Cette analyse de la personnalité de Costals nous permet de conclure qu'il n'est pas « constamment présenté sous le jour le plus favorable » comme le propose Pierre de Boisdeffre (1951, 250). Au contraire, il est constamment présenté comme peureux, insolent, évasif et égotiste. Son comportement vis-à-vis des femmes est souvent odieux, mais il essaie aussi de leur faire comprendre qu'elles ne doivent pas attendre qu'un homme puisse leur donner tout le bonheur, et qu'elles doivent trouver d'autres moyens de se réaliser.

Conclusion

Le thème principal des *Jeunes Filles* n'est paradoxalement pas les jeunes filles, c'est la problématique des relations et de la communication entre les hommes et les femmes. Les femmes qui sont représentées dans les romans sont décrites comme des victimes d'une société qui forment les filles à croire que la seule possibilité de trouver le bonheur est dans la vie familiale. Ainsi, *Les Jeunes Filles* est une œuvre en avance sur son temps. Aujourd'hui, réclamer une vue plus libérale sur les divorces et la sexualité, une éducation identique pour les garçons et les filles, de vouloir que les femmes dépendent moins des hommes et du mariage n'a rien de controversé. Dans les années 1930 pourtant, la situation était différente, et on ne prêtait que très peu d'attention à ces questions que les romans suscitent.

L'exemple des *Jeunes Filles* est aussi particulièrement intéressant du point de vue scientifique. La modernité littéraire de la série quant à la technique de narration a été très peu examinée. A notre avis, ce qui est encore plus fascinant, c'est d'observer comment la misogynie est devenue si inséparable de cette œuvre, et par conséquent, du nom de Henry de Montherlant. Cet exemple nous apprend à nous méfier des « vérités » établies dans l'histoire littéraire et nous ouvre la possibilité d'étudier les mécanismes derrière cette intertextualité de la critique littéraire.

Bibliographie

- Montherlant, H. de, (1936-9) 1954, *Les Jeunes Filles* : I. *Les Jeunes Filles*, 19^e éd. – II. *Pitié pour les femmes*, 2^e éd. – III. *Le Démon du Bien*, 13^e éd. – IV. *Les Lépreuses*, 4^e éd. Paris : Gallimard.
- 1942, *Sur les femmes*, Paris : Sagittaire.
- (1947-56) 1995, *Carnets 1930-44*. Paris : La Table Ronde.
- Alluin et al. 1996, *Roman 20-50*. Revue d'étude du roman du XX^e siècle. Université de Lille III.
- Boisdeffre, P. de, 1951, *Métamorphose de la littérature*. [1]. Nouv. éd. Paris : Alsatia.
- Debric & Panel, N. 1960, *Montherlant – l'art et l'amour*, Lyon : Ed. Emmanuel Vitte.
- Garet, J.-L. 1990, *Montherlant dans la cité*, Thèse, Université de Paris X.
- Krémer, J.-P. 1987, *Le Désir dans l'œuvre de Montherlant*. Paris.
- Ridderstad, A. 1995, *Les Jeunes Filles. Etude sur la vue de la femme et la problématique des relations*. Mémoire au niveau des 60 points, Université de Stockholm, Dépt. de français et d'italien.
- Ridderstad, A. 1997-98, *L'Image de Henry de Montherlant dans l'histoire littéraire*. Mémoires aux niveaux des 80 et des 100 points dans le cadre des études doctorales. Université de Stockholm, Dépt. de français et d'italien.
- Sandelion, J. 1950, *Montherlant et les femmes*, Paris : Plon.
- Sipriot, P. 1990, *Montherlant sans masque*, Paris : Laffont.

CHRISTINA KULLBERG

Parole de résistance : l'écriture de Patrick Chamoiseau

Né en 1953 à Fort-de-France, Martinique, l'origine même de l'écrivain Patrick Chamoiseau nous situe au cœur de son œuvre: bien que son « pays natal » fasse partie de la France, il écrit une littérature non pas française mais francophone. Nous avons affaire à une œuvre d'expression française qui revendique un héritage culturel étranger à la France – la culture créole – mais qui choisit d'exprimer cette culture à travers la langue française au lieu d'employer le créole. L'écriture de Chamoiseau se fonde sur ce schisme langagier et culturel à la fois aliénant et enrichissant. Seule son origine martiniquaise signale les problématiques fondamentales à la poésie chamoiseauienne : comment exprimer, à travers la langue du colon, l'identité d'un peuple assujéti par la colonisation ? Les problèmes posés se résument en partie dans le titre de l'un des derniers livres de Chamoiseau : comment peut-on *Écrire en pays dominé*¹ ? L'objet de cet article est d'introduire l'écriture romanesque de Chamoiseau à partir des problèmes de l'identité et du langage.

Chamoiseau se place au sein d'une tradition de littérature postcoloniale dont le thème primordial est l'appartenance culturelle. Toutefois, l'œuvre de notre écrivain créole se distingue par le rôle explicitement attribué à l'auteur. Aux yeux de Chamoiseau, l'écrivain créole serait un témoin de sa culture. Il n'est même plus écrivain, mais « marqueur de paroles ». « Marquer » en créole se traduit par « écrire » en français, c'est-à-dire qu'il écrit les paroles de son peuple. Tel qu'un ethnologue, il ramasse les mœurs et les histoires créoles. Les personnages racontent leurs histoires au marqueur qui en fait un texte littéraire. Le marqueur se situe au milieu du peuple et lui prête sa voix. Les romans cherchent à écrire la culture créole de la perspective du peuple. Chamoiseau tente de parler *avec* les Créoles.

I. Imaginaire mosaïque

Le but de Chamoiseau est d'élaborer une littérature créole qui fait surgir l'identité refoulée à la suite de la colonisation. Il s'agit donc de révéler les traits particuliers de la culture créole, qui se définit comme « l'agrégat interactionnel ou transactionnel, des éléments culturels caraïbes, européens, africains, asiatiques, et levantins, que le joug de l'Histoire a réunis sur le même sol »². La spécificité créole, c'est le mélange. Les romans chamoiseauiens portent la marque des rencontres culturelles et langagières propre au créole. Ses textes représentent un imaginaire mosaïque, sorti des lieux typi-

quement créoles. Mais la domination française hante les textes. Chamoiseau dévoile les éléments qui menacent l'existence créole.

*Chronique des sept misères*³, le premier roman de Chamoiseau raconte la vie des djobeurs⁴ au marché de Fort-de-France. Les djobeurs prennent l'un d'entre eux, Pipi, comme symbole de leur destin. Le lecteur suit son enfance, ses aventures et son initiation au djob. Mais Pipi, « le roi de la brouette », s'écarte du groupe pour chercher une jarre d'or gardée par l'ancien esclave-zombi, Afoukal. Pipi devient de plus en plus isolé dans sa clairière à l'écoute d'Afoukal. Il n'arrive plus à séparer le passé au présent et son délabrement annonce celui du marché. La dimension merveilleuse du roman reflète ainsi la réalité : de même que Pipi disparaît à la suite d'une diablerie, les djobeurs deviennent « flous » une fois l'activité du marché diminuée. Ils perdent leur fonction dans la société lorsque le marché est remplacé par les supermarchés français. Privés de fonction, les djobeurs s'effacent. Cependant, on remarque que la mémoire est capable de ranimer l'identité perdue. La structure du roman témoigne de cette résurrection imaginée. Le début signale la ranimation du marché à travers l'évocation de la mémoire, mais le roman se clôt au moment où le récit se termine : « Epuisés sur les caisses, [...] nous disons et redisons ces paroles, ces souvenirs de vie, avec la certitude de devoir disparaître » (*Ch* p. 239). Le point de départ de ce roman est la situation déplorable des djobeurs. Mais ce moment d'énonciation sera vite oublié quand on entre dans le monde de la mémoire. La narration donne l'illusion que les jours glorieux du marché sont présents. La littérature rend présent le passé et peut donc lutter contre la menace de l'effacement.

Dans le roman suivant, *Solibo Magnifique*⁵, un groupe de personnes se rassemblent pour écouter un des derniers conteurs créoles, Solibo Magnifique. Soudain, le conteur meurt d'une « égorgette de la parole » et la nuit tourne brusquement au cauchemar. La police pense qu'il s'agit d'un assassinat et cherche, en vain, le coupable parmi le public. À force de vouloir trouver l'assassin supposé, la police inflige le supplice aux personnes du public. Parallèlement à l'enquête policière s'effectue la quête des « témoins » qui cherchent à savoir qui était le conteur. Autour de la mémoire de Solibo se dessinent les histoires de la vie du conteur et des quatorze personnes convoquées par la police. Une des raisons derrière la mort du conteur est la perte de la fonction du conte. Solibo avait auparavant le rôle du gardien de la mémoire collective, mais sans le lieu commun du marché, il ne peut plus remplir sa fonction, d'autant plus que sa parole est remplacée par la télévision, par les journaux et par l'écrit. Le conteur « tenait à inscrire sa parole dans notre vie ordinaire, or cette vie n'en avait plus l'oreille » (*SM* p. 222). Paradoxalement c'est l'écrit qui va succéder au conteur. Et parmi les témoins de la mort du conteur se trouve « le marqueur de paroles », « Patrick Chamoiseau », qui projette de porter témoignage sur l'événement et sur la parole de Solibo. L'écrivain créole remplacera le conteur en tant que té-

moins de la culture créole et en tant que voix des opprimés. Dès maintenant, c'est le marqueur qui va exprimer l'identité collective et garder les mémoires du peuple. Solibo Magnifique est l'histoire de cette transition de l'oral à l'écrit.

Dans *Texaco*⁶, Chamoiseau transmet l'histoire d'une vieille dame créole, Marie-Sophie Laborieux, fondatrice du quartier populaire Texaco qui est en voie d'extinction à la suite de l'expansion de Fort-de-France, « l'En-ville »⁷. Sa mémoire, remontant à celle de son père, Esternome né en esclavage, comprend deux siècles d'histoire de la Martinique : les amours et les combats contre l'esclavage d'Esternome jusqu'à l'errance de Marie-Sophie à la recherche d'un djob et d'un endroit où elle peut vivre. Ce récit de fondation de Texaco raconte les luttes de survie des Créoles et l'appropriation d'un lieu. L'histoire de Marie-Sophie est une parole de défense contre un certain urbaniste venu au quartier pour « questionner l'utilité de notre insalubre existence » (T p. 21). Marie-Sophie se sert de sa mémoire pour montrer à l'urbaniste comment le développement du quartier est étroitement lié à l'histoire de la Martinique. Le quartier est le fruit des efforts des anciens esclaves. C'est le lieu où les peuples en déveine de différentes origines peuvent se rassembler et se protéger. Ayant entendu le récit de Marie-Sophie, l'urbaniste comprend que Texaco est le miroir de toute une culture : « Rayer Texaco comme on me le demandait, reviendrait à amputer la ville d'une part de son futur et, surtout, de cette richesse irremplaçable que demeure la mémoire. La ville créole qui possède si peu de monuments, devient monument par le soin porté à ses lieux de mémoire » (T p. 369). La parole, transmetteur de la mémoire et la seule arme du peuple, apporte du sens au réel créole. Elle fait parler les lieux, les paysages et les histoires qui constituent l'identité créole.

La disparition constitue la menace contre l'existence créole dans chacun des romans. De manière explicite, c'est l'écriture qui lance un défi à ces dangers. C'est pourquoi la revendication de l'identité à travers la littérature est aussi importante. Exprimer sa propre identité c'est résister au désir de s'absorber par l'Autre dans la mesure où l'identité acquise permet de le confronter. Dans une situation postcoloniale comme celle de la Martinique, la confrontation de l'Autre revient toujours à un désir d'auto-reconnaissance, à un désir de liberté. La lutte pour Texaco est par exemple une bataille qui renvoie au peuple même : « nous nous étions battus avec l'En-ville, non pour le conquérir (lui qui en fait nous gobait), mais pour nous conquérir nous-mêmes dans l'inédit créole qu'il nous fallait nommer – en nous-mêmes pour nous-mêmes – jusqu'à notre pleine autorité » (T p. 427). Chamoiseau semble vouloir faire face au fait que sa culture s'anéantit sous la pression de l'assimilation à la France. L'acte d'écrire ces modes de vie est une manière de lutter contre l'extinction. Écrire, c'est non seulement mobiliser l'imaginaire et la mémoire, mais aussi les préserver.

L'écriture peut donc confronter les menaces en manifestant ce qui est propre au créole. Or, malgré la lutte contre la domination, l'identité créole, telle qu'elle est représentée par Chamoiseau, n'est pas unique : elle comporte des traces de la créolisation. L'identité créole diffère donc de la conception identitaire cartésienne d'Occident, où l'on retrouve le mythe de l'identité comme noyau irréductible de l'être. Chez Chamoiseau, le rapport à l'Autre est plus important que la manifestation individuelle. Il y a une mise en importance de la collectivité qui unit nos romans. Les djobeurs peuvent évoquer la vie de Pipi pour représenter leur destin commun, car « comme une seule mangue dit les essences de l'arbre, ce qu'il fut nous le fûmes » (*Ch* p.17) Ce qui distingue les relations des habitants de Texaco, c'est que : « Les rêves se touchaient. Les soupirs s'em mêlaient. Les misères s'épaulaient » (*T* p. 305). Et les témoins effrayés qui sont convoqués par la police à cause du supposé assassinat de Solibo, se consolent en groupe. Chez Chamoiseau il y a toujours interaction et dialogue.

Au lieu d'attirer l'attention vers les différences qui distinguent le sujet de l'Autre, Chamoiseau met en relief le point commun entre les hommes. Les djobeurs ne parlent pas d'étrangers mais, « d'autres nous-mêmes dans l'anglais, l'espagnol, le portugais et, souvent, le créole protéiforme » (*Ch* p. 79-80). Le langage noue un lien à l'Autre. Même l'étranger fait partie du « nous ». L'identité créole est en effet interactionnelle : l'Autre étant toujours partie intrinsèque du sujet. Le conteur Solibo Magnifique incarne cette identité interactionnelle. Il peut même se changer en l'Autre : « Dans l'eau, je deviens eau, devant la vague je suis une vague. Je ne me brûlerai pas non plus, car le feu n'enflamme pas le feu » (*SM* p. 75-76). La parole de Solibo est ici métaphorique. Cependant, elle signale non seulement sa capacité de transformation, mais également que c'est cette identité plurielle qui rend possible son rôle comme gardien de la mémoire du peuple. Solibo se constitue d'un réseau identitaire et peut parler pour ceux qui n'ont pas de voix sans pour autant les aliéner.

La conception d'une identité interactionnelle arrive à son comble dans le dernier roman de Chamoiseau, *L'Esclave vieil homme et le molosse*⁸. Ici, Chamoiseau retourne à l'époque esclavagiste et nous fait suivre un vieil esclave qui quitte l'habitation. Le maître traque l'esclave avec son molosse, mais l'esclave échappe en étant littéralement absorbé par la forêt : il se métamorphose en pierre. L'ancien esclave devient un avec le monde. Sa transformation, comme celle de Solibo, soutient en effet l'analyse d'une identité interactionnelle. Instable, elle sera toujours au seuil d'une métamorphose, c'est-à-dire de devenir l'Autre. On dirait que Chamoiseau déconstruit l'idée d'une identité fixe en même temps qu'il met en scène l'urgence, surtout en pays dominé, de pouvoir s'exprimer et formuler son identité. L'identité, l'auto-connaissance et la confiance en soi sont selon Chamoiseau nécessaires afin de résister à la domination.

II. Ordre créole

Mais comment représenter l'identité interactionnelle créole ? La structure et la narration des romans devraient suivre un ordre particulier afin de refléter l'identité créole. Esternome, le père de l'héroïne de *Texaco*, souligne qu'à la différence de l'histoire Monumentale de l'Occident, le passé créole se manifeste par une mise en valeur de la pluralité : « Oh Sophie ma doucoune, tu dis 'l'Histoire', mais ça ne veut rien dire, il y a tellement de vies [...] Toi tu dis l'Histoire, moi je dis *les histoires* » (*T* p. 102). 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. Prenons l'exemple de *Solibo Magnifique*. Comme dans un roman policier, le fil rouge de ce livre est l'énigme de la mort du conteur. Cependant, la narration est beaucoup plus complexe : à l'histoire centrale s'ajoutent plusieurs autres histoires : des histoires du passé des personnages et des histoires sur le conteur Solibo. 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 émerge. Chez Chamoiseau, l'énonciation narrative n'est jamais stable et homogène : son écriture est marquée par l'hétérogénéité créole. En effet, la quête identitaire s'effectue au niveau de la narration qui laisse sortir la spécificité créole : le mélange.

Les personnages des romans chamoiseuïens opèrent la narration. Chamoiseau se garde d'utiliser une focalisation narrative externe. À l'exception de *L'Esclave vieil homme et le molosse*, les romans se présentent comme des paroles racontées à Chamoiseau⁹. L'énonciation des djobeurs, de Marie-Sophie et des personnes autour du conteur, sont mis en scène dans les romans. L'acte de création est important et signale que la littérature créole se passe d'un génie créateur : la création littéraire sort au contraire d'une collaboration. Il y a un « nous »-narratif qui revient dans les romans de Chamoiseau. Le sujet d'énonciation n'est pas singulier mais collectif : il signale un « je » pluriel. C'est le signe du groupe qui s'énonce. À travers l'usage du « nous » Chamoiseau établit un lien d'un côté entre le narrateur et les personnages, de l'autre entre le marqueur et son univers romanesque. En outre, le « nous » laisse également entendre une sorte d'appartenance culturelle ; une mémoire collective de la Martinique. Dans ces cas le « nous » s'élargit et réfère au peuple créole comme dans l'exemple suivant : « Le culinaire balise aussi notre histoire » (*SM* p. 203). Ici le roman sort de son cadre pour désigner un fait réel sans rapport direct à l'histoire du roman. L'histoire d'un roman s'étend aux référents réels et change de caractère. Chamoiseau insère ainsi un trait ethnologique à sa fiction qui dévoile son aspiration à transcrire l'identité collective créole.

Néanmoins, l'usage du « nous »-narratif varie d'un roman à l'autre.

Chronique des sept misères est entièrement narré par le « nous ». Il correspond à l'énonciation collective des djobeurs. Dans ce premier roman le sujet individuel ne se distingue pas du groupe. La collectivité est en partie brisée dans *Solibo Magnifique* où le marqueur de paroles énonce l'histoire comme un conte qu'il va raconter au lecteur. Le narrateur principal est identique à l'auteur « Chamoiseau », personnage de son propre livre. Alors, quand le « nous »-narratif apparaît à la place du « je », c'est d'abord pour signaler que le narrateur fait partie du groupe – le « nous » annonce une perspective interne.

L'alternance entre le « je » et le « nous » de *Texaco* se situe entre les deux premiers livres. D'abord, le « nous » réfère aux personnes du quartier. Le point de départ signale une mise en valeur de la collectivité. Mais ensuite, Marie-Sophie se distingue de manière patente du reste du groupe. *Texaco* est son récit. L'énonciation narrative est en effet beaucoup plus homogène que celle des autres : c'est la voix de Marie-Sophie qui domine le récit. L'héroïne montre alors comment l'individu peut surgir de la collectivité sans en perdre le lien. Au niveau de l'énonciation narrative, l'écriture de Chamoiseau subit une sorte de développement que Catherine Détrie souligne dans un article¹⁰. Détrie parle d'un mouvement qui va de l'identité à l'ipséité. La thèse de Détrie est d'autant plus correcte que la narration de *L'Esclave vieil homme et le molosse* l'illustre. La recherche de l'identité du vieil esclave s'annonce ici par le sujet d'énonciation. Au début, le roman est narré par une voix anonyme et omnisciente. Mais une fois que l'esclave s'est suffisamment éloigné de l'habitation, l'histoire est racontée par un je-narratif. L'esclave se libère de ses chaînes et prend en charge son propre récit. Il est le sujet de sa propre énonciation. Il s'est approprié son moi. Libre, il peut dire « je » et ainsi exprimer son identité. Ce mouvement narratif rythme la libération successive de l'esclave. Sa traversé du paysage martiniquais témoigne d'une quête de liberté et d'identité. De l'esclave émerge un homme.

Outre la narration instable, la galerie des personnages d'origines différentes contribue à la sensation du métissage. Tout personnage représente l'une des ethnicités de la Martinique ou bien un métissage de plusieurs. De plus, le processus de métissage se reflète non seulement par des caractères métis, mais par l'interrelation des personnages. La femme d'origine indienne tombe par exemple amoureuse d'un Syrien. Seuls les Blancs sont rares dans l'univers romanesque chamoiseauien. Cependant, leur présence s'annonce de manière implicite souvent à travers les événements politiques qui affectent le monde créole : les élections municipales, les deux guerres mondiales et l'abolition de l'esclavage.

Pour contribuer à la sensation de mélange s'ajoutent les agencements des romans. Les textes de Chamoiseau glissent entre fiction et documentation – il se sert de notes, il fait des références tant au réel qu'aux autres écrivains. Les histoires des romans sont constamment interrompues par des

parenthèses, des commentaires de la part de l'auteur, des citations, etc. On est loin d'un discours littéraire homogène; Chamoiseau ne craint pas de défier le consensus de la littérature. D'un côté, l'hétérogénéité discursive correspond à la conception de l'identité créole – il n'y a pas de pureté, mais un maelström des rencontres – de l'autre Chamoiseau ébranle toute une tradition littéraire et critique. Son œuvre ne se borne pas à la fiction : le texte littéraire épouse l'ethnologie et l'histoire. Il est vrai que ses techniques et ses défis se placent dans une « tradition » (post-)moderniste, mais son écriture invite surtout la critique à chercher de nouvelles approches interdisciplinaires. Il est difficile de parler des textes de Chamoiseau sans évoquer l'histoire, la sociologie, la psychologie et d'autres disciplines. Le projet littéraire de revendiquer une identité refoulée en situation postcoloniale, dévoile l'urgence de son écriture. C'est ce besoin bien réel qui motive la littérature à dépasser son cadre fictionnel. Chez Chamoiseau, la littérature est aussi politique. Il semble que son écriture est une sorte de contre-poétique. Il est vrai qu'il y a un élément contestataire chez Chamoiseau. Toutefois, ses textes ne se fondent pas que sur la négativité : il veut non seulement révéler les mécanismes socioculturels qui affectent l'identité créole, mais il cherche aussi à construire une dimension créole jamais exprimée. Il écrit non pas le passé, mais le devenir créole.

III. Clameur de langues

Écrire l'identité implique pour Chamoiseau un choix langagier. L'écriture du marqueur mobilise non seulement l'identité interactionnelle, mais aussi les « les quatre facettes de notre diglossie » (*SM* p. 45). L'univers romanesque de Chamoiseau résonne dans un véritable clameur de langues. Élevé dans la diglossie, Chamoiseau a reçu sa formation en français et il avoue avoir du mal à écrire en créole : il ne peut pas prendre le créole au sérieux. Le trauma de la diglossie est mis en scène dans ses autobiographies, où l'on suit l'enfant créole qui arrive à l'école et se fait gronder pour ne pas pouvoir rouler les « r » à la manière française¹¹.

Chamoiseau met en scène une relation double à la langue dominante. D'une part, c'est la langue idolâtrée. L'un des amants de Marie-Sophie dans *Texaco* a par exemple l'esprit d'un vrai voyageur. Ainsi son image idéalisée du voyage s'exprime par la langue du colon : « *Partir c'était son mot français* » (*T* p. 295). Le français signifie le rêve et la transcendance. De manière analogue, cette langue charme autant qu'elle est un moyen d'avancer dans le statut social. L'un des personnages de *Chronique des sept misères* est séduite avec un « français huilé aux r » qui la fait se sentir « toute drôle les jours suivants » (p. 122). D'autre part, la langue du colon est l'arme même de la domination. Le français est la langue des « gendarmes à cheval ». Les policiers de *Solibo Magnifique* exploitent la langue afin de faire chanter les témoins : « Afin de coincer ce vieux nègre vicieux, il fallait le traquer au français. [...] En seize ans de carrière, le brigadier-chef avait largement éprouvé

cette technique aussi efficace que les coups de dictionnaire sur le crâne, les graines purgées entre deux chaises et les méchancetés électriques qu'aucun médecin (assermenté) ne décèle » (p. 105). Le français est associé à la chasse des esclaves marrons qui s'enfuyaient de l'habitation. On « traque » le témoin avec la langue comme on traquait l'esclave avec des molosses. Aucune torture n'est aussi efficace que celle de la langue.

Le français véhicule l'oppression tant par son statut de langue idéalisée que par son usage autoritaire. Il met en évidence le rôle primordial de la langue dans toute forme d'assujettissement. Sans maîtriser la langue dominante (ou le discours dominant dans un pays monilingue), on sera pour toujours condamné à la position inférieure. C'est à travers la langue que nous concevons le monde. Et dans une perspective logique occidentale, qui ne sait que ce qui « se conçoit bien s'énonce clairement » ? Si l'on n'a pas le don de la langue, on ne sera qu'une bête sans intelligence, s'exprimant en patois ou en « français-banane ». C'est pourquoi le français est essentiel à la domination : il maintient l'illusion d'une langue et donc d'une culture supérieure.

Néanmoins, Chamoiseau écrit avec la langue du colon. L'une des raisons de ce choix est de nature pragmatique. Le créole étant une langue orale, très peu de Créoles le lisent. Ensuite, il ne faut pas oublier que le côté français fait aussi bien partie du créole que l'élément africain ou indien. Dans la logique d'une esthétique créole signée Chamoiseau, élire une Langue majeure et unique, qu'elle soit française ou créole, pour l'expression littéraire, c'est trahir l'hétérogénéité. La langue ainsi que la narration du roman doivent être marquées par le mélange. Il s'agit de créer un langage au sein de(s) la langue(s). Par conséquent, Chamoiseau s'exprime en français chamoiseauié, comme Milan Kundera décrit le langage poétique de notre marqueur créole¹².

Le langage de Chamoiseau est construit au point de rencontre entre le français et le créole, entre l'oral et l'écrit. Le lecteur est d'abord frappé par les phrases créoles qui apparaissent dans les discours français. Chamoiseau traduit aussitôt ces énoncés, mais pas toujours. Et le lecteur francophone ne peut jamais *savoir* si la traduction est correcte. Le sens est ainsi mis en doute et c'est le Métropolitain qui se trouve en position inférieure. Proche du créole on trouve des créolismes comme « parler », « une la-guerre », « koker » (faire l'amour), etc. Le créole ne reste pourtant pas pur décor des romans : il affecte la syntaxe, créant ainsi un langage qui nous propose de concevoir le monde de manière créole. Dans ce monde à l'envers le point de vue français est étranger : « – C'est quoi, han ? dit-il (Ce qui traduit en français d'outre-mer, donnerait : Pouvez-vous m'expliquer ce qui est à l'origine de cette situation déplorable ?) (SM p. 58). La juxtaposition des langues démontre que leurs conceptions du monde divergent. Le côté pragmatique de l'énoncé créole le lie de façon étroite à son contexte. Il reçoit son sens en référence à une situation précise, tandis que la phrase française dé-

signe le même événement à travers des abstractions. De même, la perspective créole qui émerge des jeux de langage fait souvent rire. Le Maréchal Pétain devient par exemple un « Pétain de Maréchal » dont l'honneur est mis en cause par l'association phonétique. L'univers chamoiseauien ébranle l'ordre du monde.

L'oral s'attache au discours écrit des romans. *Solibo Magnifique* est le texte qui joue le plus avec cette tendance. Le roman s'ouvre comme une histoire racontée à l'oral : « Cette récolte du destin que je vais vous conter... » (SM p. 25). Or, les emprunts à l'oral émergent également dans les autres romans. On note par exemple des répétitions des mots qui servent à renforcer la durée d'une action : « Marchant, marchant, marchant, Clarine parvint bientôt en vue de Fort-de-France » (Ch p. 61). La répétition remplace le syntagme adverbial du style écrit. De plus, des voix orales s'emparent parfois de la narration écrite et change non seulement le rythme mais aussi le sens, comme dans *Texaco* quand les anciens esclaves cherchent un nouveau mode de vie après l'Abolition : « Ne sachant comment vivre ou manger, ils ne réclamaient pourtant jamais le moindre djob. Il est vrai fout' que liberté est tout ce que tu veux, citoyen, mais c'est pas le travail » (T p. 129). Ce n'est plus la voix de Marie-Sophie qui parle, mais celle des anciens esclaves. La voix orale devient donc collective, un témoignage historique¹³. Les traits oraux qui se greffent sur l'écrit ajoutent à l'hétérogénéité et contribuent à formuler une résistance. Comme les emprunts au créole, ils défient l'hégémonie d'un discours dominant.

* * *

Comme nous espérons l'avoir montré au cours de cet article, la fonction la plus importante des romans de Chamoiseau serait de formuler une résistance contre la domination française. La résistance lie la problématique de l'identité à celle du langage. Mélangé et mouvant, le langage poétique reflète la conception identitaire créole. Le mélange comme trait particulier créole constitue en effet un contre-pied à l'homogénéité occidentale. Mais le mélange est aussi une des dimensions qui pourrait guérir le schisme de la colonisation. Car la narration hétérogène ainsi que le langage poétique mélangé, consistent en une liaison entre les différents éléments en opposition à l'intérieur de la culture créole. Les romans aspirent à guérir ces clivages en s'enrichissant de toutes les propriétés créoles. L'écriture de Chamoiseau se situe toujours entre des oppositions binaires, entre l'oral et l'écrit, entre le sujet et l'Autre, entre le français et le créole, entre le passé et le présent. Au milieu des dichotomies, au point de rencontre se trouve l'expérience et donc l'identité créole. A partir de cette position réconciliante, on peut, à l'en croire Chamoiseau, « écrire en pays dominé ».

NOTES

¹ Paris, Gallimard 1997.

² Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la Créolité*, Paris, Gallimard 1989. Ce manifeste réclame une esthétique de la Créolité qui ferait surgir « l'authenticité créole ». Rempli de contradictions et d'énoncés dogmatiques, l'*Éloge* a été l'objet d'une critique violente mais compréhensible. Il est pourtant important de comprendre ce livre à partir de la situation postcoloniale qui explique en partie son éloge à la fois essentialiste et peu nuancé de l'être créole.

³ Paris, Gallimard 1986, édition de référence, Collection Folio 1988.

⁴ Un djobeur effectue de petits travaux en ville et au marché.

⁵ Paris, Gallimard 1988, édition de référence, Collection Folio 1991.

⁶ Paris, Gallimard 1992. Ce roman a eu le Prix Goncourt la même année. Il est aussi le seul roman de Chamoiseau qui a été traduit en suédois, une traduction impressionnante, faite par Anders Bodegård (Norstedts 1996).

⁷ Expression créole qui signifie *dans la ville*.

⁸ Paris, Gallimard 1997.

⁹ Néanmoins Chamoiseau est également présent de manière explicite dans le dernier roman, où il ajoute une sorte de méta-texte en annexe.

¹⁰ « De l'identité collective à l'ipséité : l'écriture de Patrick Chamoiseau », in *Figures de l'interculturalité*, Collection Fil du Discours, Praxilingue Université Paul Valéry, Montpellier 1996, p. 99-140.

¹¹ *Antan d'enfance*, Paris, Gallimard 1990, *Chemin-d'école*, Paris, Gallimard 1994.

¹² « De l'identité collective à l'ipséité : l'écriture de Patrick Chamoiseau », in *Figures de l'interculturalité*, Collection Fil du Discours, Praxilingue Université Paul Valéry, Montpellier 1996.

¹³ « Beau comme une rencontre multiple », in *L'Infini*, Paris 1991.

¹⁴ Chamoiseau souligne qu'en tant que marqueur, il succède au conteur, d'où l'importance de l'oralité (contes, comptines, devinettes, etc.). Comme le conteur qui à travers les contes permettait d'imaginer un autre univers, le marqueur va utiliser ces « paroles de survie, paroles de débrouillarde, [...] paroles que les esclaves avaient forgées aux chaleurs des veillées afin d'accorer l'effondrement du ciel » (*SM* p.78) dans son expression littéraire. Le conteur rend possible une sorte de transposition au sein même du système esclavagiste : le conte et son monde renversé laisse s'envoler l'esprit. Pour la fonction du conteur et son influence sur l'écriture de Chamoiseau, voir : Chamoiseau et Confiant, *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature 1635-1975*, Paris, Gallimard 1991.

VICENTE JOSÉ BENET

Imaginando un nuevo país: Modernidad y transición en el cine español postfranquista*

Vicente José Benet är universitetslektor vid Universitat Jaume I (Castellón, Spanien). Hans forskning kretsar kring estetiska uttrycksformer efter andra världskriget och han har författat ett antal böcker om spansk film. Han är även redaktör för tidsskriften *Archivos* de la filmoteca (Valencia). I denna artikel görs en genomgång av den spanska filmkonsten sedan diktaturens fall.

Cuando un historiador del cine español intenta abordar las transformaciones producidas durante los últimos veinticinco años en su campo de estudio, se enfrenta, de entrada, a dos problemas relacionados entre sí. El primero es de alcance internacional, y tiene que ver con la redefinición del panorama audiovisual de las dos últimas décadas. Desde la aparición de las nuevas tecnologías de la comunicación hasta la reconfiguración de los conglomerados mediáticos, la industria cinematográfica se ha ido diluyendo como institución para pasar a ser una parte más de grandes grupos que abordan la comunicación, el ocio y el espectáculo con una concepción integrada. Esta redefinición global de la industria audiovisual ha coincidido con el asentamiento de la democracia en España y su incorporación a la dinámica económica y política de la Unión Europea. Por ello, en segundo lugar, las transformaciones políticas y sociales han dado lugar a una pérdida del carácter específico que tuvo el cine español dentro del paisaje audiovisual general, sobre todo en los últimos años del franquismo, para integrarse en las tendencias internacionales (incluyendo las estilísticas) del mercado cinematográfico.

A grandes rasgos, durante los últimos años de la dictadura se imprimió una cierta imagen de marca del cine español a través de lo que Virginia Higginbotham ha llamado "estética de la represión,"¹ cuya máxima expresión sería el cine de Carlos Saura y el productor Elías Querejeta entre 1970-73: películas como *El Jardín de las delicias*, (1970), *Ana y los lobos* (1972) y *La prima Angélica* (1973), dotado de un sistema formal y metafórico en el que el marco familiar servía de símbolo para depositar referencias en clave política.² El éxito de esta fórmula sirvió para establecer un estilo que se prolongó durante los años de la transición. Siguiendo el modelo abierto con

* Este artículo es resultado del proyecto de investigación de la Generalitat Valenciana GV99-71-1-09: "Los Conflictos nacionales y su dimensión cultural".