme un sauveur :

C'est du sieur Alcibiade que j'appris l'idée de l'assimilation mais c'est Aimé Césaire, notre papa Césaire, qui en porta le projet jusqu'au Parlement de France et nous obtint, à la barbe des békés, d'être des départements français⁷².

Césaire devient maire et leur renvoie une image positive d'eux-mêmes. Cette idée d'assimilation les sauvegarde du chaos identitaire levé des plantations, ils sont « projetés d'une société rurale à une société en urbanisation, d'un substrat créole-mosaïque, flou et nocturne, aux cadres scolaires d'un dessein franco-occidental⁷³. » Pour Marie-Sophie, et pour le peuple martiniquais, cet événement constitue un point tournant dans leur existence, dans la quête identitaire. L'idéologie française gagne du terrain, il faudra à nouveau résister.

Lorsque son amant, Nelta, quitte pour la France —pays rêvé— Marie-Sophie descend à nouveau dans l'En-ville et devient djobeuse, c'est-à-dire qu'elle occupe toutes sortes de petits métiers : nettoyer le linge des syriens, repasser, livrer des robes plissées, vendre des sandwiches, vendre des ciseaux, des feuilles mal-têtes, des herbes de santé, des cocos, des

⁷¹ *Ibid.*, p. 313.

⁷² *Ibid.*, p. 318.

⁷³ *Id.* (1997), *op. cit.*, p. 239 et 243.

crabes, des bouteilles, des casseroles...⁷⁴ Marie-Sophie devient une négresse de quartier et son allure et son caractère changent : « J'avais maintenant tendance à m'occuper des gens, non pas dans la pitié, mais pour leur dire comment voltiger leur détresse⁷⁵. » Tranquillement Marie-Sophie se pare contre l'abandon et devient le genre de femme que les hommes ne regardent plus pour leurs formes et derrière qui les autres femmes se rangent, soulagées. Marie-Sophie sent qu'il faut dorénavant lutter contre l'En-ville, résister, et s'organiser un « vrai Quartier des mornes⁷⁶ ».

3.3.3 Marie-Sophie Laborieux, femme *matador*

Un troisième discours se manifeste à travers Marie-Sophie, celui des « luttes de survie des Créoles et l'appropriation d'un lieu⁷⁷ ». La narratrice prend conscience que le combat pour conserver leur espace doit être mené par les femmes, moins mobiles sur terre que les hommes à cause de leur marmaille et plus dévouées à cette cause. La femme martiniquaise est le pilier de cette société, jouant, entre autres, le rôle de matrice reproductrice, alors que l'homme, offrant une résistance passive, est plutôt un « être de passage que rien ne retient ni n'affecte⁷⁸. » Lors du départ tant redouté de Nelta, une femme-*matador*⁷⁹ naît et au lieu de pleurer, elle hurle sa vaillance créole :

Nonm lan fouté li kan wi, i ké pran lan mê sèvi chimen,
tyè'y an lan men dwet li, gren li an lan men gôch li, bon

⁷⁴ Patrick Chamoiseau (1992), *op. cit.*, p. 348-49.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 349.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 350.

⁷⁷ Christina Kullberg (2000), *op. cit.*, p. 83.

⁷⁸ Vincent Blais (1995), *op. cit.*, p. 43.

⁷⁹ Rejet du stéréotype de la femme faible ou victime dans Teri Hernandez (2003), *op. cit.*

van mon fi bon van!... L'homme s'en est allé, oui, la mer lui servira de grand chemin, son cœur à la main droite, ses graines dans la main gauche, bon vent mon ami!... Ce qui ne signifiait rien – sinon à démontrer aux goûteuses de malheurs, maquerelles avides de larmes, que nul pleurer n'avait engoué ma gorge⁸⁰.

À partir de ce moment, Marie-Sophie se met en tête de posséder sa case pour s'accrocher au pays, contrairement à Nelta qui l'avait quittée léger. Elle vit dans un quartier « brouillon de l'En-ville, mais plus chaud que l'En-ville⁸¹ » où les gens vivent selon les lois des mornes. La loi 35, concernant le droit de passage d'une *passé* (passages entre les différentes *cases*) à l'autre, est d'ailleurs consignée dans l'un des cahiers hors série de la narratrice⁸². L'esprit des Mornes est vital pour habiter l'En-Ville convenablement, c'est le lien avec le passé, lien qui permet d'ancrer son identité en terre antillaise. La revendication d'une légitimité est nécessaire pour l'idéologie créole. L'esprit des mornes permet d'habiter un lieu à sa manière, non pas à la manière des colons.

Par un malheureux hasard, Marie-Sophie se retrouve sur la *Doum*⁸³ de Texaco, où elle se ressource auprès de Papa Totone, autre personnage incarnant la résistance. Elle y récolte ses paroles qu'elle retranscrira dans son cahier numéro vingt-sept⁸⁴. Il lui conseille à mots couverts de se trouver un nom et de se battre à ses côtés. C'est ainsi qu'elle trouve son lieu magique : le domaine de la compagnie pétrolière Texaco⁸⁵. Ce sera son ancrage dans l'En-

⁸⁰ Patrick Chamoiseau (1992), *op. cit.*, p. 351.

⁸¹ *Ibid.*, p. 355.

⁸² Loi des mornes dans *ibid.*, p. 355-57.

⁸³ Lieu magique où habite Papa Totone le Mentô dans *ibid.*, p. 373.

⁸⁴ Cahier numéro 27 dans Patrick Chamoiseau (1992), *op. cit.*, p. 373-377.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 380.

ville et la naissance du quartier Texaco. Par la création de ce quartier, Marie-Sophie peut désormais s'affirmer en tant que créole : « Le quartier créole, à la périphérie de la ville, remplit une double fonction : celle de l'intégration ethnique et sociale, et celle de la conservation de la mémoire collective, en marge de l'histoire, officielle, institutionnelle⁸⁶ ». Mais cette légitimité est un réel combat. Le béké, propriétaire de la pétrolière Texaco, est en désaccord avec ce rassemblement et au cours du mois de novembre 1950, il fait détruire plus d'une fois ce quartier, démontrant ainsi que les personnages du quartier Texaco sont des « mauvais sujets⁸⁷ » aux yeux de l'idéologie dominante. Marie-Sophie devient le « centre de la résistance⁸⁸ » et sa physionomie se transforme, son visage devient grave et ses yeux immobiles. Cette résistance s'incarne dans la répétition du « c'est moi⁸⁹ » qui ponctue ses propos. Malgré tout, Texaco existe et grandit, avec ses propres lois, ses propres codes. En effet, Texaco est un nouveau Nouteka des mornes, il n'y a pas de gaspillage d'espace et il y existe un équilibre indéchiffrable, c'est un « espace créole de solidarités neuves⁹⁰ ». Césaire en personne vient visiter Texaco, donnant au quartier une sorte d'autorisation officielle et inaugurant le début du « phénomène-béton⁹¹ », signe définitif d'une progression dans l'existence, d'un ancrage dans le temps. Or, malgré l'eau courante et l'asphalte, Texaco demeure un « embryon fragile⁹² ».

⁸⁶ Françoise Simasotchi-Brones (2004), *Le roman antillais, personnages, espace et histoire : fils du chaos*, Paris, Éditions L'Harmattan, p. 118.

⁸⁷ Louis Althusser (1981), *op. cit.*, p. 120.

⁸⁸ Patrick Chamoiseau (1992), *op. cit.*, 1992, p. 436.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 437.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 410.

⁹¹ Patrick Chamoiseau (1992), *op. cit.*, p. 455.

⁹² *Ibid.*, p. 472.

De voir grandir Texaco donne à Marie-Sophie l'envie d'écrire, mais pour elle, écrire c'est mourir un peu, c'est éloigner son père, c'est en quelque sorte trahir puisqu'elle écrit en français son Esternome créole. C'est à ce point précis que la poétique du roman martiniquais se voit questionnée dans un jeu de miroirs où la narratrice interroge son créateur :

Oiseau de Cham, existe-t-il une écriture informée de la parole, et des silences, et qui reste vivante, qui bouge en cercle et circule tout le temps, irriguant sans cesse de vie ce qui a été avant, et qui réinvente le cercle à chaque fois comme le font les spirales, qui sont à tout moment dans le futur et dans l'avant, l'une modifiant l'autre, sans cesse, sans perdre une unité difficile à nommer?⁹³

C'est ainsi que la narratrice voudrait dire son monde créole, c'est dans cette écriture en spirale qu'elle sent qu'il serait possible qu'émerge le foisonnement créole s'inspirant du passé et marquant l'avenir. Mais, comme le demande Marie-Sophie, est-ce qu'une telle écriture existe? Et si l'« unité difficile à nommer » était la mosaïque? En effet, la mosaïque reste une œuvre inachevée, une œuvre imprévisible, une œuvre qui se crée dans « le refus de conclure et la volonté de créer du nouveau⁹⁴ », exactement comme le souhaite Marie-Sophie. Elle construit *Texaco* en s'inspirant des anecdotes de ses compatriotes, des mémoires d'Esternome, de l'histoire sous l'Histoire, des croyances et des mœurs de la culture martiniquaise telle qu'elle la conçoit. À la manière des conteurs d'autrefois, elle ne raconte rien de manière linéaire, mélange les temps, les époques, ressasse, digresse, faisant de Texaco « un lieu composite où coexistent, de manière irénique (tolérance envers les

⁹³ *Ibid.*, p. 413.

⁹⁴ Lucien Dällenbach (2001), *op. cit.*, p. 62.

croyances différentes), et non contradictoire, toutes les valeurs entassées au cours de l'histoire⁹⁵ ». C'est donc la mosaïque qui permet à cette femme-matador de raconter la Martinique, son peuple, ses valeurs. L'histoire de Texaco, que ce soit celle du livre ou du quartier, c'est Marie-Sophie, qui meurt de vieillesse, son pêcheur de requin pendu à ses côtés, mais c'est aussi un récit fondateur qui tente de « consacrer la présence d'une communauté sur un territoire, en rattachant par filiation légitime cette présence, ce présent à une Genèse, à une création du monde⁹⁶. » Dans Texaco, cette Genèse s'incarne dans la mémoire du passé et le souvenir des traditions, dans les actes concrets tels que le Noutéka des mornes ou la fondation du quartier Texaco, dans le rapport au travail, dans le rapport à l'autre qu'il soit blanc, mulâtre ou noir. L'idéologie transmise par Texaco en est une de résistance et de sauvegarde d'un peuple mosaïque dans une île qui les aurait voulus Français.

⁹⁵ Lucien Dällenbach (2001), *op. cit.*, p. 167.

⁹⁶ Édouard Glissant (1996), *op. cit.*, p. 62.

CONCLUSION

Nous avons proposé trois axes d'analyse afin de démontrer comment le roman *Texaco* peut s'envisager comme une mosaïque et même en devenir l'un des modèles. Dans *L'esthétique de la mosaïque*, Lucien Dällenbach propose et développe un modèle esthétique, applicable à différents domaines, une « voie moyenne entre hiérarchie et chaos¹ ». Nous avons démontré que, de façon générale, les constituants de la mosaïque s'appliquaient efficacement au roman martiniquais. En effet, son caractère imprévisible s'harmonise avec la grande liberté que s'accorde un romancier dans son œuvre, tant du point de vue de la thématique que de celui des aspects formels. Ainsi, grâce à sa richesse rhétorique, le roman martiniquais est un lieu de l'imprévisible et de l'aléatoire. À la base, la mosaïque se construit à l'aide de matériaux récupérés, tout comme le texte qui à coup d'intertextualité sculpte sa propre personnalité. C'est justement grâce à son caractère aléatoire et hétéroclite que ce modèle esthétique « opère une synthèse de l'hétérogène² », tout comme l'œuvre littéraire permet de réunir en son sein un tout issu du chaos. Dans la littérature antillaise, où le défi d'harmoniser le divers reste à relever, la mosaïque envisagée comme esthétique littéraire semble pouvoir répondre à cette nécessité.

¹ Lucien Dällenbach (2001), *op. cit.*, p. 57.

² *Ibid.*, p. 164.

D'emblée, l'écriture de l'œuvre antillaise pose problème quant au choix de la langue. Dans ces îles où français et créole se côtoient, mais pas nécessairement sur un pied d'égalité, « les langues et les registres contrastifs deviennent ainsi [...] pièces d'une mosaïque complexe³. » D'une part, le créole est une langue essentiellement orale et intrinsèquement mosaïque – créée à partir du mélange de différents dialectes en vue de faciliter la compréhension entre maîtres et esclaves, mais également entre esclaves – qui porte en elle une charge émotive très forte. La francisation l'a relégué au rang de patois et en a nié la richesse. Le créole, aussi bien du point de vue langagier que du point de vue culturel, se voit donc déconsidéré. De plus, écrire exclusivement en créole est impossible si on veut extérioriser son monde complexe. D'autre part, le français est la langue du maître et de l'aliénation. Écrire exclusivement en français participe donc aussi au principe d'assimilation. Le français *chamoisé*, comme le surnomme Kundera, s'offre comme solution à cet épineux problème. Sa langue, par le biais de manipulations lexicales, rhétoriques et proverbiales, lui permet de réinventer son monde, de s'approprier son pays - sa faune, sa flore - son identité en quelque sorte.

Enfin, l'aspect formel et idéologique donne également formes et couleurs à cette mosaïque complexe. Il y a dans l'œuvre de Chamoiseau un mélange de genres : on y retrouve des caractéristiques des romans postmoderne et postcolonialiste; on emprunte au réalisme merveilleux, au monde journalistique et aux écrits législatifs; on use des registres poétique et bien sûr narratif. *Texaco* est multiple. Même la narration revêt cette forme

³ Ralph Ludwig et Hector Poulet (2007), « Langues en contact et hétéroglossie littéraire : L'écriture de la créolité », (en ligne), <http://www.montraykreyol.org/IMG/pdf/Ludwigpoulet12.pdf>, (2009-12-19), p. 6.

mosaïque: elle est tour à tour spirale, étoilée, cristalline. Le personnage principal, Marie-Sophie Laborieux, n'échappe pas à cette caractérisation. En effet, il suffit d'interpréter les actes, d'analyser les discours et les idées développées par Marie-Sophie pour constater qu'elle parle au nom d'une collectivité, qu'elle porte en elle les différents discours des différentes classes, races, personnages qui peuplent *Texaco*. Ses ancêtres, ses *djobs*, ses combats nous permettent d'avancer que Marie-Sophie est une femme mosaïque.

L'histoire littéraire des Antilles françaises est savamment liée à la recherche d'identité, recherche qui semble avoir pris naissance dès les premiers balbutiements jaillis de la cale du bateau négrier.

Sur le plan culturel, ce fut la rencontre des mythes amérindiens, du catholicisme, du fétichisme africain, de l'esprit calviniste et de la religion hindoue, pour n'en nommer que les composantes essentielles - chacune étant, à son tour, constituée d'éléments fort hétérogènes. Cette histoire de contacts et de conflits, de soumissions et de subversions a fourni un terrain fertile à la création littéraire⁴.

Dans la préface d'un dossier sur la littérature caribéenne de la revue *Lendemain*, Ette et Ludwig souhaitent « souligner cette polyphonie, sans perdre de vue les traits qui marquent l'unité des Antilles⁵. » C'est ainsi que le terme « mosaïque culturelle » est employé afin de caractériser cette littérature que différents auteurs (Confiant, Hazaël-Massieux, Sekora, Sánchez, etc.) tentent de définir. Nous avons démontré, à partir de *Texaco*, que non seulement cette littérature était mosaïque du point de vue culturel, mais que ce concept

⁴ Ottmar Ette et Ralph Ludwig (1992), *op. cit.*, p. 5.

⁵ *Ibid.*, p. 5.

s'étendait à plusieurs autres aspects du roman, participant ainsi à élucider certains grands questionnements des auteurs de la théorie de la Créolité:

Car si l'on admet cette idée d'identité mosaïque – qui est d'ailleurs totalement nouvelle –, le problème est de savoir comment elle fonctionne. [...] C'est ce que nous tentons d'explorer fondamentalement dans le roman. [...] Mais ce qui est tout aussi fondamental, c'est de comprendre comment nous appréhendons la société créole, comment nous essayons de sentir le fonctionnement d'une telle identité. Et c'est cela le grand projet littéraire de la Créolité que de définir de manière intuitive et artistique comment fonctionne une identité mosaïque⁶.

La pertinence d'une telle définition de l'esthétique littéraire antillaise ne fait pas de doute à l'heure de la globalisation, car malgré la modernité et la francité confortablement installées en Martinique, les Antillais sont encore « fondamentalement frappés d'extériorité. Cela depuis les temps de l'antan jusqu'au jour d'aujourd'hui⁷ ». La domination silencieuse sévit toujours dans les îles, c'est pourquoi l'élaboration du concept de mosaïque est essentielle afin de révéler la diversité dans toute sa beauté, beauté dont l'œuvre de Chamoiseau atteste, car « ses romans, fruits naturels de cette relation, témoignent de la réussite de l'alliance entre les contraires, de la richesse de l'hybridation⁸. » Ses romans « portent la marque des rencontres culturelles et langagières propre au créole. Ses textes représentent un imaginaire mosaïque, sorti des lieux typiquement créoles⁹. »

⁶ Ottmar Ette et Ralph Ludwig (1992), *op. cit.* p. 15.

⁷ Jean Bernabé et al. (1993). *op. cit.*, p. 14.

⁸ Marie-Josèphe Descas (1995), *op. cit.*, p. 81-82.

⁹ Christina Kullenberg (2000), *op. cit.*, p. 81-82.

En réalité, les Antillais, comme beaucoup d'autres peuples issus de la colonisation, ont besoin de s'ancrer quelque part, d'harmoniser les différences, d'affirmer leur identité multiple. Il en est de même pour les Québécois pour qui « la dépendance du Québec à l'égard de l'étranger est une constance de son histoire¹⁰. » Les Québécois sont « en voie d'américanisation totale¹¹ », un peu comme les Antillais face à la francisation. La culture s'uniformise sous le poids de l'hégémonie des États-Unis comme naguère des puissances coloniales, d'où la nécessité de la revendication de la mosaïque. Mais alors, une autre question doit être posée : qu'est-ce qui constitue le ciment unifiant les différents morceaux? Au Québec, la commission Taylor-Bouchard révèle que les fondements de la « culture publique commune¹² » reposent sur une politique démocratique, libérale ayant le français comme langue officielle. Aux Antilles, ce ciment repose, entre autres, sur la prise en compte de l'identité créole et de son acceptation. C'est donc de ces différents fondements identitaires que dépend l'existence des diverses mosaïques culturelles puisqu'ils instaurent un « climat collectif relativement harmonieux¹³ » et permettent ainsi l'éclosion de la diversité. Afin de participer à la création d'un « idéal d'harmonisation interculturelle¹⁴ », aux Antilles comme au Québec et partout dans la francophonie, la création littéraire ne doit cesser de faire état, de célébrer cette façon mosaïque d'envisager le monde.

¹⁰ Pierre Vallières (1994), *Nègres blancs d'Amérique*, Montréal, Éditions Typo, p. 404.

¹¹ *Ibid.*, p. 25.

¹² Gérard Bouchard et Charles Taylor (2008), « Fonder l'avenir, Le temps de la conciliation », Rapport abrégé de la commission de consultation sur les pratiques d'accommodement reliées aux différences culturelles, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, <http://www.accommodements.qc.ca/documentation/rapports/rapport-final-abrege-fr.pdf>, (2010-01-04), p. 23.

¹³ *Ibid.*, p. 41.

¹⁴ *Ibid.*, p. 23.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

BERNABÉ, Jean et al. (1993), *Éloge de la Créolité*, 2^e éd., Paris, Éditions Gallimard, 127 p.

CHAMOISEAU, Patrick (1992), *Texaco*, Paris, Éditions Gallimard, 497 p.

CHAMOISEAU, Patrick (1997), *Écrire en pays dominé*, Paris, Éditions Gallimard, 349 p.

CHAMOISEAU, Patrick et CONFIANT Raphaël (1999), *Lettres créoles, tracées antillaises et continentales de la littérature, Martinique, Guadeloupe, Guyane, Haïti, 1635-1975*, Paris, Éditions Gallimard, 291 p.

DÄLLENBACH, Lucien (1980), « Le tout en morceaux (*La Comédie humaine* et l'opération de lecture II) », *Poétique*, n°42, p. 156–169.

DÄLLENBACH, Lucien (2001), *Mosaïque*, Paris, Éditions du Seuil, 181 p.

GLISSANT, Édouard (1996), *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Éditions du Seuil, 247 p.

GLISSANT, Édouard (1997), *Le discours antillais*, Paris, Éditions Gallimard, 839 p.

LÉVESQUES, Katia (2004), *La créolité*, Québec, Éditions Nota bene, 189 p.

ZIMA, Pierre (2000), *Manuel de sociocritique*, Paris, Éditions L'Harmattan, 276 p.

Corpus secondaire

ANDRÉ, Jacques (1981), *Caraïbales, étude sur la littérature antillaise*, Paris, Éditions caribéennes, 169 p.

ALTHUSSER, Louis (1970), « Idéologie et appareils idéologiques d'état », *La Pensée*, n°151 (juin), pp. 68-125.

BANGRÉ, Habidou (2004), « Symbolisme des jumeaux : entre adoration et crainte », *Afrik.com*, (en ligne), <http://www.afrik.com/article7975.html>, (2006-05-17).

BAKHTINE, Mikhaïl (1970), *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 346 p.

BAKHTINE, Mikhaïl (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Éditions Gallimard, 488 p.

BARTHES, Roland (1973), *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 105 p.

BELLOÏ, Livio et DELVILLE (2006), Michel, *L'œuvre en morceaux, esthétiques de la mosaïque*, Paris, Les impressions nouvelles, 189 p.

BISANSWA, Justin et KAVWAHIREHI, Kasereka (numéro préparé par) (2006), « Savoirs et poétique du romans francophone », *Tangence*, n° 82 (automne), 137 p.

BOUCHARD, Gérard et TAYLOR, Charles (2008), « Fonder l'avenir, Le temps de la conciliation », Rapport abrégé de la commission de consultation sur les pratiques d'accommodement reliées aux différences culturelles, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, <http://www.accommodements.qc.ca/documentation/rapports/rapport-final-abrege-fr.pdf>, (2010-01-04), 103 p.

BOUCHARD, Guy (1984), *Le procès de la métaphore*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1984, 353 p.

BOURDIEU, Pierre (1977), « Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe », *in Scolies 1*, p.7-26.

BOURDIEU, Pierre (1992), *Les règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 567 p.

BOURDIEU, Pierre (2001), *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Éditions du Seuil, 423 p.

BUZELIN, Hélène (2002), "Creolizing Narratives accross Languages : Selvon and Chamoiseau", *Canadian Literature*, n° 175 (hiver), p. 67-92.

C. PIANÇO, Luciano (2000), *Vers un concept de littérature nationale martiniquaise*, New York, Peter Lang publishing, 131 p.

CASTORIADIS, Cornelius (1990), *Le Monde morcelé, les carrefours du labyrinthe III*, Paris, Éditions du Seuil, 348 p.

- CHAMOISEAU, Patrick (1986), *Chronique des sept misères*, Paris, Éditions Gallimard, 279 p.
- CHAMOISEAU, Patrick (1996), *Une Enfance créole 1, Antan d'enfance*, Paris, Éditions Gallimard, 192 p.
- CHANCÉ, Dominique (2000), *L'auteur en souffrance : Essai sur la position et la représentation de l'auteur dans le roman antillais contemporain (1981-1992)*, Paris, Presses Universitaires de France, 224 p.
- CHANCÉ, Dominique (2003), « De Chronique des sept misères à Bible des derniers gestes, Patrick Chamoiseau est-il baroque? » *MLN*, vol. 118, number 4 (September) (French Issue), pp. 867-894.
- CHIVALLON, Christine (1996), « Éloge de la "spatialité" : conceptions des relations à l'espace et identité créole chez Patrick Chamoiseau », *L'Espace géographique*, n° 2, pp. 113-125.
- CONDÉ, Maryse (1977), *Le Roman antillais Tome I*, Paris, Fernand Nathan éditeur, 95 p.
- CZYBA, Luce (1999), « Fonctions et enjeux de la parole dans *Texaco* (Patrick Chamoiseau) », in *Semen*, n° 11, (en ligne), <http://semen.revues.org/document2878.html>, (2009-06-08).
- DAHOMAY, Jacky (1989), « Habiter la créolité ou le heurt de l'universel », *Chemins critiques*, vol. 1, n° 3 (décembre), p. 109-133.
- DELPECH, Catherine et ROELENS, Maurice (1994), « Société et littératures antillaises aujourd'hui », *Cahiers de l'Université de Perpignan*, n° 25, 334 p.
- DEMONGIN, Jacques (1986), *Dictionnaire historique, thématique et technique des Littératures*, Paris, Librairie Larousse, 1862 p.
- DESMEULES, Jean-Christophe (2001), « Lacs et entrelacs chez Édouard Glissant », *Orée*, vol.1, n° 1 (été), pp. 1-14.
- DUBOIS, Jacques (1978), *L'institution de la littérature, introduction à une sociologie*, Bruxelles, Fernand Nathan/ Labor, 188 p., (coll. "Dossiers MÉDIA").
- DURIVAGE, Françoise (1997), « L'écriture de la folie dans trois romans de Patrick Chamoiseau », *Romance Languages Annual*, vol. 9, pp. 53-57.

ETTE, Ottmar et LUDWIG, Ralph (1992), « Dossier : Littérature caribéennes – une mosaïque culturelle », *Lendemains*, n° 67, pp. 5-67.

FANON, Frantz (1952), *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, 188 p.

FIGUEIREDO, Euridice (1992-1993), « La réécriture de l'histoire dans les romans de Patrick Chamoiseau et Silviano Santiago », *Études littéraires*, vol. 23, n° 3 (hiver), pp. 27-38.

GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 467 p.

GIRAUD, Michel (1997), « La créolité : une rupture en trompe l'œil », *Cahiers d'Études Africaines*, pp. 795-811.

GLISSANT, Édouard (1969), *L'intention poétique*, Paris, Éditions Gallimard, 144 p.

GRUZINSKI, Serge (1999), *La pensée métisse*, Paris, Éditions Fayard, 345 p.

GYSEL, Kathleen (1995), « Du titre au roman : Texaco de Patrick Chamoiseau », *Revue d'Étude du Roman du XXe siècle* (20 décembre), pp. 121-132.

HAMON, Philippe (1984), *Textes et idéologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 227 p.

HAZAËL-MASSIEUX, Marie-Christine (1998), « Chamoiseau écrit-il en créole ou en français? », *Études créoles*, vol. XXI, n° 2, pp. 111-126.

HAZAËL-MASSIEUX, Marie-Christine (2001), « L'archipel littéraire créole », *Revue des littératures du sud*, n° 143 (janvier-mars), pp. 14-20.

HAZAËL-MASSIEUX, Marie-Christine (2003), « Le créole dans le roman des années 1990 aux Antilles : de la réalité au mythe », publié en anglais en 2003 sous le titre : "Creole in the French Caribbean Novel of the 1990s : From Reality to Myth ?", in *The Francophone Caribbean Today*, pp. 82-101.

HAZAËL-MASSIEUX, Marie-Christine (2003), « La langue, enjeu littéraire dans les écrits des auteurs antillais? », *Cahier de l'Association Internationale des Études Françaises*, n° 55 (mai) pp. 155-177.

HERNANDEZ, Teri (2003), « La femme dans la littérature antillaise : auteur, personnage, critique », <http://www.suzannedracius.com/spip.php?article17>, (2009-06-04).

JAKOBSON, Roman (1963), *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 260 p.

JOLIVET, Marie-José (1993), « Les cahiers de Marie-Sophie Laborieux existent-ils? Ou Du rapport de la créolité à l'oralité et à l'écriture », *Cahier des Sciences humaines*, n° 29 (4), pp. 795-804.

KLINKENBERG, Jean-Marie (1990), *Le sens rhétorique: essai de sémantique littéraire*, Toronto, Éditions du GREF, 237 p., (coll., Theoria no 1).

KULLBERG, Christina (2000), « Parole de résistance : l'écriture de Patrick Chamoiseau », *Moderna Språk*, vol. 94, n° 1, pp. 81-90.

KUNDERA, Milan (1991), « Beau comme une rencontre multiple », *L'Infini*, n° 34 (été), pp. 50-62.

LAGARDE, François (2001), « Chamoiseau : l'écriture merveilleuse », *Études françaises*, vol. 37, n° 2, pp. 159-179.

LAVAGNE, Henri (1987), *La Mosaïque*, Paris, Presses universitaires de France, 124 p.

LAVOIE, Judith (1997), « Le français créolisé option de traduction du vernaculaire noir américain », *Présence francophone*, n° 51, pp. 117-138.

LAVOU ZOUNGBO, Victorien (2001), « Las Casas face à l'esclavage des Noirs : vision critique du Onzième Remède (1516) », *Presses universitaires de Perpignan*, pp. 265-286, (col. Marges n° 21).

LUCAS, Raphaël (2006), « L'aventure ambiguë d'une certaine créolité », *mondesfrancophones.com*, (en ligne), <http://www.mondesfrancophones.com>, (2008-10-13).

LUDWIG, Ralph (dir.) (1994), *Écrire la « parole de nuit » : la nouvelle littérature antillaise*, Paris, Éditions Gallimard, 190 p., (coll. Folio, essais, 239).

LUDWIG, Ralph et POULLET, Hector (2007), « Langues en contact et hétéroglossie littéraire : L'écriture de la créolité », (en ligne), <http://www.montraykrevol.org/IMG/pdf/Ludwigpoullet12.pdf>, (2009-12-19).

MCCUSKER, Maeve (2000), « De la problématique du territoire à la problématique du lieu : entretien avec Patrick Chamoiseau », *The French Review*, vol.73, n° 4 (March), pp. 724-733.

MÉNAGER, Serge Dominique (1994), « Topographie, texte et palimpseste : *Texaco* de Patrick Chamoiseau », *The French Review*, vol.68, n° 1 (October), pp. 61-68.

MICAUX, Wandrille (1997), « Le lexique des "marqueurs de parole" antillais : Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant ; petites Antilles », *Études créoles*, vol. 20, n° 2, pp. 59-69.

MOLINARI, Chiara (2005), *Parcours d'écritures francophones, Poser sa voix dans la langue de l'autre*, Paris, Éditions L'Harmattan, 248 p.

MOUDILENO, Lydie (1997), *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature, mise en scène et mise en abyme du roman antillais*, Paris, Éditions Karthala, 214 p.

NÉRAUDAU, Jean-Pierre (1985), *Dictionnaire d'histoire de l'art*, Paris, Presses universitaires de France, 519 p.

PERRET, Delphine (1994), « La Parole du conteur créole : *Solibo magnifique* de Patrick Chamoiseau », *The French Review*, vol. 67, n° 5 (April), pp. 824-839.

PAYOT, Marianne (2004), « Une langue qui meurt, c'est une vision du monde qui disparaît, (Entrevue avec Jean-Louis Calvet, linguiste et spécialiste de la francophonie) », *L'Express international*, n° 2786 (semaine du 22 novembre au 28 novembre), pp. 33-35.

RÉJOUIS, Rose-Myriam (2005), *Veillées pour les mots ; Aimé Césaire, Patrick Chamoiseau et Maryse Condé*, Paris, Éditions Karthala, 136 p.

ROSELLO, Mireille (1992), *Littérature et identité créole aux Antilles*, Paris, Éditions Karthala, 202 p.

SAÏD W., Edward (2005), *L'orientalisme*, Paris, Éditions du Seuil, 422 p.

SEGALEN, Victor (1986), *Essai sur l'exotisme*, 2^e éd., Paris, Livre de poche, 180 p.

SIMASOTCHI-BRONES, Françoise (2004), *Le roman antillais, personnages, espace et histoire : fils du chaos*, Paris, Éditions L'Harmattan, 344 p.

TOUMSON, Roger (1998), *Mythologie du métissage*, Paris, Presses universitaires de France, 267 p.

VIDAL, Bernard (1990), « Le vernaculaire noir américain : Ses enjeux pour la traduction envisagés à travers deux œuvres d'écrivaines noires, Zora Neale Hurston et Alice Walker », *TTR*, (en ligne), vol. 7, n° 2, pp. 165-207,
<http://www.erudit.org/revue/ttr/1994/v7/n2/037185ar.pdf>, (2008-05-07).

VALLIÈRES, Pierre (1994), *Nègres blancs d'Amérique*, Montréal, Éditions Typo, 1994, 472 p.

Mémoires et thèses

BLAIS, Vincent (1995), *Étude sociocritique de Texaco de Patrick Chamoiseau*, mémoire de maîtrise, Université Laval, 83 p.

BUISSON, Annette (2005-2006), *Marquer la Parole dans les œuvres de Patrick Chamoiseau, Solibo Magnifique, Texaco, L'esclave vieil homme et le molosse : un parcours orphique à travers l'écriture*, mémoire de master 1 de Lettres Modernes, (en ligne), Université Stendhal Grenoble 3, <http://www.lettres-et-arts.net/francophonies/223>, (2007-11-23).

N'ZENGOU-TAYO, Marie-José (1996), *Littérature et diglossie : créer une langue métisse ou la « chamoisification » du français dans Texaco de Patrick Chamoiseau*, mémoire de maîtrise, Université des Indes Occidentales en Jamaïque, pp. 155-176.

DESCAS, Marie-Josèphe (1995), *Oralité écrite et créolité romanesque*, thèse de doctorat, Pennsylvania University, 195 p.

Colloques

BÉRARD, Stéphanie (2005), « Patrick Chamoiseau, héritier du conteur ? », actes du colloque *Langue et identité narrative dans les littératures de l'ailleurs*. Antilles, Réunion, Québec (dir. Marie-Christine Hazaël-Massieux & Michel Bertrand), collection Langues et Langage, n° 10, Aix en Provence, PUP, 200 p.

YACOU, Alain (dir.) (1996), « Créoles de la Caraïbe », actes du colloque universitaire en hommage à Guy Hazaël-Massieux, Pointe-à-Pitre, 27 mars 1995, Paris, Éditions Karthala, 215 p.

Dictionnaires

Dictionnaire encyclopédique (2003), Paris, Éditions Philippe Auzou, 1687 p.

Dictionnaire Quillet de la langue française (1975), Paris, Librairie Aristide Quillet, 2132 p.