

# Écrire

## La parole de nuit

La nouvelle littérature antillaise

*Nouvelles, poèmes  
et réflexions poétiques*

*de Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant,*

*René Depestre, Édouard Glissant,*

*Bertène Juminer, Ernest Pépin, Gisèle Pineau,*

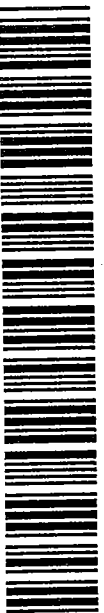
*Hector Pouillet et Sylviane Telchid.*

rassemblés et introduits  
par Ralph Ludwig

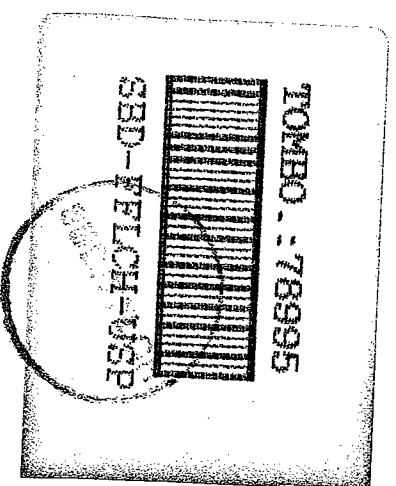
DEDALUS - Acervo - FFLCH-LE

Ecrire la parole de nuit :

0,99  
22



21300087671



Gallimard

PATRICK CHAMOISEAU

*Que faire de la parole ?*

DANS LA TRACÉE  
MYSTÉRIEUSE DE L'ORAL À L'ÉCRIT

L'émergence de l'écriture littéraire en Martinique s'est produite en dehors du soubassement culturel oral. Il n'y a pas eu de passage progressif, harmonieux, comme dans les vieilles littératures européennes, d'un tissu littéraire parlé (contes, chansons de geste, ballades...) à une production littéraire écrite.

Il s'est produit une rupture.

Cette rupture provient du fait que la culture et la langue créoles (au sein desquelles l'oralité s'inscrit) sont apparues dans la matrice de l'habitation esclavagiste ; elles se virent de ce fait, après l'abolition de l'esclavage et l'effondrement du système des habitations, frappées de discrédit. Nées dans l'esclavage, cette culture, cette langue, cette oralité renvoyaient à la condition esclave qui ne fascinait personne. De plus, les rares moyens de promotion sociale se voyaient essentiellement conditionnés par l'acquisition de la langue et de la culture françaises, ou mieux : de la francisation.

Les Békés (le mot « Béké » désigne la lignée des colons européens) avaient toujours idéalisé cette

culture. L'idéalisation des valeurs culturelles françaises permettrait aux Békés de s'anoblir d'une certaine manière, mais aussi de légitimer, en quelque sorte, leur domination sur ces terres et sur ces êtres barbares.

Les mulâtres, eux (surgis de la conjonction imprévue des maîtres et des esclaves), utilisèrent la culture et la langue françaises comme seul bouclier capable de les soustraire aux féodalités békés tout en leur permettant d'accéder à l'humaine condition. Cette attitude se traduira, dans le domaine politique, par une volonté d'assimilation à la France. Les nègres, après l'abolition de l'esclavage, emboîtèrent ce mouvement et entraînent dans leur sillage les minorités d'immigration plus récente, d'origine indienne, africaine, asiatique ou levantine. On assista donc à un reniement collectif de la culture, de la langue et de l'oralité créoles.

Lorsque l'écriture apparaîtra, elle fera de même. Du fait des Békés, puis des mulâtres, et enfin des nègres, elle empruntera le chemin valorisant de la francisation. Cela reviendra à miser sur la culture française contre la culture créole, sur la langue française contre la langue créole, sur la vieille tradition d'écriture franco-occidentale contre l'oralité créole traditionnelle.

Cette rupture sera l'une des causes de la déportation culturelle majeure, qui frappera d'emblée notre littérature. Cette déportation culturelle affectera l'écriture d'une impuissance à toucher l'authentique, et à faire de la littérature un des lieux d'expression de notre âme collective. Le rapprochement de notre écriture vers l'authenticité créole s'est

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

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

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

Dans une situation comme celle-là, l'écrivain se tourne tout naturellement vers ce que les Haïtiens appellent l'oraliture ; ils désignent ainsi une production orale qui se distinguerait de la parole ordinaire par sa dimension esthétique. Et dans le cadre de cette oraliture, il va s'intéresser aux contes et aux conteurs qui en sont les éléments centraux.

En ce qui concerne les contes (desquels notre écrivain créole devrait pouvoir tirer un enseignement), ils ont été traduits du créole au français avec, dans l'esprit des traducteurs, le souci (conscient ou inconscient) de passer de la grossièreté créole à l'élégance civilisée française. Il y avait là une rupture par la langue, mais aussi et surtout, une rupture avec le génie créole original.

De plus, ces contes ont été traduits sans volonté de préserver leur *économie orale* : il s'agissait, en fait, de les faire accéder aux modalités (dites supérieures) de l'écriture. Ou alors, dans les cas particuliers et rares

où une problématique orale était sensible, de les faire passer de l'oralité créole (dévalorisée) à l'oralité franco-occidentale (idéalisée). Dans les deux cas, cela produisit une nouvelle rupture.

Enfin, ces recueils ont le plus souvent dédaigné l'étrangeté créole des contes (Glissant dirait leur opacité), pour les installer dans une clarification conforme aux normes franco-occidentales. Ces normes s'imposèrent à la psychologie des personnages du conte créole (personnages qui provenaient d'Afrique ou d'ailleurs), elles s'imposèrent aux situations et à leur dénouement, elles s'imposèrent à leur philosophie.

Ainsi, la plupart des contes dont nous disposons aujourd'hui, écrits en langue française, ou même en langue créole, ne témoignent que malement de l'état d'esprit particulier (état d'esprit immoral, état d'esprit amoral) qu'exigeait une surrie de l'Être dans la situation esclavagiste ou coloniale. Si ces recueils sont utiles à l'écrivain soucieux de convoquer la parole dans son écriture, ils n'en demeurent pas moins (du point de vue du passage de l'oral à l'écrit) infiniment douteux.

Alors, l'écrivain se tourne vers le conteur. Pour ce faire, il doit abandonner les bibliothèques, car per-  
sonne n'a aujourd'hui analysé les richesses narratives du conteur créole. La parole de ce dernier qui, dans les habitations, était une parole de résistance, induisait une stratégie de dissimulation. Cette stratégie semble avoir si bien fonctionné qu'aujourd'hui encore, les chercheurs en tout genre ne s'intéressent qu'aux contes et oublient le conteur. De plus, la fascination exercée par le nègre marron a gommé

dans nos esprits la résistance nocturne, plus subtile, plus détournée, du conteur déployant sa parole au cœur même de l'habitation esclavagiste. De ce fait, le conteur originel, qui aurait pu avec tant d'éclat informer notre écriture, ne s'est jamais vu ériger en objet sinon d'admiration, du moins d'étude. Son savoir et son savoir-faire semblent, aujourd'hui, pour nous, perdus à tout jamais.

Demeurent, pour l'écrivain, des lambeaux de mémoire orale, disséminés à travers le pays, des bouts de contes, des bribes de comptines, des éclats de tintines, des haillons de paroles diverses, qui se bousculent, qui s'entrechoquent, qui ont subi les effets de la francisation et de diverses aliénations, et qui surtout semblent en volige permanente, quasiment inaccessibles dans leur essence, dans la mesure où aucune approche systématique, rationnelle, méthodique de récupération de l'oralité n'existe en Martinique.

C'est donc avec cette réalité-là que l'écrivain créole d'aujourd'hui doit travailler. Il sait qu'il lui faut assurer la continuité avec l'oral, s'enrichir du conteur, mais pour cette tâche, il est douloureusement démuné.

Alors, comment faire ?

C'est la question que je me suis posée et que je me pose encore aujourd'hui. Mon premier soin a été de me mettre à l'écoute des vieux conteurs actuels, les derniers conteurs. Ils vivent dans les mornes une longue agonie. Je les écoute et je les enregistre aussi souvent que cela m'est possible. C'est un matériau extraordinaire qui témoigne un peu du rythme origi-

nel, des stratégies de dissimulation du sens vrai, des tactiques pour opacifier l'expression. Cela renseigne aussi sur les fractures de phrases, le concassage du récit, le jeu tourbillonnant des images, l'utilisation ambiguë de l'humour, les effets permanents de distanciation, l'économie générale de la description, le traitement particulier du temps et de l'espace. Et je les écoute moins pour entendre ce qu'ils disent que pour savoir *comment* et *pour quels effets* ils le disent.

L'autre source demeure la langue créole elle-même. Écouter les conteurs est nécessaire ; mais écouter autour de soi le créole profond, ou le créole naturel, l'est aussi. Dans ce contact avec la langue créole, il nous faut autant acquérir son lexique que tenter de percevoir son rythme, ses ondulations, ses intonations, son intensité, son niveau sonore, ses choix. C'est, en quelque sorte, se remettre à l'école du génie profond de la langue, à l'école de sa poétique (c'est-à-dire de ce qui s'y trouve de plus élevé, à hauteur de l'idéal). Il nous faut tenter d'y être sensible partout, en se mettant à l'écoute de la vie créole, mais aussi à l'écoute de soi-même où la force orale créole surgit, de temps à autre, de manière souveraine.

L'autre nécessité est de remettre tout cela dans le contexte historique de négations dans lequel est apparue l'oralité créole. Un contexte de négations absolues, mais aussi un contexte de multiethnicité, d'espace culturel chaotique où s'affrontaient des valeurs venues de l'Europe, de l'Afrique, de l'Inde, de l'Asie, de l'Amérique. Ces valeurs culturelles s'entrechoquaient sans cesse pour se trouver des

équilibres provisoires, et ces équilibres demeuraient toujours instables et toujours provisoires. Toujours en alarme.

Dans ce contexte convoqué, invoqué, l'écrivain créole doit tenter de devenir (comme le conteur originel) un homme seul, debout dans la nuit, solitaire d'un cercle d'âmes écrasées qui lui sert de public ; des âmes écrasées qui attendent de lui l'émerveillement, l'oubli, la distraction, le rire, l'espoir, l'excitation, la clé des résistances et des survies. Un public qui provient de toutes les parts du monde, qui ne fait pas encore peuple, mais qui est désormais conscient de l'infinie diversité du monde. Un public dont la conception du monde a dû entièrement se reconstruire dans le désordre et le chaos, et s'équilibrer de désordre et de chaos. Un public qui, dans ces terres d'Amérique, a dû réinventer le monde à partir des bribes de mémoires diverses. C'est la voix de ce public-là que le conteur assumait, et c'est ce public-là qui a fourni la poétique de notre oralité. L'écrivain créole devant sa feuille doit percevoir autour de lui la présence attentive de cet étrange public.

Si l'écrivain réussit cet exploit, s'il parvient à convoquer la parole à ses côtés dans ces conditions-là, il peut alors commencer à écrire.

C'est là qu'intervient le mystère de la création. Depuis le temps que je m'y applique, j'ai acquis le sentiment que le passage de l'oral à l'écrit exige une zone de mystère créatif. Car il ne s'agit pas, en fait, de passer de l'oral à l'écrit, comme on passe d'un pays à un autre ; il ne s'agit pas non plus d'écrire la

parole, ou d'écrire sur un mode parlé, ce qui serait sans intérêt majeur ; il s'agit d'envisager une création artistique capable de mobiliser la totalité qui nous est offerte, tant du point de vue de l'oralité que de celui de l'écriture. Il s'agit de mobiliser à tout moment le génie de la parole, le génie de l'écriture, mobiliser leurs lieux de convergence, mais aussi leurs lieux de divergence, leurs oppositions et leurs paradoxes, conserver à tout moment cette amplitude totale qui traverse toutes les formes de la parole, mais qui traverse aussi tous les genres de l'écriture, du roman à la poésie, de l'essai au théâtre.

Il s'agit de parvenir à une totalité ouverte de l'expression, qui s'alimente de l'oral et de l'écrit, mais qui ne saurait être la seule addition de l'oral et de l'écrit, et cela, que l'on se situe du côté de l'oral ou que l'on avance du côté de l'écrit. L'heure de l'audiovisuel permet enfin d'imaginer une civilisation qui, pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, pourrait mobiliser l'oralité et l'écriture non simplement sur un plan d'égalité, mais selon les lois variables d'un écosystème où les limites de l'expression reculeraient au maximum et avanceraient dans un scintillement de facettes diverses. Et, plus que jamais, l'écrivain créole assis devant sa feuille perçoit à quel point, sur cette trace opaque située entre l'oral et l'écrit, il doit abandonner une bonne part de sa raison, non pour déraisonner mais pour se faire voyant, inventeur de langages, annonciateur d'un autre monde.

Je veux dire qu'il doit se faire Poète.

RENÉ DEPESTRE

*Les aventures de la créativité*

LETTRE À RALPH LUDWIG

Cher Ralph Ludwig,

Je vous remercie d'avoir bien voulu me donner des nouvelles de l'ouvrage collectif que vous préparez sur les littératures antillaises. J'ai appris avec joie que vous serez bientôt en mesure de le confier à un éditeur de Paris. Le prix Goncourt attribué récemment à *Texaco*, de Patrick Chamoiseau, et le prix Nobel de littérature qui vient de couronner l'œuvre de Derek Walcott, augmenteront sans doute la faveur des universités et du grand public pour la vie des lettres et des arts de la Caraïbe.

En 1992, l'après-midi même de l'attribution du Goncourt à Chamoiseau, je lui ai envoyé un télégramme de félicitations : « Vive la créolité de l'oiseau de Cham. » C'est vous dire à quel point je me réjouis ardemment du succès de ses fictions. Ses précédents travaux romanesques, *Chronique des sept mères*, et *Solibo Magnifique*, m'avaient favorablement impressionné. J'ai lu aussi attentivement son *Éloge de la créolité*, vigoureux manifeste écrit en collaboration avec Jean Bernabé et Raphaël Confiant.