



**HAL**  
open science

**La Parole d'autrui : une reconstitution : une lecture des romans "Loin de Médine" d'Assia Djébar, "Solibo Magnifique" de Patrick Chamoiseau et "Traversée de la mangrove" de Maryse Condé**

Émilie Cappella

► **To cite this version:**

Émilie Cappella. La Parole d'autrui : une reconstitution : une lecture des romans "Loin de Médine" d'Assia Djébar, "Solibo Magnifique" de Patrick Chamoiseau et "Traversée de la mangrove" de Maryse Condé. Linguistique. Université Paris sciences et lettres; Northwestern university, 2017. Français. NNT : 2017PSLEE017 . tel-02169201

**HAL Id: tel-02169201**

**<https://theses.hal.science/tel-02169201>**

Submitted on 1 Jul 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# THÈSE DE DOCTORAT

de l'Université de recherche Paris Sciences et Lettres  
PSL Research University

Préparée dans le cadre d'une cotutelle entre  
l'École Normale Supérieure  
et Northwestern University

Ecole transdisciplinaire Lettres - Science

**Spécialité** Langues et littératures

The Other's Speech: a reconstitution  
**La Parole d'autrui: une reconstitution**

Une lecture des romans *Loin de Médine* d'Assia Djebar, *Solibo Magnifique*  
de Patrick Chamoiseau et *Traversée de la mangrove* de Maryse Condé.

**Soutenue par Emilie CAPPELLA**  
**le 18 avril 2017**

Dirigée par **Nasrin QADER** et  
**Dominique COMBE**

## COMPOSITION DU JURY :

Mme. VAGALAU Eliana  
Loyola University Chicago, Rapporteur

M. LANÇON Daniel  
Université de Grenoble-Alpes, Rapporteur

Mme. QADER Nasrin  
Northwestern University, Membre du jury

M. COMBE Dominique  
École Normale Supérieure, Membre du jury

Mme. ELSKY Julia  
Loyola University Chicago, Présidente du jury



RESEARCH UNIVERSITY PARIS



Northwestern  
University

## Abstract

Cette thèse apporte un éclairage esthétique sur un ensemble de romans polyphoniques du canon francophone contemporain. Des formes de féminisme autour du prophète de l'islam dans *Loin de Médine* d'Assia Djébar aux formes de l'individualisme dans un village guadeloupéen dans *Traversée de la mangrove* de Maryse Condé en passant par les voix multiples de la créolité dans *Solibo Magnifique* de Patrick Chamoiseau, ces romans sont engagés dans des stratégies littéraires novatrices. Or les études postcoloniales ont laissé dans l'ombre le travail des formes qui est pourtant le mode opératoire de la pensée littéraire. Il faut donc remédier à ces lacunes par une analyse narratologique et stylistique des techniques de représentation du discours et de la pensée. En dégagant les formes et les enjeux de la relation fascinante qui se joue entre la parole de l'autre et les voix narratives, notre thèse apporte une contribution attendue dans les études francophones autant que dans les théories narratives.

Trois pensées majeures nourrissent cette recherche : d'abord le concept de contrepoint d'Edward Saïd, envisagé dans sa dimension dialogique, ensuite la vision sociale du langage chez Voloshinov/Bakhtine qui préside aux développements sur le dialogisme, enfin l'approche politique de la littérature de Jacques Rancière, qui donne un tout nouvel éclairage aux désormais traditionnels bénéfices de l'« étrangement ». C'est ainsi sans quitter la zone tenue où se rencontrent formes esthétiques et formes sociales, que ce travail traverse les débats les plus actuels des études francophones.

## Remerciements

Je remercie chaleureusement ma directrice Nasrin Qader, pour sa grande disponibilité, ses conseils avisés et l'art avec lequel elle a su me guider. Je remercie avec la même chaleur mon co-directeur à l'Ecole Normale Supérieure, Dominique Combe, dont l'exigence et la confiance m'ont encouragée à persévérer dans une méthode originale qui allie les théories postcoloniales anglo-saxonnes à la tradition littéraire française.

J'exprime tous mes remerciements à l'ensemble des membres de mon jury qui ont accepté d'évaluer mes recherches et m'ont offert des questions passionnantes pour les poursuivre et les élargir : Eliana Vagalau, Julie Elsky, Scott Durham, Doris Garraway, Daniel Lançon.

Je remercie tout particulièrement le professeur Jane Winston pour le soutien, l'intelligence et l'encadrement intellectuels qu'elle m'a donnés à mon arrivée à Northwestern. Pour leur intérêt et leur attention, je remercie également les professeurs Cynthia Nazarian, Scott Hiley, Françoise Lionnet, Abdelfattah Kilito, Marc Crépon, Makram Abbès, Dominique Chancé, Bernadette Fort, Françoise Gaillard.

Ces années n'auraient pas été si fructueuses sans la générosité du département de français de Northwestern, et je suis particulièrement reconnaissante à son équipe admirable, notamment Marie-Thérèse Pent, Aude Raymond, Christiane Rey, Dominique Licops, Patricia Scarampi et ceux sans lesquels rien n'est possible : Phil Hoskins, Kiley Morgan et Liz Murray. Je remercie chaleureusement mes collègues Matt Brauer, Brian McLoughlin, Colin Jackson, Rachel Grimm, Caitlyn Doyle, Joseph Derosier, Maya Sidhu, Arachi Jung et Abby Stahl.

J'adresse toute ma gratitude aux amies qui m'ont aidée et encouragée tout au long de ce travail : Liz McManus, Nafissatou Stahl, Elodie Coutier, Lynne Noreuil, et tant d'autres qui ont partagé mes doutes ou veillé sur mes enfants.

Enfin, ma gratitude va à mes proches : à ma mère, Danielle Cappella, sans qui je n'aurais jamais surmonté les épreuves de la maison qui rend fou, et à mon père, Albin Cappella, pour m'avoir offert mon premier manuel de littérature et en avoir assumé les conséquences.

A mon mari, Clément Pimor, j'exprime ma reconnaissance et je demande pardon pour tous les dimanches studieux. Je remercie enfin mes enfants, Timon, Paul et Julia Cappella-Pimor qui m'ont rappelé quotidiennement qu'une bonne thèse était une thèse terminée.

Je dédicace ma thèse à Patrick Chamoiseau dont l'approbation et l'amitié ont placé ma soutenance sous le signe de la joie.

## Table des matières

<b>ABSTRACT .....</b>	<b>3</b>
<b>REMERCIEMENTS .....</b>	<b>3</b>
<b>TABLE DES MATIERES .....</b>	<b>5</b>
<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>7</b>
<b>I. CADRE THEORIQUE .....</b>	<b>9</b>
<b>II. CORPUS.....</b>	<b>18</b>
<i>Loin de Médine.....</i>	<i>18</i>
<i>Solibo Magnifique .....</i>	<i>19</i>
<i>Traversée de la mangrove.....</i>	<i>20</i>
<b>III. METHODOLOGIE .....</b>	<b>22</b>
<b>IV. CHAPITRES .....</b>	<b>33</b>
<b>CHAPITRE I .....</b>	<b>37</b>
<b>LOIN DE MEDINE : DONNER LIEU DE PARLER.....</b>	<b>37</b>
I. QUELLE PAROLE ? .....	47
<i>Le « Non » de Fatima .....</i>	<i>47</i>
<i>Un retour aux sources .....</i>	<i>55</i>
<i>Histoire ou fiction : Le figural .....</i>	<i>62</i>
<i>Anachronismes.....</i>	<i>69</i>
II. SCENOGRAPHIE DE LA DISCORDE : DONNER LIEU DE PARLER .....	73
<i>Pourquoi faire une scène ? Rancière et Fatima .....</i>	<i>73</i>
<i>Le non-lieu du « non » .....</i>	<i>75</i>
<i>La littérature comme scène.....</i>	<i>80</i>
III. LA VOIX DE L'AUTRE .....	87
<i>Le français langue « neutre » .....</i>	<i>87</i>
<i>Le français langue morte.....</i>	<i>91</i>
<i>La fonction du silence.....</i>	<i>99</i>
CONCLUSIONS .....	105
<b>CHAPITRE II .....</b>	<b>109</b>
<b>SOLIBO MAGNIFIQUE : UNE POETIQUE DU LIEN SOCIAL.....</b>	<b>109</b>
I CLIVAGES.....	121
<i>La double scène du cadavre .....</i>	<i>121</i>
<i>Violence du langage.....</i>	<i>124</i>
<i>La résistance du corps .....</i>	<i>128</i>
II MARQUER LA PAROLE .....	131

<i>Le marqueur de paroles : porte-parole ou medium ?</i> .....	131
<i>Oralité/altérité</i> .....	139
<i>Politique du style</i> .....	155
III LE CONTINUUM ENONCIATIF.....	162
<i>Continuum contre diglossie</i> .....	162
<i>Polyphonies</i> .....	166
<i>Fusion énonciative</i> .....	168
IV UNE POETIQUE DU LIEN SOCIAL.....	179
<i>Comment parler avec la police ?</i> .....	179
<i>La police commanditaire</i> .....	188
CONCLUSIONS.....	194
<b>CHAPITRE III</b> .....	<b>197</b>
<b>TRAVERSEE DE LA MANGROVE : VŒUX PIEUX ?</b> .....	<b>197</b>
I UNE SCENOGRAPHIE MODERNISTE DE LA CONSCIENCE.....	206
<i>Roman contre roman, pensée contre parole</i> .....	206
<i>Discours silencieux indirects</i> .....	211
<i>Conscience de soi, parole de l'autre</i> .....	220
II VOX POPULI : LA RUMEUR DU MONDE.....	227
« <i>le chuchotement calomnieux de bouches invisibles</i> ».....	227
<i>La production de la parole commune</i> .....	232
<i>Conscience antisociale</i> .....	237
III LE ROMAN ETRANGER-NATIF.....	243
<i>La séduisante étrangeté</i> .....	243
<i>Mal dire et déparler</i> .....	249
<i>Politique du retour</i> .....	255
CONCLUSIONS.....	259
<b>CONCLUSION</b> .....	<b>265</b>
<b>L'AUTRE EN CONSCIENCE</b> .....	<b>265</b>
<b>RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES</b> .....	<b>276</b>
<b>ENGLISH ABSTRACT</b> .....	<b>300</b>
<b>VITA</b> .....	<b>305</b>
PUBLICATIONS.....	305
<i>Articles</i> .....	305
<i>Selected Non-Academic Publications:</i> .....	305

## Introduction

« La ‘parole d’autrui’ c’est la parole dans la parole, l’énoncé dans l’énoncé, mais en même temps, c’est une parole sur une parole, un énoncé sur un énoncé. »

Voloshinov/Bakhtine<sup>1</sup>

La polyphonie littéraire est une posture narrative qui, d’un texte signé d’un seul nom d’auteur, crée l’illusion d’une multiplicité de points de vue s’exprimant directement. A l’image de la polyphonie musicale qui, rappelons-le, ne fait pas entendre une multiplicité de voix mais de sons<sup>2</sup>, la polyphonie littéraire est instigatrice d’espace<sup>3</sup> et met au cœur de ses formes la différence et la dissonance, de même que le contrepoint. Mais le medium littéraire ne permet pas, comme la musique, une simultanété des points de vue, et joue volontiers de la stratification des discours. Or si la polyphonie littéraire est une imposture, c’en est une stratégique dans la politique de la littérature.

Remettant en question les allégations communes sur les littératures polyphoniques, ce projet apporte un éclairage esthétique sur trois romans polyphoniques pour en dégager les politiques littéraires de subjectivation. Les trois romans mettent au premier plan une reconstitution polyphonique de paroles étouffées : *Loin de Médine*<sup>4</sup> (1991) de la regrettée Assia Djébar, écrivaine académicienne et réalisatrice franco-algérienne, *Solibo Magnifique*

---

<sup>1</sup> Voloshinov et Bakhtine, *Marxisme et philosophie du langage : les problèmes fondamentaux de la méthode sociologique dans la science du langage*, 2010, p.363.

<sup>2</sup> Pousseur, *Musique, sémantique, société*, 1972, p.27.

<sup>3</sup> Ibid. p.28

<sup>4</sup> Djébar, *Loin de Médine. Filles d’Ismaël*, 1991.

(1988) de l'écrivain martiniquais lauréat du Goncourt, Patrick Chamoiseau<sup>5</sup>, et *Traversée de la mangrove* (1989) de Maryse Condé<sup>6</sup>, écrivaine guadeloupéenne. Le corpus choisi est une sélection de récits qui traitent de la représentation de la parole dans des communautés en crise et portent une réflexion sur les moyens littéraires de penser la parole politiquement, offrant ainsi de nouvelles formulations du sujet de la parole dans la littérature postcoloniale en français.

A travers leurs reconstitutions écrites de paroles passées, les trois romans présupposent une politique de la littérature qui *constitue* de nouveaux sujets dans un sens politique. *Loin de Médine* d'Assia Djebar et *Solibo Magnifique* de Patrick Chamoiseau mettent en œuvre le processus de subjectivation d'une minorité au sein d'une communauté en train de redéfinir son discours commun dans un moment de crise. *Traversée de la mangrove* de Maryse Condé problématise ce processus dans la relation qui attache l'individu à une communauté (ou l'en détache). C'est la raison pour laquelle nous n'analysons pas ces romans dans leur ordre de parution mais relativement aux arguments qu'ils apportent dans la problématique de la parole de l'autre.

Les études postcoloniales qui célèbrent les récits polyphoniques pour leur vertu représentative (ces récits « donneraient la parole » à des groupes subalternisés) semblent insuffisamment s'équiper dans leur approche littéraire. Le manque d'intérêt des études postcoloniales anglo-saxonnes dominantes pour l'appareil linguistique/sémiotique/stylistique laisse encore dans l'ombre une grande part du travail des formes qui est pourtant le mode opératoire de la pensée littéraire. Comme, en outre, ces romans ont en commun le souci de l'altérité interne au discours, ils mettent en œuvre des modes d'énonciation complexes et

---

<sup>5</sup> Chamoiseau, *Solibo magnifique*, 1988.

<sup>6</sup> Condé, *Traversée de la mangrove*, 1989.

provocateurs qui requièrent une analyse soignée de leurs enjeux formels et de la relation entre le point de vue narratif et la représentation de la parole de l'autre. Que l'altérité s'expose ou se taise, se déguise ou se réprime, les textes rejouent toujours les règles de la représentation de la parole d'autrui. C'est pourquoi il est nécessaire de mener une analyse théorique, narratologique et stylistique des techniques de représentation du discours et de la pensée dans ces trois romans canoniques.

## I. Cadre théorique

Cette thèse part du constat qu'au sein du champ des études postcoloniales consacrées à l'écriture de l'altérité, peu est consacré à la représentation de la parole. Il est notoire que la modernité politique et esthétique a transformé l'écriture de l'altérité. On connaît les formes, les techniques et les détours du roman bourgeois moderne qui s'est fait fort de donner voix à ceux qui étaient aux marges de la société, une démarche que l'on peut dater de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle dans la littérature occidentale avec des œuvres comme *Le Dernier jour d'un condamné* (1829) de Victor Hugo et les romans sociaux de Charles Dickens, dont *The Adventures of Oliver Twist* (1837), qui font parler en leur nom propre des héros déclassés, des repris de justice, des orphelins, puis qui s'est ancrée dans le paysage littéraire avec les naturalistes, Emile Zola le premier, dont les personnages sont victimes d'une hérédité qui ressemble fort à l'injustice sociale.<sup>7</sup>

Cette nouvelle vocation de l'écrivain (de gauche) à se faire le porte-parole des sans-voix, le littérateur de ceux qui sont « en-dehors de la littérature », s'est généralisée dans la littérature postcoloniale bien souvent dévolue à la 'cause de l'autre' ou l'autre s'entend de

---

<sup>7</sup> *L'Assommoir*, 1878 ; *Nana*, 1880 ; *Germinal*, 1885.

plusieurs manières. L'autre est d'abord l'en-dehors de la littérature, elle-même d'emblée définie comme le produit et le patrimoine de l'empire qui, certes politiquement défunt, n'en demeure pas moins vivace dans ses productions de l'esprit. L'autre, c'est donc le sujet (post)colonial comme au-delà, invisible, inconnu et non-reconnu car recouvert d'un masque d'altérité, mais aussi privé de littérature, inférieurisé, sans expression écrite. La zone d'expression qu'il occupe possède d'autres règles et ses valeurs même sont définies par leur différence. Ces effets du processus d'« otherisation » à l'œuvre dans la littérature coloniale ont été amplement étudiés et nous ne revenons pas sur leurs acquis. Le concept d'autre manifeste dans notre corpus, s'il hérite évidemment de ce poids de l'oppression coloniale culturelle, hérite en même temps de l'autre rimbaldien, intérieur, sujet aliénant assez puissant, ou assez nonchalant, pour enfreindre une règle de grammaire et faire exploser l'unité du sujet colonial : « je est un autre. » Dans la continuité d'un sujet divisé, habité par l'altérité, s'impose aussi le postulat freudien de l'inconscient – individuel et collectif – dont l'inventivité discursive, cotée dans les mouvements littéraires de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, a laissé place à la force structurante des tropes. Enfin, l'autre tel que Frantz Fanon l'établit, intérieur au sujet et institutionnalisé dans le système colonial, est le nom du sujet colonial du point de vue du sujet impérial. La relation intersubjective rend inextricables le soi et l'autre, l'être authentique et son double aliéné<sup>8</sup>. Nous sommes bien consciente des limites de ce bref aperçu de quelques notions fondamentales de l'altérité. En tout état de cause, notre « parole d'autrui » doit s'entendre comme parole d'un-e autre que l'auteur, au dire des auteurs eux-mêmes qui portent cette parole *comme si* elle venait d'ailleurs.

Au sein de la tradition des écrivains porte-parole, les écrivains francophones de la période postcoloniale jouent un rôle considérable de renouvellement des formes littéraires de

---

<sup>8</sup> Fanon, *Peau noire, masques blancs*, 1952.

représentation de la parole. En s'appropriant cet art de la cause de l'autre, les romanciers postcoloniaux ont en effet infusé au roman les enjeux nouveaux des sociétés diglossiques postcoloniales. Le problème de la langue française « en pays dominé » (pour reprendre l'expression de Chamoiseau<sup>9</sup>) tient bonne place dans des romans écrits en français par des écrivains sollicités par des langues vernaculaires en mal de représentation. Écrivains qui ont également multiplié les formes de l'énonciation littéraire, et l'on pensera ici à la diversité des développements polyphoniques dans le roman après le fondateur *Nedjma* de Kateb Yacine en 1956<sup>10</sup>. Au niveau formel, le roman postcolonial a multiplié les procédés stylistiques et narratifs pour dire la parole de l'autre, pour créer celle des silencieux et restituer celle des étranglés.

Ce faisant, il injecte de nouveaux énoncés dans le flux dense et continu des énoncés qui circulent et affectent la marche du monde. La conduite du récit prend en charge cette tension vers le réel en acheminant le sens selon une forme narrative déterminante. Or, dans la littérature postcoloniale, les sociolectes ne sont pas seulement au sein de la langue des signes d'appartenance sociale, mais en eux-mêmes des langues distinctes, indépendantes, telles que le créole. Le roman postcolonial a largement contribué à cette évolution en se faisant l'organisateur du plurilinguisme et en ôtant aux langues leurs derniers vestiges d'invisibilité : l'écriture des langues sans écriture est devenue un objet du débat commun.

Cette évidente amélioration du statut des langues soulève toutefois un nombre de paradoxes relatifs à la production écrite de l'oralité : ceux qui parlent n'auraient en fait pas de voix, leurs mots se noyant dans le bruit anonyme et inintelligible du monde. L'écriture de leur parole (mission que se donne Patrick Chamoiseau) pourrait bien lui conférer prestige et

---

<sup>9</sup> Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, 1997.

<sup>10</sup> Kateb, *Nedjma*, 1996.

autorité en l'infusant de ce pouvoir dont l'écrit détient le privilège, mais le processus même d'écriture les déposséderait une deuxième fois de leur voix. En effet, en endossant la cause de l'autre, l'écrivain prétend prêter son art à cette parole fragile pour lui donner la force d'un discours qui fait de la subjectivité une performance et une intervention dans l'espace de définition des « sujets ». Mais ce projet bien intentionné est plein de paradoxes et d'écueils, dont le moindre n'est pas, comme Gayatri Spivak l'a démontré<sup>11</sup>, de déposséder l'autre de sa capacité à se dire – capacité elle-même nécessaire à la constitution du sujet. Avec Assia Djebar, que Spivak qualifie (élogieusement toutefois) de « subalterniste »<sup>12</sup> parce qu'elle fait parler les mortes, nous reviendrons sur cette question du « parler pour ».

La littérature a toujours eu partie liée avec l'indicible (la censure, le poétique, la passion, etc.). Elle fait parler les mort-e-s et multiplie les porte-parole. Mais aujourd'hui c'est au nom de *victimes sans voix* que l'écrivain signe son œuvre, et c'est la représentation bien intentionnée de ces victimes qui donne inspiration, légitimité, valeur et sens à son projet. L'inaudibilité supposée acquiert alors une fonction narratologique autant que poétique en permettant à l'écrivain d'écrire ce que personne d'autre n'entend – une démarche bien problématique. Le silence de l'autre est-il donc le mobile qui motive l'écriture ou l'alibi qui justifie son activité oiseuse ? Y a-t-il vraiment des « sans voix » qui requièrent que l'on parle pour eux afin d'être entendus ? Ou n'est-ce pas plutôt que certains énoncés ont besoin d'être répétés, d'être tissés à une autre toile que celle de la rumeur du monde ? Pour leur faire place,

---

<sup>11</sup> Dans *Can the subaltern speak*, Spivak dénonce l'impossibilité de parler pour soi qui caractérise le subalterne, y compris dans les mouvements intellectuels dits 'subalternistes', dont le but est de faire parler les subalternes. L'exemple de Rani Gulari est bien connu. Le corps trouvé mort de la jeune fille est réduit au silence alors que, même mort, il parle par signes : "she wrote with her body (...) to 'speak' across death". En effet, en se donnant la mort pendant ses règles, la jeune fille a signalé qu'elle n'était pas enceinte et qu'une grossesse inavouable n'était pas à l'origine de son suicide. Voir Spivak. "Can the subaltern speak?" *Can the subaltern speak?: reflections on the history of an idea*, edited by Morris, 2010, p.22.

<sup>12</sup> Spivak. "Ghostwriting." *Diacritics*, 1995.

les faire entendre, il faudrait convertir la parole sans phrase en phrases sans parole par une alchimie paradoxale qui prête à l'écriture la ressource du discours indirect dont ces énoncés ont besoin pour être citables. C'est là une hypothèse centrale de cette recherche : le roman consacré à la parole de l'autre fabrique des énoncés citables de ce qui, politiquement, n'existait que comme bruit.

Des ruses et tactiques accompagnent cette scénographie de la parole. La voix narrative y joue un rôle primordial, de même que la relation qu'elle définit avec les voix citées. Les questions qui jalonnent notre enquête en interrogent les pouvoirs : la voix narrative est-elle seule à même d'autoriser la langue narrée lorsque cette langue est vernaculaire ? Comment un texte peut-il porter la parole et de qui est-il vraiment la voix ? Comment les discours s'articulent-ils les uns aux autres dans le dialogisme intérieur ? C'est dire combien nous devons être attentifs à la distribution des discours direct et indirect.

L'auteur et le lecteur se rencontrent sur un terrain hors-champ, qui n'est pas celui du réel ni celui du texte, mais celui de la lecture, qui est ré-énonciation par le lecteur, voire 'ré-citation'. La langue de l'auteur convoque ce hors-champ dans la figure autoritaire du monument au mort où la parole de l'absent se fait épigraphe et survivance fantomatique. L'absence dramatisée et pathétique du locuteur appelle la reconstitution de la scène et dans cette reconstitution se manifeste la duplicité de la littérature, ses ruses et ses détours destinés à fabriquer un discours citable, apte à entrer dans l'espace commun. La mise en place d'une reconstitution implique en effet le transfert d'une logique situationnelle à une logique interprétative. C'est un changement de point de vue qui, tout en se réclamant du respect des formes originales, change dramatiquement la perspective. Un déjà-là est présupposé, invisible, inaudible, privé de lumière et de son, mais restauré par le roman. Or ce qui se donne comme retour à la parole première et au sens original masque l'hétérologie du texte

final dont la forme de saisie des éléments, fragment, ruine ou lacune, détermine les opérations même de reconstitution, les liens qu'elle établit, les réparations qu'elle entreprend à l'égard de ces paroles préexistantes. Le cadre du roman pose comme fiction ce qu'il prétend reconstituer, plaçant d'emblée la lecture dans le paradoxe d'une répétition sans original. Le texte se fait alors seule réalité de la parole dont il déplore la perte et dont le sens flotte comme les ombres de la caverne platonicienne.

Le point de vue est donc un élément central et énigmatique dans la conduite du récit. Il n'y a pas d'intrigue faite d'actions mais une succession de variations de points de vue et leurs transformations. Dissimulé ou mis en scène, il est inséparable de ce dont il rend compte mais toujours *en trop*. Le style lui est camouflage. Or même lorsque le point de vue s'efface le mieux, un écart inéluctable entre la parole et sa représentation persiste, que notre approche linguistique et narratologique met en évidence. Brian McHale souligne de fait ce caractère frappant du discours romanesque, dont les conventions de représentation sont sans commune mesure avec la profération réelle :

Novelistic speech is always highly schematized and stylized, depending for its effects of verisimilitude on very limited selections of speech-features, many of them derived not from actual speakers' behavior but from literary conventions, linguistic stereotypes, and folklinguistic attitudes.<sup>13</sup>

La parole reconstituée ne serait en vérité qu'un effet de l'écrit, ce qui complique évidemment davantage la problématique du 'parler pour' dans un contexte dominé par l'opposition idéologique et pratique entre culture orale et culture écrite où la parole de l'autre est forcément orale.

---

<sup>13</sup> McHale, *Speech Representation*, 2011.

Or la parole de l'autre, c'est aussi l'autre de la parole, son hétérogénéité interne. Habitée d'un dialogisme inconscient, la parole n'est en rien transparente à elle-même. Une analyse séminale de Jacqueline Authier-Revuz, d'inspiration bakhtinienne, nous met sur la voie d'une différenciation utile à cet égard : à la différence de l'autre lacanien qui est l'inconscient conçu comme langage, « l'autre du dialogisme de Bakhtine [...] est la *condition* du discours, et c'est une *frontière intérieure* qui marque dans le discours le rapport constitutif à l'autre. »<sup>14</sup> A partir de cette hétérogénéité constitutive du discours et de sa frontière, Authier-Revuz identifie les

formes innombrables (...) de gloses, retouches, commentaires portant sur un fragment de chaîne (signalé ou non par un guillemet ou une italique) [qui] spécifient les paramètres, angles, points de vue, par rapport auxquels un discours pose explicitement une altérité par rapport à lui-même.<sup>15</sup>

Elle distingue ainsi les formes de l'hétérogénéité montrée et les formes de l'hétérogénéité dissimulée. La mise en évidence d'un discours hétérogène dans sa parole permet au sujet d'affirmer,

par *la position metalinguistique* dans laquelle il se place, sa maîtrise de sujet parlant, à même de séparer 'l'un' de 'l'autre' : son discours de celui des autres ; et, plus encore, lui et sa pensée, de la langue qu'il regarde, de l'extérieur, comme un objet (...) déni qui institue, ou vise à instituer, un

---

<sup>14</sup> Authier-Revuz. « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours. » *DRLAV. Documentation et Recherche en Linguistique Allemande Contemporaine. Vincennes.*, 1982, p.121.

<sup>15</sup> Authier-Revuz. « Hétérogénéité(s) énonciative(s). » *Langages*, 1984, p.104.

autre discours, soustrait par construction, à l'hétérogénéité constitutive du discours normal.<sup>16</sup>

L'hétérogénéité montrée rejoint donc un processus de dénégation qui met en œuvre ce que Spivak analyse à la même époque comme processus d'« othering » dans le discours de l'empire (britannique), par lequel ce discours s'institue sujet en définissant l'objet de son pouvoir et de son savoir comme son « autre ». <sup>17</sup> En revanche, les formes de l'hétérogénéité dissimulée relèvent du « jeu avec l'autre » dans le discours, opérant

dans l'espace du non-explicite, du « semi-dévoilé », « suggéré », plutôt que du montré et du dit : c'est de ce jeu que tirent leur efficacité rhétorique bien des discours ironiques, des anti-phrases, des discours indirects libres, mettant la présence de l'autre d'autant plus vivement en évidence que c'est sans le secours du « dit » qu'elle se manifeste ; c'est de ce jeu « aux limites » que viennent le plaisir – et les échecs – du décodage de ces formes. »<sup>18</sup>

Enfin, avec la « parole sans bord »<sup>19</sup>, au plus près de l'hétérogénéité constitutive, « le vertigineux effacement de l'énonciateur traversé par le 'ça parle' de l'interdiscours ou du signifiant »<sup>20</sup> tente de faire parler l'autre intérieur, assumant la passibilité du langage. Cette posture entre en tension avec l'hétérogénéité montrée d'un discours qui met en scène son altérité par une rhétorique de la « couture apparente » comme celle que nous retrouverons dans *Loin de Médine*.

---

<sup>16</sup> Authier-Revuz. « *Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive* », p.146.

<sup>17</sup> Spivak. « The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives. » *History and Theory*, 1985

<sup>18</sup> Authier-Revuz. « *Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive* », p.96-97.

<sup>19</sup> Ibid. p.147

<sup>20</sup> Authier-Revuz. « *Hétérogénéité(s) énonciative(s)* », p.108.

En s'éloignant de l'autoreprésentation du sujet européen moderne que dénonce Spivak, cet éclairage sur l'hétérogénéité constitutive du discours nous permet d'établir des passerelles entre la linguistique et les théories postcoloniales. La linguistique (certes teintée ici de psychanalyse), cherche le lieu de l'autre dans la parole et lorsqu'elle le trouve aux marges, conclut au déni, car l'autre de la parole, c'est la matière même de la parole, sa *forme première*. Il est important ici de ne pas séparer forme et matière. C'est bien en tant que *forme* que le langage constitue la matière de la parole. Il n'est pas de matière linguistique informe dont un auteur, comme un sculpteur, tirerait des formes à son gré. Le langage ne préexiste pas aux formes par lesquelles il nous apparaît.

Cette formule nous semble résumer le postulat de départ des romans de notre corpus. L'altérité inhérente au discours y est le centre d'attention, et c'est le 'moi' qui se trouve décentré, mis à distance. Ce renversement du 'moi' du sujet impérial va de pair avec l'émergence thématique, rhétorique et formelle, de l'autre intérieur, aliéné ou opprimé, dont la mise en forme hors des marges et des zones de répression où il était confiné est en elle-même l'objet d'une quête, d'une écriture, d'une mise en roman. C'est dire que cette émergence d'une hétérologie de l'individu et de la communauté, suffit à nourrir une intrigue romanesque inséparable de son commentaire narratif qui, à la fois refuse de supposer la transparence du dire – l'inverse serait étonnant puisqu'il postule un clivage minimum du sujet et de son discours – et rejette la topique néo-freudienne d'un inconscient caché qui réduirait les sujets à de « fausses consciences ». L'enjeu de cette littérature est indéniable : il s'agit de faire bouger le partage de la parole tout en énonçant un sujet clivé, produit de l'aliénation autant que de l'émancipation, hanté par le passé mais ébranlé par ses multiples devenirs.

## II. Corpus

### *Loin de Médine*

*Loin de Médine* est sorti en français à Paris en 1991<sup>21</sup>. Assia Djebar a déjà plusieurs romans, pièces de théâtre et films à son actif lorsqu'elle s'attelle à cette relecture de l'historiographie musulmane dans une Algérie bouleversée par la montée de l'islamisme. Le roman a été adapté en opéra, en italien, et produit à Rome<sup>22</sup> - une adaptation favorisée par son caractère résolument polyphonique et la théâtralité de ses dialogues.

L'objet de *Loin de Médine* est de ressusciter la période initiale de l'histoire islamique du point de vue des femmes qui étaient en contact avec le prophète Mohamed, femmes dont les voix ont été marginalisées ou occultés par les historiens de sociétés patriarcales. De la révolte personnelle de sa fille Fatima aux destins singuliers de guerrières, d'artistes et d'esclaves affranchies par le prophète, le roman déploie une fresque de portraits de femmes de cette époque fondatrice. La narratrice, qui assume une voix auctoriale, offre ces variations de points de vue comme ses propres rêveries sur les traces des femmes à la naissance de l'Islam. Le roman déroute la lecture en même temps qu'il la guide, multipliant les points d'énonciation mais revenant avec la régularité d'un ostinato musical à la question de la parole des femmes et de sa distorsion.

---

<sup>21</sup> Bien que l'on trouve des références à une traduction arabe du roman (Ba'idan 'an al-Medina), aucun détail ne permet d'en avérer l'existence.

<sup>22</sup> Djebar. « Filles d'Ismaël dans le vent et la tempête. » *La pensée de midi*, 2001. Une autre adaptation musicale, basée sur la même source, dont le livret était en arabe, mise en scène par une équipe marocaine à Rotterdam était prévue mais la production en a été annulée sous la pression des groupes islamistes. Simons, *Dutch Group Calls Off An Opera After Muslim Pressure Cast.*, 2000.

### *Solibo Magnifique*

Précédant de quinze mois la publication de l'*Eloge de la Créolité*<sup>23</sup> qui a suscité tant de controverses, *Solibo Magnifique* paraît en janvier 1988. C'est le deuxième roman de Patrick Chamoiseau, écrivain martiniquais qui n'a alors pas encore reçu le prix Goncourt pour *Texaco* (1992)<sup>24</sup>.

Avec la mort du conteur Solibo un soir de carnaval à Fort-de-France, disparaît un monde dont le « marqueur de paroles » a pour mission de garder trace. Mais à cet effet, il est nécessaire de créer l'espace où inscrire cette trace. Ainsi commence un récit polyphonique touffu qui distribue la parole et les points de vue avec virtuosité. Arrêtés par la police, les amis de Solibo devenus témoins sentimentaux, puis suspects indignés, sont embarqués dans une enquête caractérisée par la violence, l'abus de pouvoir et le déni. Contre toute attente, le roman parvient à faire converger les récits dans un espace de réflexivité et de redéfinition identitaire jusqu'à l'énonciation d'une histoire commune. Une tension vers la synthèse anime le roman, placé sous le patronage littéraire d'Edouard Glissant, théoricien de l'Antillanité dont le programme apparaît en exergue :

Je suis d'un pays où se fait le passage d'une littérature orale traditionnelle, contrainte, à une littérature écrite, non traditionnelle, tout aussi contrainte. Mon langage tente de se construire à la limite de l'écriture et du parler ; de signaler un tel passage – ce qui est certes bien ardu dans toute approche littéraire (...).

J'évoque une synthèse, synthèse de la syntaxe écrite et de la rythmique parlée, de l'« acquis » d'écriture et du « réflexe » oral, de la

---

<sup>23</sup> Bernabé, Chamoiseau et Confiant, *Eloge de la créolité*, 1989.

<sup>24</sup> Chamoiseau, *Texaco*, 1994.

solitude d'écriture et de la participation au chanter commun – synthèse qui me semble intéressante à tenter.<sup>25</sup>

Les évidentes implications sociolinguistiques de ce programme appellent une analyse de *Solibo Magnifique* qui n'a pas encore été faite. Comment le narrateur parvient-il à mener cette synthèse et à rassembler la police et ses victimes dans le même langage ? C'est peut-être parce que, justement, sa poétique absorbe les différences sociolinguistiques en un *continuum* stylistique et énonciatif, que la reconstitution fictive de la Créolité peut absorber le réalisme policier.

### ***Traversée de la mangrove***

Publié en septembre 1989, *Traversée de la mangrove* s'impose à nous comme une réponse délibérée de Maryse Condé au roman de Chamoiseau, dévolue à la démonstration d'une autre « vérité », non de la Créolité, mais du communautarisme, sur le plan du langage.

Presque entièrement situé pendant une nuit de veille autour du défunt Francis Sancher, le texte est une authentique polyphonie découpée en autant de chapitres que de personnages. Etranger bavard et mystérieux, Sancher a suscité les désirs et l'hostilité primitive d'un village isolé en Guadeloupe. Sa mort pose un point d'interrogation sur le devenir des passions réveillées. Alors que dans *Loin de Médine* et *Solibo magnifique* la fonction narrative est mise en fiction (la lectrice qui comble les manques, le marqueur de paroles), dans *Traversée de la mangrove* c'est le dispositif perspectiviste qui permet l'effacement de cette fonction. Ce dispositif mis en place dans une série de monologues intérieurs a été négligé par la critique et nécessite une analyse narratologique précise qui fasse justice au dialogisme des consciences.

---

<sup>25</sup> Glissant, *Le Discours antillais*, 1997.

Condé, dont le réalisme social s'oppose au lyrisme de Chamoiseau, démontre que la parole s'apparente en réalité au 'on-dit' : unique sujet dans lequel la communauté se reconnaisse, et éclaire les limites des pouvoirs de la parole et la part de l'écriture affirmés dans *Solibo*.

A première vue très différents, les trois romans que nous avons choisis présentent des problématiques comparables qui les inscrivent dans le canon du roman fin de (XX<sup>e</sup>) siècle. Tous trois prennent en charge la cause de l'autre, et se situent dans un moment de suspension du temps, après la mort d'une figure majeure de la communauté qui est aussi la source de la parole commune. *Loin de Médine* prend en charge la cause des femmes après la mort du prophète, *Solibo magnifique* : la cause de la Créolité après la mort du conteur Solibo, *Traversée de la mangrove* : la cause de l'individu face à la communauté après la mort d'un étranger (in)désirable.

Des femmes de l'hégire pendant l'édification du pouvoir islamique dans *Loin de Médine* à un étrange et inquiétant visiteur tenu à l'œil par les villageois dans *Traversée de la mangrove*, en passant par les locuteurs créoles soumis à l'ordre social français dans *Solibo Magnifique*, les figures de l'altérité dans ces trois romans ont été comprises comme des victimes. En remettant en question l'univocité de cette interprétation, notre approche redirige la lecture de ces textes pour montrer comment ils négocient les termes dans lesquels des communautés pensent leurs différends afin de faire l'expérience d'un langage commun et de l'altérité qui l'habite.

En dépit de leurs différences formelles, historiques et géographiques, ces trois romans ont également pour point commun de présenter un moment comparable de crise de la parole dans une communauté forcée de se réfléchir elle-même et de se redéfinir *par* et *dans* la circulation de la parole. La mort d'une figure majeure du discours communautaire *oral*

(respectivement le prophète, le conteur et l'étranger bavard) déclenche en effet une crise politique, culturelle ou morale dont les enjeux épousent la circulation d'une parole maîtresse devenue orpheline et dont les romanciers suivent les péripéties en s'efforçant (ou non) d'en fixer le sens. Que la parole orpheline devienne « lettre muette » (Rancière) et c'est un testament en quête de filiation qui s'écrit. Que la mort d'un étranger délirant fasse éclater les consciences sclérosées et la communauté reprend vie. A moins qu'il ne s'agisse en définitive de défaire toute origine et d'éprouver les identités fictives qui parlent en notre nom pour faire advenir une parole lestée de la conscience du commun.

### III. Méthodologie

La représentation de la parole fait signe du côté du politique, ne serait-ce qu'en vertu du système de représentation des voix qu'est la démocratie. Les tensions qui existent entre des choix de représentation et la communauté qui s'y attache sont les questions politiques par excellence du Qui parle ? pour qui ? au nom de quoi ? comment changer les termes d'un débat ? comment mobiliser de nouveaux sujets politiques ? Comment, en fait, non pas représenter la parole, mais la *relancer* ? Et bien sûr : qu'est-ce que la littérature a à voir avec ces questions ?

Mais postuler un régime représentatif de la parole dans le roman, « parole » comprise comme intervention sur la scène du débat démocratique, comme le font les études francophones qui célèbrent les récits polyphoniques parce qu'ils « donneraient la parole » à des groupes subalternisés, est un écueil des lectures insuffisamment équipées dans leur approche littéraire. Le même écueil guette souvent les lectures de la subjectivation qui ne se

défont pas d'une lecture représentative<sup>26</sup> alors que, comme Diane Fulton le rappelle à l'égard de Maryse Condé, c'est précisément parce qu'elle refuse l'impératif de représentativité de l'écrivain et du personnage que l'œuvre de Condé excède les consignes implicites des critiques postcoloniales.<sup>27</sup>

Outre ce postulat de la représentativité, il y a d'autres raisons à l'insuffisance de leur argument : la première est le manque d'intérêt des études francophones pour l'appareil linguistique/sémiotique/stylistique auquel elles reprochent son formalisme. La deuxième est la prédominance d'un partage conceptuel moral dans les études postcoloniales qui oriente la compréhension des phénomènes esthétiques. Dans sa préface au recueil *Postcolonial Poetics : Genres and Forms*, qui entreprend de rétablir une approche littéraire du corpus postcolonial, Dominique Combe désigne comme un « blind spot » des théories postcoloniales leur négligence des formes :

Despite Spivak's and Bhabha's attempts to associate creative writing and original thought, we have to recognize that literary form and genre, as such, are seldom taken into account by most postcolonial critical essays; probably because these originated in cultural studies and often revolve around the social sciences rather than literature. The ideological meaning of a text, according to its socio-historical situation, prevails over any aesthetic assessment. [...] Apart from a few essays, most Francophone postcolonial critics deal with historical, ideological and political issues. (viii)

A l'appui de ces déclarations, Combe évoque la *Politique de la littérature* de Jacques Rancière, rappelant que “creating new forms and genres must be considered a political

---

<sup>26</sup> Comme celle de Britton, *The sense of community in French Caribbean fiction*, 2008, p.4.

<sup>27</sup> Fulton, *Signs of dissent: Maryse Condé and postcolonial criticism*, 2008, p.20-21.

commitment in itself<sup>28</sup>. De fait, le recueil témoigne du nouvel effort effectué pour mettre la « littérarité to the fore or to articulate a more nuanced understanding of the ways in which form and genre can engage with the political. »<sup>29</sup>

La représentation de la parole d'autrui dans le roman pose donc trois problèmes sur la scène littéraire, un problème esthétique de représentation de la parole dans le roman, un problème politique de redistribution du partage de la parole, et celui de la rencontre des deux, qui fait l'objet de cette thèse. Par conséquent, nous posons ici les jalons d'une méthode de lecture qui tente, par une synergie dialogique entre les études francophones et postcoloniales<sup>30</sup>, de remédier au manque d'études linguistiques et stylistiques de *Loin de Médine*, *Solibo magnifique* et *Traversée de la mangrove* mais également de dégager par ces approches la pensée politique des formes littéraires<sup>31</sup>. Puisque les textes eux-mêmes mettent en scène le problème du passage du littéraire au politique, et inversement, nous empruntons à Jacques Rancière des concepts particuliers qui permettent de parler de cette zone de rencontre entre littérature et politique. Pour reformuler notre projet dans les termes de Rancière, nous sommes à la recherche d'une politique des formes. Afin d'éviter tout malentendu, précisons toutefois que notre propos n'est pas de mesurer la portée de l'œuvre de Rancière mais d'emprunter modestement à son œuvre quelques concepts éclairants pour notre « boîte à outils » d'analyse et que nous signalerons au long de la lecture.

Notre démarche n'est pas sans prédécesseur et nous en citerons un qui ouvre la voie d'une mise en regard de la philosophie de Rancière avec la littérature postcoloniale dans sa

---

<sup>28</sup> Crowley et Hiddleston, *Postcolonial poetics: genre and form*, 2011, p.viii.

<sup>29</sup> Ibid. p.1.

<sup>30</sup> Nous souhaitons notamment préciser que notre bibliographie n'a pas donné la faveur à une langue sur une autre et que les textes critiques en français sont aussi bien représentés que les textes critiques en anglais.

<sup>31</sup> A la différence d'un Chris Bongie par exemple, qui se fait l'avocat d'une lecture plus littéraire mais dépolitisée.

lecture du *Dernier Été de la raison* de Tahar Djaout sur l'Algérie de l'intellicide. Selon Raji Valluri en effet, "Rancière's highly original conceptualization of the relation between aesthetics and politics create new models for understanding the politics of postcolonial fiction"<sup>32</sup>:

The alternatives posed from within these defined parameters display a steadfast consistency: literature as the anticipatory but material imagining of a utopic community; literature as the poetic invention of new modes of sociopolitical relations; literature as the symptomatic expression of hidden social, economic, and historical forces; literature as the autocritical demystification of ideological contradictions; literature as the negative critique of the forces of capital; and literature as an autonomous realm of indetermination and undecidability opposed to the hegemonic certainties of the socio-historical and the political.<sup>33</sup>

Plus précisément pour notre projet, "The nexus between aesthetics and politics hinges on what they share/divide in common: a sensible and its distribution."<sup>34</sup> Aussi pour Valluri, la politique postcoloniale doit-elle être conçue comme intervention précise "into the sphere of polemical argumentation about the division and sharing of a common."<sup>35</sup> Cette idée de partage du sensible, centrale dans la pensée de Rancière, va de pair avec celle de la capacité qu'ont les hommes et les femmes, animaux littéraires<sup>36</sup>, de défaire ce partage pour y faire prendre part ce qui n'était pas compté. Le problème du porte-parole s'éclaircit si l'on

---

<sup>32</sup> Vallury. « Novel: An Incalculable Rupture? The Aesthetics and Politics of Postcolonial Fiction Novel. » *Novel*, 2014, p.242.

<sup>33</sup> Ibid. p.242-243.

<sup>34</sup> Ibid. p.244.

<sup>35</sup> Ibid. p.258.

<sup>36</sup> Rancière. « Les hommes comme animaux littéraires, entretien avec Jacques Rancière. » *Pensées critiques : dix itinéraires de la revue Mouvements, 1998-2008 : entretiens avec Étienne Balibar, Joan W. Scott, Jacques Rancière, Nancy Fraser, Evelyn Fox Keller, Robert Castel, Judith Butler, Christine Delphy, Gérard Noiriel, Axel Honneth*, édité par Mouvements, 2008.

considère que le porte-parole n'est pas seulement un individu qui, pour devenir le représentant du groupe doit déjà être « pris dans le circuit de la parole, qui a le désir de l'écriture, de participer au pouvoir de la parole, à la parole commune », mais surtout de « briser » le partage préexistant :

Or traditionnellement la parole commune – celle qui est libre des marques d'un groupe particulier – était une parole réservée. (...) C'est le fait de briser ce partage, c'est l'appropriation transgressive de la parole commune, de la parole des autres, par les hommes du bruit qui a constitué les 'porte-parole'. La notion de conscience 'collective' méconnaît qu'il n'y a de parole commune que par rupture du partage même de la parole.<sup>37</sup>

L'émancipation pensée par Rancière exige un acte de langage qui parvient à se faire entendre comme discours sur la scène commune mais aussi à reformer cette scène autour de nouveaux sujets. Loin de la démocratie consensuelle de Habermas qui présuppose que les actes de parole tendent à rendre possible une compréhension mutuelle, un accord et un consensus, « Rancière argues that radical, and in particular insurrectional, assertions cannot be recognized as speech by those in harmony with the status quo and this is where deliberation politics (and consensus politics) are particularly wrong »<sup>38</sup> Le concept de dissensus, développé dans *La Méésentente*<sup>39</sup> nous permettra d'aborder la discorde féminine islamique en jeu dans la scène du « Non » de Fatima de *Loin de Médine* en soulignant le nœud du politique et du littéraire dans la polémique sur le partage de la parole. La critique du

---

<sup>37</sup> Ibid. p.53-54.

<sup>38</sup> Hewlett, Badiou, Balibar, Rancière: *rethinking emancipation*, 2007, p.97.

<sup>39</sup> Rancière, *La Méésentente : politique et philosophie*, 1995.

concept d'anachronisme des *Mots de l'histoire*<sup>40</sup> est également inspirante pour explorer l'anachronisme dans le discours des personnages. Enfin la théorie de la subjectivation éclaire la réappropriation de l'histoire par Djébar comme resubjectivation des Algériennes de plus en plus écartées du politique après la promulgation en 1984 du code du statut personnel.

La pensée de Rancière rend en effet possible une théorie de la subjectivation qui ne repose pas sur un régime représentatif, mais sur un « régime esthétique » de la littérature qui maintient l'écart entre les choses et les mots<sup>41</sup>. En d'autres termes, faire parler un personnage en créole dans un roman ne signifie pas donner la parole aux créolophones dans le monde réel. En revanche, cela veut dire que le créole est une ressource littéraire. Faire de Fatima un personnage conscient du préjudice subi n'est pas révéler une vérité historique sur la fille du prophète mais dire la vérité d'un sujet qui désavoue l'identité assignée et se projette vers une identité impossible. La pensée de Rancière éclaire en effet les moyens littéraires de défier les identités socialement assignées et de délier les significations attachées aux choses<sup>42</sup>.

L'identité dans la pensée de Rancière relève de l'ordre policier. Elle est imposée, construite par l'ordre social. Elle est l'ensemble des cases cochées dans un formulaire d'état civil. En ce sens, l'identification dit l'effort de l'individu vers cet ordre des identités qui maintient chacun à sa place dans le système qui définit ces identités et les possibilités de mouvement de l'une à l'autre. La désidentification ne correspond donc pas seulement à une prise de distance par rapport aux identités imposées ou choisies mais au refus des règles du jeu qui les ordonnent. (Se) Désidentifier c'est mettre en œuvre un désordre nécessaire, défaire

---

<sup>40</sup> Rancière, *Les Mots de l'histoire : essai de poétique du savoir*, 1992.

<sup>41</sup> "Aesthetics and politics are bound but not equivalent. Aesthetics introduce a gap between two regimes of the sensible; the representative and the aesthetic. In the representative regime action and signification are adequate. In the aesthetic regime there is new mode of thinking of art concerned in the power of thought that inhabits the work of art." Philip. *Jacques Rancière, History, Politics, Aesthetics*, 2009, p.14.

<sup>42</sup> Rancière, *Politique de la littérature*, 2007.

la nécessité des possibles pour rendre possibles de nouvelles nécessités. Le « pouvoir de dissolution des identités »<sup>43</sup> dans la fiction moderne, c'est un pouvoir qui s'exerce sur le réel en défaisant les liens de signification et d'identité des mots et des choses qui fixent l'ordre social. La fiction répond au réel en refusant de reproduire sa distribution des pouvoirs. Si demeure une forme de représentativité dans le roman moderne, elle fonctionne comme un chiasme, par inversion et renversement.

La relation qui permet de penser ensemble sujet politique et sujet littéraire est celle du langage. Construit sur le mode de l'énonciation littéraire<sup>44</sup>, le sujet politique de Rancière interroge la « nécessité essentielle [qui] lie la position moderne de l'énonciation poétique et celle de la subjectivité politique ».<sup>45</sup> La notion d'« hétérologie littéraire » apparaît à plusieurs reprises dans *La Méésentente* comme le concept clé qui permet de penser le lien de la subjectivation politique et de la parole littéraire, une hétérologie qui ressemble, du moins par deux de ses déterminations, au processus dialogique d'émancipation de la conscience bakhtinienne :

La logique de la subjectivation politique est ainsi une hétérologie, une logique de l'autre, selon trois déterminations de l'altérité. Premièrement, elle [...] est toujours en même temps le déni d'une identité imposée par un autre, fixée par la logique policière. [...] Deuxièmement, elle est une démonstration, et une démonstration suppose toujours un autre à qui elle s'adresse [...] Troisièmement, la logique de la subjectivation comporte toujours une identification impossible.<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> Rancière, *Le fil perdu : essai sur la fiction moderne*.

<sup>44</sup> Rancière, *La Méésentente*.

<sup>45</sup> Badiou et Rancière, *La politique des poètes : pourquoi des poètes en temps de détresse ?*, 1992.

<sup>46</sup> Rancière, *Aux bords du politique*, 2004, p.121.

La philosophie de Rancière se rapproche du bakhtinisme sans en conserver la psychologie. La définition même du « dialogisme politique » selon Rancière souligne ce caractère particulier au dialogisme bakhtinien qui relève d'une instabilité du sujet :

Le dialogisme de la politique tient de l'hétérologie littéraire, de ses énoncés dérobés et retournés à leurs auteurs, de ses jeux de la première et de la troisième personne, bien plus que de la situation supposée idéale du dialogue entre une première et une deuxième personne.<sup>47</sup>

Mais le sujet bakhtinien présente une dimension psychologique, notamment si l'on considère le processus de subjectivation ou l'éveil de la conscience tels que Bakhtine les décrit, subordonnés au dialogisme interne entre deux modes de la parole qui habitent la conscience pensante : la « parole autoritaire » héritée – celle des pères<sup>48</sup> – et la « parole persuasive » que le sujet construit progressivement en se démarquant de la parole autoritaire.<sup>49</sup> « Le conflit et les interrelations dialogiques de ces deux catégories déterminent souvent l'histoire de la conscience idéologique individuelle. »<sup>50</sup> Quand la prise de parole porte sur les termes mêmes du dialogue, advient une confrontation entre cette parole persuasive en formation et la parole héritée (citée). C'est une condition nécessaire à la subjectivation que l'on retrouve chez Rancière avec une vision plus tournée vers l'agir politique que vers la vie intérieure.<sup>51</sup>

---

<sup>47</sup> Rancière, *La Méésentente*, p.90.

<sup>48</sup> Nous la retrouvons dans la réflexion de Marc Crépon sur Kafka et l'idiome singulier dans Crépon, *Langues sans demeure*, 2005.

<sup>49</sup> Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, 1978, p.163-166.

<sup>50</sup> Ibid. p.161.

<sup>51</sup> La pensée du sujet chez Rancière se distingue de la tradition foucauldienne. Si le sujet est encore un effet de langage, ce n'est pas sans conscience ni à son insu comme si le locuteur se laissait posséder par la langue qui structure son inconscient et dont son « je » énonciateur ne serait que le perroquet savant. Les théories qui intègrent une conception freudienne du sujet, lui supposant un inconscient moteur, qu'elles soient sociologiques (Bourdieu), psychanalytiques (Lacan) ou philosophiques (Foucault), doivent être quelque peu laissées de côté pour comprendre le langage de Rancière, un langage politique, dans la lignée philosophique de Sartre, dont le

Notre perspective sur la parole d'autrui s'inscrit dans l'héritage du cercle de Bakhtine qui place au cœur de ses théories la contingence des formes linguistiques des échanges sociaux. Cependant ni la philosophie de Rancière ni le dialogisme bakhtinien ne nous permettent d'identifier les multiples formes que prend la représentation de la parole dans les trois romans. Ainsi, avec le concept de bivocalité cher à Bakhtine/Voloshinov<sup>52</sup>, la notion d'hétérogénéité constitutive du sujet parlant se complique d'une rupture de plan d'énonciation puisque ce n'est pas seulement le mot de l'autre mais de l'auteur, qui est caché dans le mot du personnage.<sup>53</sup> Mais cette distinction même s'avère insuffisante dans les discours qui s'exposent comme doubles, hétérogènes, et multiplient les figures réflexives d'un autocommentaire incessant à la manière de Djébar et Chamoiseau. *Traversée de la mangrove* témoigne en revanche d'un dialogisme plus proche de ce que Bakhtine observait dans l'œuvre de Dostoïevski : dialogisme interne des personnages et effacement narratif.

En somme, pour discerner des formes, nous nous en remettons à un ensemble d'outils issus de la narratologie et de la linguistique, à commencer par l'héritage relativement lointain d'Oswald Ducrot. S'éloignant de la tradition saussurienne, Oswald Ducrot dans *Dire et ne pas dire* (1972) souligne les effets de pouvoir implicites à la langue, la « panoplie de rôles » que les formes linguistiques et les actes de langage proposent au locuteur et imposent au

---

postulat de départ est l'égalité de tous – une égalité qui n'est pas à démontrer ni à atteindre, mais se manifeste comme fait de l'humanité en tant qu'espèce douée de langage et du pouvoir de « fictionner ». Se manifestant par la prise de parole, le sujet a toutes raisons d'entretenir un rapport politique au langage, ce dont témoignent, aux yeux de Rancière, la littérature et l'histoire dans leur effort constant de redistribution de la parole.

<sup>52</sup> Pouvons-nous encore écrire « Bakhtine » sans lui adjoindre le nom de Voloshinov après les travaux de Jean-Paul Bronckart et Cristian Bota ? Voir Bronckart et Bota, *Bakhtine démasqué : histoire d'un menteur, d'une escroquerie et d'un délire collectif*, 2011, ainsi que la préface de Patrick Sériot à la nouvelle traduction de Voloshinov et Bakhtine, *Marxisme et philosophie du langage*. Voir également la critique de Gasparov dans MLA January 2015 vol 130 no1.

<sup>53</sup> Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, 1970, p.243. « mot » est une traduction du mot russe « slovo ». Dans son glossaire, Michael Holquist note avec beaucoup d'intérêt pour nous la richesse sémantique du mot russe 'slovo' qui est parfois traduit par 'mot', parfois par 'discours' ou encore 'parole' : « signifying both an individual word and a method of using words (cf. the Greek *logos*) that presumes a type of authority. » Bakhtin et Holquist, *The dialogic imagination : four essays*, 1981, p.427.

destinataire, ainsi que, de manière générale, le caractère social de l'énonciation comme le caractère linguistique déterminant les formes sociales des échanges entre individus. Ducrot identifie dans la langue « tout un dispositif de conventions et de lois, qui doit se comprendre comme un cadre institutionnel réglant le débat des individus. »<sup>54</sup> Une perspective qui rejoint ou complémente la pensée foucauldienne de cette époque centrée sur « L'Ordre du discours »<sup>55</sup> et qui inspire Deleuze dans *Postulats de la linguistique* lorsque, à la suite de Ducrot, il critique la réduction de la langue à un instrument de communication. Les « agencements collectifs d'énonciation » assignent les sujets dans la langue. Toute parole est un mot d'ordre, le langage sa transmission. « Le langage ne peut se définir que par l'ensemble des mots d'ordre, pré-supposés implicites ou actes de parole, en cours dans une langue à un moment donné. » écrit Gilles Deleuze.<sup>56</sup> La subjectivation de l'énonciation n'existe qu'en mesure de sa détermination par l'agencement collectif.

En narratologie, nous serions tentée de nous fier à l'inaugural *Phrases sans paroles* d'Ann Banfield<sup>57</sup> si deux au moins de nos romans ne s'inscrivaient à l'opposé de sa théorie sur l'absence de narrateur. Par d'autres aspects néanmoins, nombre de nos « phrases » se qualifient comme « sans parole » alors même qu'elles invoquent la voix et l'oralité comme sources. Dans le cas de Djébar et de Chamoiseau, la fonction narrative assume explicitement

---

<sup>54</sup> Ducrot, *Dire et ne pas dire; principes de sémantique linguistique*, 1972, p.5.

<sup>55</sup> Foucault et Canguilhem, *L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, 1971.

<sup>56</sup> Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, 1980, p.100.

<sup>57</sup> Banfield, *Unspeakable sentences : narration and representation in the language of fiction*, 1982. Citée par Fludernik comme une « no narrator school of narratology » dans la *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. “Among the numerous results of this reorientation, unpalatable to those narratologists who remain attached to traditional linguistic categories, are the following: (1) that neither indirect speech nor free indirect discourse are derivable from direct speech; (2) that both free indirect discourse and narrative (as with Benveniste's *histoire*) are speakerless. The former point undermines the deeply ingrained mimetic doctrine of verbatim transcription as the basis of speech and thought representation.” Herman, Manfred et Marie-Laure, *Routledge encyclopedia of narrative theory*, 2005, p.562.

un rôle de transmission *écrite* de la parole *orale* de l'autre, mais cette parole retrouvée est le fruit d'une spéculation sur les silences de l'historiographie chez Djébar, tandis que chez Chamoiseau la parole reconstituée par le « marqueur de paroles » est en fait forgée de toutes pièces. Comme nous le mentionnions, dans les deux romans, la parole orale invoquée comme *source* de l'écriture est en réalité un *effet* de l'écriture. Il n'y a pas de discours rapporté, mais un discours représenté comme venant d'ailleurs. Dans la mesure donc où le discours rapporté ne rapporte en vérité rien d'autre que sa propre invention et que, par conséquent, l'illusion d'oralité est un pur effet de conventions littéraires, il faut, comme le préconise Banfield, cesser de considérer le discours indirect comme dérivé du discours direct.

Au niveau terminologique, nous abordons *Traversée de la mangrove* avec une typologie qui distingue précisément la représentation de la pensée et celle de la voix<sup>58</sup> et nous permet de réinscrire le roman dans un héritage moderniste. Les catégories de discours (Discours Direct, Discours Indirect, Discours Indirect Libre et Discours Direct Libre) nous le verrons, sont insuffisantes à rendre compte des réalités littéraires. D'ailleurs, comme le souligne Jean-Marie Schaeffer dans le *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, analyser un récit de paroles relève de la narratologie (relation narrateurs/histoire, psycho-récit etc.), de l'analyse linguistique (transformations grammaticales direct/indirect etc.) et de la stylistique (individualisation des discours des personnages, marques d'imitation d'oralité)<sup>59</sup>. Pour couvrir la variété de phrases représentant des énoncés dans le roman, même la typologie de Brian McHale, qui inclut sept catégories de représentation de la parole de la plus diégétique à la plus mimétique<sup>60</sup>, ne peut rendre compte de toutes les situations.

---

<sup>58</sup> Palmer, *Fictional minds*, 2004., Palmer, *Social minds in the novel*, 2010 ; Bray. "Speech and thought presentation in stylistics." *The Routledge handbook of stylistics*, edited by Burke, 2014.

<sup>59</sup> Ducrot et Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, 1995, p.665.

<sup>60</sup> McHale, *Speech Representation*.

Demeurent donc des phrases inclassables. Nous tenterons néanmoins d’explorer les variations de distance entre le récit et les énoncés des personnages avec ces outils imparfaits afin d’explorer les voies d’une politique de l’énonciation dans ces œuvres de la cause de l’autre.

D’une manière générale, en interaction avec les méthodes narratologiques et l’analyse du style, notre argument évolue et emprunte des parcours différents dans les trois œuvres. Nous serons par exemple beaucoup moins attentive à la langue de Condé qu’à celle de Djébar et Chamoiseau pour des raisons sur lesquelles nous reviendrons. Mais inversement, et de façon plus intéressante semble-t-il, nos méthodes sont sujettes à un « rétroéclairage » que les œuvres exercent sur elles, car la littérature excède toujours les cadres qu’on lui impose. Ainsi nous faisons intervenir la spécificité du littéraire au sein de trois débats interdisciplinaires et, fidèle à ses promesses, la littérarité des œuvres recadre ces débats. Dans *Loin de Médine* d’abord, une lecture littéraire permet de reformuler l’argument qui oppose le féminisme et l’orientalisme dans les études postcoloniales. Dans *Solibo Magnifique*, nous intervenons dans le débat qui oppose diglossie et continuum en sociolinguistique. Avec *Traversée de la mangrove*, c’est le débat linguistique sur la représentation de la parole et de la pensée – totalement étranger aux lectures existantes du roman – qui nous ouvre une perspective nouvelle sur le contre-roman de la créolité. Finalement, attentifs au rôle déterminant de l’étendue et de la qualité de la liberté linguistique que chaque écrivain s’autorise à mettre en œuvre, nous démontrons que ces politiques des formes littéraires rendent intelligibles et sensibles de nouveaux lieux communs de la parole et font émerger les tensions internes et les interprétations polémiques en jeu dans les identités fictives et à venir.

#### IV. Chapitres

Nous commençons avec Djébar contre l'ordre chronologique car c'est *Loin de Médine* qui porte les bases de notre argument. *Solibo Magnifique* nous permettra d'explorer une esthétique différente suivant pourtant un projet comparable, aussi nous aidera-t-il à identifier les limites du traitement de la langue chez Djébar. Quant à *Traversée de la mangrove*, puisque nous le lisons en réponse à Chamoiseau, il va de soi qu'il figure en dernier lieu. Œuvre critique par excellence, le roman de Condé nous fournit également l'occasion d'une conclusion ouverte sur les possibilités ouvertes par la reconstitution de la parole d'autrui dans le roman.

Le premier chapitre, intitulé « *Loin de Médine* : donner lieu de parler », réagit à l'accusation d'orientalisme dont fait l'objet *Loin de Médine* (1991) pour son intervention féministe en Algérie<sup>61</sup>. Avec la théorie de la subjectivisation de Rancière, nous examinons le style dissensuel du roman pour montrer que c'est en récupérant un lieu de désaccord dans l'histoire de l'Islam que Djébar parvient à aborder le problème de l'étouffement du politique dans le présent et à ouvrir un espace de parole aux Algériennes dépossédées des années noires, aussi bien qu'aux Françaises musulmanes d'aujourd'hui. La reconstitution historique des discours féministes y relie la Fatima historique, fille chérie du prophète, et les Algériennes de 1991, dans un discours commun qui tente de faire dialoguer la parole prophétique avec la monologie du pouvoir temporel. Par conséquent, plutôt que d'opposer une lecture féministe orientaliste à une lecture fidèle aux sources de l'Islam, nous suggérons que cette approche permet à Djébar de retrouver l'héritage de la contestation féministe *au sein de l'Islam*. Le traitement de la langue française par Djébar soulève toutefois des

---

<sup>61</sup> Une accusation portée par Elsayed. "'Silence' and Historical Tradition in Assia Djébar's *Loin de Médine*." *Research in African Literatures*, 2013.

questions que nous mettrons en perspective avec le traitement radicalement différent du français à l'œuvre dans *Solibo Magnifique*.

Notre deuxième chapitre, « La parole d'autrui dans *Solibo Magnifique*, une poétique du lien social », prend de front l'ambiguïté des voix narratives dans le roman et révèle des tensions sociolinguistiques au-delà de la diglossie antillaise. En remettant en question les assignations sociales effectuées par le langage policier qui réprime l'histoire culturelle et sociale, la scénographie des enjeux sociaux du langage dans le cadre discursif néocolonial de *Solibo Magnifique* jette une lumière nouvelle sur la politique de l'énonciation. Nous analysons également la stylistique virtuose et le continuum narratif dans l'écriture de Chamoiseau de manière à démontrer que, dans la confrontation des langages, le continuum met en œuvre une poétique du lien social parce qu'il engendre une identification créole partagée, finalement énoncée par la police même qui la réprimait.

Le troisième chapitre, « *Traversée de la Mangrove* : vœux pieux ? » analyse *Traversée de la mangrove* de Maryse Condé en contrepoint de *Solibo Magnifique*. L'œuvre de Condé témoigne d'une résistance quelque peu ironique à la fonction critique assignée au roman polyphonique par la théorie postcoloniale. Ce chapitre traite en outre des forces et des limites de la réception critique du roman, notamment du manque d'analyse adéquate de sa technique narrative. Si le discours de la communauté est fragmenté, comme la critique le souligne, ce n'est pas en paroles mais en monologues intérieurs ; c'est-à-dire en réflexions intimes, silencieuses et non partagées. Aussi opposons-nous ces récits introspectifs aux discours sonores des héros de Chamoiseau pour montrer que *Traversée de la mangrove* est une déconstruction de la polyphonie particulière de *Solibo* comme discours de vérité. Enfin nous démontrons par une lecture attentive de la relation entre la voix narrative et la voix

narrée que, dans la gestion de la circulation de la parole, la communauté créole joue ses propres (im)possibilités politiques.

## Chapitre I

### Loin de Médine : donner lieu de parler

« *Quelle Musulmane de cette ville ou d'ailleurs perpétuera cette éloquence enflammée qui nous brûlait, qui nous tenait en émoi ?* »

Assia Djebar, *Loin de Médine*, « Deuxième Rawiya » (96)

« On n'entend pas la voix des femmes. C'est à peine un murmure. Le plus souvent c'est le silence. Un silence orageux. Car ce silence engendre le don de la parole. »

Kateb Yacine<sup>62</sup>

Le roman *Loin de Médine* déroule le récit d'une relecture spéculative et affabulatrice de l'historiographie traditionnelle islamique. Cette relecture doit se faire elle-même voix de récit, voix *récitante*, pour se présenter face à l'écho infini des paroles du prophète. De la mort de Mohammed pendant la onzième année de l'hégire à celle du premier calife deux ans plus tard, c'est l'écho immédiat de cette parole origininaire que le roman interroge, dans le cadre formel d'une reconstitution fictive du regard des femmes :

Il s'agit de reprendre les faits que tous les Musulmans connaissent sur les luttes intestines, la narration partant des témoignages des femmes. Je

---

<sup>62</sup> Kateb, *J'ai vu l'étoile qui n'a brillé qu'une fois*, 1984.

n'apporte rien de nouveau aux faits, c'est l'éclairage qui change : je les réécris et les fais revivre par le regard des femmes, actrices ou témoins.<sup>63</sup>

Le roman est construit en une succession d'anecdotes centrées sur des figures féminines<sup>64</sup> elles-mêmes définies « 'loin de Médine', c'est-à-dire en-dehors, géographiquement ou symboliquement, d'un lieu de pouvoir temporel qui s'écarte irréversiblement de sa lumière originelle. » (5). La voix narrative explore les traces de leur présence dans l'historiographie musulmane en brochant sur les non-dits des chroniques. Assia Djebar présente ce projet transtextuel<sup>65</sup> dans l'avant-propos de *Loin de Médine* et définit la matière première du roman : une sélection d'écrits canoniques des savants musulmans Ibn Hicham, Ibn Saad et Tabari qui ont recensé les faits et dits du Prophète Mohammed (les *hadiths*). Au sein d'une écriture du contre-discours qui relève du vaste corpus des œuvres

---

<sup>63</sup> Djebar. « Le 'loin de'. » *Assia Djebar, nomade entre les murs : pour une poétique transfrontalière*, édité par Calle-Gruber, 2005, p.133.

<sup>64</sup> La liste des « principaux personnages cités » comporte soixante-sept personnages dont quarante féminins. Ruth Roded souligne la dimension subversive des choix établis par Djebar : “Nevertheless, Djebar’s choice of women and the order of their appearance are unusual, if not to say subversive. While she includes some well-known Islamic heroes, such as Fatima, daughter of the Prophet, and Aisha, his youngest wife, she ignores others, most notably Khadija, Muhammad’s first wife and supporter. Moreover, Djebar pieces together information from a variety of sources and contexts in order to tell the stories of women who have been unnamed and marginalized in the Islamic sources, particularly, Asma, daughter of Umais (dealt with below). The book opens with the stories of powerful pre-Islamic and even anti-Muslim women — Shehr, the Yemenite Queen; Nawar, the wife of a false prophet; Selma, the rebel; and the [false] prophetess Sajah. These are followed by narratives depicting unique characteristics of Fatima, daughter of Muhammad. The following parts are devoted to women and war, as victims and as actors; women ‘travelers,’ and Aisha, the most prominent wife of the Prophet. Each of the women depicted is given a title defining her significance for Djebar that differs from traditional epithets that may have been attributed to her. Thus, Fatima is called ‘The Beloved Daughter’— a title that not only differs from Fatima’s numerous Islamic epithets but also goes against the grain of traditional images of Fatima. These titles are crucial when Djebar tells the story of a woman whose name was not even cited in the sources, but the appellations are no less interesting when appended to other women whose reputation in Islamic history has been defined by male scholars. Djebar has added fictional female storytellers, *rawiyah*, who represent the unrecorded voices of women of that time. These storytellers and all the other fictional material in the book are rendered in italics, a technique that was used by Djebar in her earlier works.” Roded. « Bint Al-Shati’s “Wives of the Prophet”: Feminist or Feminine?” *British Journal of Middle Eastern Studies*, 2006, p.243-244.

<sup>65</sup> Suivant la typologie intertextuelle mise au point dans Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, 1992, le projet d'Assia Djebar dans *Loin de Médine* se qualifie comme transtextuel : le roman est l'hypertexte de la chronique de la vie du Prophète. Le texte veut donc être lu comme dialogue avec les textes passés mais aussi transformation de leur réception puisque l'un des effets rétroactifs de l'hypertextualité est de transformer l'interprétation de son hypotexte (sa source).

postcoloniales, l'écriture de Djébar se distingue parce qu'elle ne prend pas pour cible l'ancien colonisateur mais le nouvel ennemi intérieur de l'Algérie indépendante – le discours fondamentaliste qui justifie ses arguments par une rhétorique du « retour aux sources », c'est-à-dire une lecture dogmatique des textes premiers. La romancière entreprend donc de modéliser une autre lecture, un autre « retour aux sources », qui dénonce leurs lacunes et qui ravive la conversation entre les textes par son travail littéraire.

Mais ce qu'il s'agit de réparer, à travers ce détour, c'est le présent de l'Algérie, car la distance évoquée par le titre du roman désigne aussi le présent menacé par l'intégrisme islamique. Le paratexte de *Loin de Médine* porte en effet en pleine lumière l'inscription de ce projet de lecture-récriture dans l'actualité algérienne, ainsi qu'en témoignent les entretiens de Djébar avec Clarisse Zimra<sup>66</sup>. Djébar entend inscrire la parole féminine des origines, d'une part dans le présent des Algériennes menacées par les nationalistes islamistes<sup>67</sup>; d'autre part contre la réécriture de l'histoire par l'Etat algérien qui fabrique une « mémoire falsifiée »<sup>68</sup>. En reconstituant un moment politique de l'origine de l'Islam, c'est au présent de l'Algérie que Djébar répond, par une technique de récupération du religieux au profit du politique<sup>69</sup> qui prend ici une spécificité littéraire. Une réponse parfaitement entendue par les

---

<sup>66</sup> Zimra. "When the Past Answers Our Present"; Assia Djébar Talks About *Loin de Médine*." *Callaloo*, 1993 ; Zimra. "Not so Far from Medina: Assia Djébar Charts Islam's 'Insupportable Feminist Revolution'." *World Literature Today*, 1996.

<sup>67</sup> Le code du statut personnel et de la famille adopté le 29 mai 1984 maintient la polygamie, interdit aux femmes d'épouser un non-musulman, les oblige, même majeures, à avoir un tuteur matrimonial. Comme ce code est en contradiction avec la Constitution de 1976, les associations de femmes protestent mais les islamistes réclament l'application de la législation islamique. En mai 1990, les Algériennes descendent dans la rue pour réclamer leurs droits civils. Sur la montée de la politique algérienne islamiste, voir Lazreg, *The Eloquence of Silence: Algerian Women In Question*, 1994, p.209-222. Naylor, *France and Algeria: a history of decolonization and transformation*, 2000, p.164-251.

<sup>68</sup> Stora, *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance*, 2004, p.100.

<sup>69</sup> Comme le souligne Miriam Cooke, "Islamic discourse has so pervaded the public and private spheres that those who wish to remain a part of public discourse need to know how to use it." Cooke, *Women Claim Islam: Creating Islamic Feminism Through Literature*, 2001, p.XVIII.

fondamentalistes qui manifestent contre la publication du roman après la publication d'extraits dans le journal *Algérie-Actualité*<sup>70</sup>. Djébar raconte :

Au pays, on est descendu dans la rue quand *Médine* est paru en extraits dans un journal algérien. Les barbus m'ont conspuée disant qu'une femme n'a pas le droit de parler du Prophète si elle n'est pas « mokhtora », c'est-à-dire, grande croyante et portant le tchador. Heureusement qu'il y a eu des non-barbus pour me défendre et leur répondre que l'Islam n'était pas à eux tout seuls, qu'ils ne l'avaient pas pour autant annexé.<sup>71</sup>

Alors que l'œuvre a finalement été adaptée en opéra par Assia Djébar, une première fois en italien, pour les scènes de Rome et de Palerme sous le titre *Figlie di Ismaele nel el vento e nella tempesta*<sup>72</sup>, la production de sa deuxième adaptation avec un livret en arabe classique, pour un drame musical mis en scène par une troupe marocaine à Rotterdam, a été annulée sous la pression de groupes islamistes<sup>73</sup>. Cette œuvre qui répond au contexte de répression islamique et de censure officielle a provoqué l'ire de ses adversaires en intervenant sur une scène publique que les Islamistes s'approprient par tous les moyens. Dans ce contexte tendu entre l'Etat algérien et le mouvement islamiste, *Loin de Médine* prend voix pour interrompre le mensonge national et ce faisant expose la « communauté inachevée »<sup>74</sup>, sa discorde et sa mise au silence, exacerbant la fracture entre l'image fautive d'une nation unifiée

---

<sup>70</sup> Djébar, *Celle qui dit non à Médine*, 1990.

<sup>71</sup> Zimra. "Not so Far from Medina", p.830.

<sup>72</sup> Djébar. « *Filles d'Ismaël* ».

<sup>73</sup> Simons, *Dutch Group Calls Off An Opera*, p.23.

<sup>74</sup> "the myth (of the nation) was interrupted, and its very interruption gives voice to and exposes an unfinished community" Bensmaïa et Waters, *Experimental Nations, or the Invention of the Maghreb*, 2003, p.25.

et la réalité d'une société éclatée. Le récit historique sert ainsi une mission démystificatrice contre le mythe des origines écrit par les fractions nationaliste et islamiste.

Le consensus occidental dominant la lecture du roman fait prévaloir une approche féministe en ligne avec le projet explicité dans l'avant-propos<sup>75</sup>. Même Gayatri Chakravorty Spivak, dont la critique à l'égard du ventriloquisme de la méthode subalterniste est connue<sup>76</sup>, encense *Loin de Médine* et son art du « ghostwriting »<sup>77</sup>. Ce consensus, ainsi que des hommages innombrables à « la grande dame des lettres algériennes »<sup>78</sup> élue à l'Académie française en 2005, repose sur une forme de négligence critique à l'égard des textes eux-mêmes. Mais l'articulation d'une procédure d'écriture à une situation politique exige une analyse du fait littéraire lui-même, distancée du projet qui fait écran au texte romanesque. Par une lecture distancée des déclarations d'intention (qui néanmoins rend compte du contexte oppressant de la publication du roman), nous voulons mettre en valeur les paradoxes et

---

<sup>75</sup> Asholt, Calle-Gruber, Combe et Centre culturel international de Cerisy-la-Salle. *Assia Djébar : littérature et transmission*, 2010 ; Brossard, *Mises en scène d'écrivains : Assia Djébar, Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*, 1993 ; Calle-Gruber, *Assia Djébar, ou la résistance de l'écriture : regards d'un écrivain d'Algérie*, 2001 ; Calle-Gruber. « Ecrire de la main morte ou l'art de la césure chez Assia Djébar. » *Esprit Créateur*, 2008., Chikhi, *Les romans d'Assia Djébar*, 1990 ; Clerc, *Assia Djébar : écrire, transgresser, résister*, 1997 ; Crowley. « Algerian Letters: Mixture, Genres, Literature Itself. » *Postcolonial poetics: genre and form*, edited by Crowley et Hiddleston, 2011 ; Curry. « Parole plurielle, parole duelle : une étude de la polyphonie dans les romans les plus récents d'Assia Djébar : *L'amour, la fantasia ; Ombre sultane ; Loin de Médine*. » Thesis (Ph D ). Middlebury College, 1991 ; Déjeux, *Assia Djébar : romancière algérienne, cinéaste arabe*, 1984 ; Donadey, *Recasting Postcolonialism: Women Writing Between Worlds*, 2001 ; Donadey. « Overlapping and Interlocking Frames for Humanities Literary Studies: Assia Djébar, Tsitsi Dangarembga, Gloria Anzaldúa. » *College Literature*, 2007 ; Fernandes, *Les Ecrivaines francophones en liberté : Farida Belghoul, Maryse Condé, Assia Djébar, Calixthe Beyala : écriture de l'hybridité postcoloniale et métaphores cognitives*, 2007 ; Gafaïti, *La Diasporisation de la littérature postcoloniale : Assia Djébar, Rachid Mimouni*, 2005, ibid. Spivak. « *Ghostwriting* » ; Hiddleston, *Assia Djébar: Out of Algeria*, 2006.; Hornung et Ruhe, *Postcolonialisme & autobiographie : Albert Memmi, Assia Djébar, Daniel Maximin*, 1998 ; Khanna, *Algeria cuts: women and representation, 1830 to the present*, 2008 ; Milão, *Lecture et pratique de l'histoire dans l'oeuvre d'Assia Djébar*, 2007 ; O'Riley, *Postcolonial haunting and victimization: Assia Djébar's new novels*, 2007.; Rice, *Polygraphies. Francophone Women Writing Algeria*, 2012 ; Zimra. « Hearing Voices or Who You Calling Postcolonial? The Evolution of Djébar's Poetics. » *Research in African Literatures*, 2004 ; Bourget. « De l'inscription à la réception : l'intertexte islamique chez Mermissi, Djébar, Chraïbi et Ben Jelloun. » Thesis (Ph D ). Michigan State University, 1997.

<sup>76</sup> Spivak, *Can the subaltern speak?*, 2010.

<sup>77</sup> Spivak. « *Ghostwriting* », p.27.

<sup>78</sup> Cette périphrase désigne Assia Djébar dans la presse grand public accessible en ligne.

contradictions inhérents aux procédés formels du texte ainsi que les limites du projet. En d'autres termes, cette étude s'efforce d'adopter une perspective critique en soumettant le propos d'Assia Djébar à l'épreuve des formes littéraires.

Il ne s'agit pas davantage de relayer la critique quasi-théologique adressée à la mise en fiction de l'histoire islamique<sup>79</sup> et qui oppose aux œuvres un « retour aux sources » de l'Islam et débouche sur des soucis de rectitude et de sacralité des références islamiques dont les romans sont jugés coupables de s'écarter. Ce type de critique attribue les crimes de « lèse-Islam » à un « orientalisme »<sup>80</sup> à peine masqué destiné au public français (supposant peut-être que seul un public français peut apprécier la profanation littéraire). Dans cet esprit, Hannan Elsayed démontre que les présupposés de Djébar sur les auteurs des hadiths sont erronés, les femmes n'ayant pas été réduites au silence dans l'historiographie officielle des premiers temps. La démonstration se fait « en retournant aux sources originales elles-mêmes », pour conclure que « l'image projetée des sources et des historiens dans *Loin de Médine* remplit les attentes du lecteur occidental tout en présentant un net contraste avec les réalités historiques »<sup>81</sup>. A l'orientalisme de l'écrivaine occidentalisée s'opposerait donc une lecture « authentique » des sources. En s'efforçant de fonder une vérité historique des hadiths, cette lecture, que nous appellerons « islamique », passe à côté de ce qui distingue l'approche de Djébar, car c'est précisément la controverse et la pluralité des témoignages qui permettent à Djébar de réécrire les sources comme elle le fait. Aussi, plutôt que de trancher dans la

---

<sup>79</sup> Voir les critiques adressées aux romans de Chraïbi, *L'Homme du livre*, 1995 et de Bachi, *Le Silence de Mahomet*, 2008. Elsayed. « Coran et subversion dans *Le Silence de Mahomet*. » *The French Review*, 2014, et Redouane, *Les Ecrivains maghrébins francophones et l'Islam : constance dans la diversité*, 2013.

<sup>80</sup> Suivant Edward Said, nous entendons « orientalisme » comme un mode de discours occidental qui représente l'Orient, et, selon ses propres mots : « a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient. » Said, *Orientalism*, 1994, p.3.

<sup>81</sup> Notre traduction: « My conclusion confirms that the image projected of the sources and of the historians in *Loin de Médine* meets the Western reader's expectations while sharply contrasting with historical realities. » Elsayed. « 'Silence' and Historical Tradition ».

tradition, il semble plus adéquat d'envisager la forme du hadith comme lieu de controverse fertile, ce que nous ferons à travers la lecture du chapitre du « Non de Fatima ».

D'autre part, on pourrait penser qu'une troisième lecture est possible sur la voie de fidélités multiples, à la culture islamique, à l'émancipation féminine, à la littérature. Cette voie idéale ne se fraye pas sans un nombre croissant de difficultés théoriques qui remettent au premier plan les antagonismes qu'elle entend réconcilier. On comprend qu'après vingt ans de rhétorique islamiste contre les droits des femmes<sup>82</sup>, l'émergence sur la scène discursive d'une pensée et d'une pratique féministes de l'Islam appelle des explications.<sup>83</sup> Mais si l'éclairage intense apporté à ces problèmes théoriques et la force du parti pris excusent sans doute une certaine négligence à l'égard de la littérarité des textes, il demeure qu'aucune analyse énonciative de *Loin de Médine* n'est encore disponible vingt-cinq ans après sa parution.<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> « Pendant les vingt années qui ont suivi l'indépendance, la religion était utilisée comme un moyen de contenir les avancées possibles dans les courants laïc et démocratique, et, surtout, comme une arme pour légitimer le pouvoir. » Stora, *Algeria 1830–2000: A short history*, 2001, p.71.

<sup>83</sup> Le recueil de Ali, *Féminismes islamiques*, 2012., remet vigoureusement en question la notion chère aux conservateurs musulmans que l'Islam est fondamentalement incompatible avec les déclarations modernes des droits des femmes. Dans son introduction, Zahra Ali annonce un programme socio-culturel contre « la marginalisation du rôle et de la place des femmes dans l'historiographie musulmane classique » (24) qui passe notamment par la réécriture de leur histoire. Dans « Féminisme islamique : qu'est-ce à dire ? », Margot Badran s'attache à définir le « féminisme islamique » en des termes largement repris depuis : « il s'agit d'un discours et d'une pratique féministes qui s'articulent à l'intérieur d'un paradigme islamique. Le féminisme islamique, qui tire sa compréhension et son autorité du Coran, recherche les droits et la justice pour les femmes et pour les hommes » (39) Ses méthodologies de base « sont celles, classiques, de l'*ijtihad* et du *tafsir* » (48). Il s'agit d'une « nouvelle herméneutique sensible aux questions de genres » et qui « confirme de manière convaincante la présence de l'égalité homme-femme dans le Coran. » (49).

<sup>84</sup> On lit par exemple que les romans de Djébar des années 1980 « donnent voix aux femmes arabes réprimées » : Accad. "Assia Djébar's contribution to Arab women's literature: rebellion, maturity, vision." *World Literature Today*, 1996, sans distinction entre la fiction et la réalité. Citons également Winifred Woodhull qui transpose le projet de Djébar en un agenda politique féministe sans expliciter le passage du champ symbolique au réel : "her principal aim is to place impassioned, articulate, perceptive women at the center of tradition, or more exactly, at the center of an avowedly imaginary reconstruction of the 'living past' of Islam, one that contests all fundamentalist reconstructions of that past (including Christian ones), thus enabling the liberating transformation of every society in which Muslims and people of Muslim heritage live." Et "by shifting the focus of her writing from Algerian national history to the history of the Arab-Muslim world, she creates a symbolic space in which women from different Muslim cultures may construct political identities that enable them to work together effectively." Woodhull, *Feminism and Islamic Tradition*, 1993, p.31.

L'opposition de ces lectures partisans se résorbe donc en laissant dans l'ombre la spécificité littéraire de la représentation de la parole. Quand bien même la lecture ne pourrait s'abstraire de toute position idéologique, une lecture attentive doit éprouver le mode opératoire d'une politique du style prise dans une situation d'écriture paradoxale. Aussi, plutôt que de prendre part à la critique qui dénonce l'ignorance des sources et le regard orientaliste de Djébar, nous allons récupérer cette critique pour une lecture littéraire et interroger le postulat du silence dans le roman. Si Djébar a *inventé* le silence des chroniqueurs de l'Islam sur les femmes de Médine, alors il nous faut comprendre les fonctions narratologique et poétique du silence dans son œuvre. Au sein d'un projet romanesque de *re-constitution* de paroles, le silence joue bien évidemment un rôle actantiel et esthétique. C'est donc l'articulation des silences et des paroles qu'il importe d'analyser pour saisir les formes de la reconstitution de la parole d'autrui dans *Loin de Médine*.

En effet, silence et voix sont les protagonistes des textes d'Assia Djébar. Dans ses romans et essais des années 1990 aux années 2000, « Traces », « fantômes » et « voix » du passé cherchent les formes de leur énonciation. L'écriture se fait mémoire et tombeau pour la « femme sans sépulture », Zoulikha, héroïne disparue de la guerre d'indépendance algérienne<sup>85</sup>. *Vaste est la prison*<sup>86</sup> et *Ces voix qui m'assiègent*<sup>87</sup> témoignent d'un vaste projet de mise en mémoire des disparues et de constitution d'un héritage féminin à partir de la reconstitution littéraire. Ce vaste projet réclame une nouvelle esthétique apte à *citer*, c'est-à-dire apte à rendre compte des paroles *autres*, paroles non pas seulement emportées par la mort, mais paroles d'un sujet féminin rendu autre par ses distances multiples : à l'écriture, au

---

<sup>85</sup> Djébar, *La femme sans sépulture*, 2002.

<sup>86</sup> Djébar, *Vaste est la prison*, 1995.

<sup>87</sup> Djébar, *Ces voix qui m'assiègent : ... en marge de ma francophonie*, 1999.

présent, à la modernité – c’est-à-dire *Autre* de ce *Je*, tantôt auctorial tantôt narratif, qui énonce dans le texte son savoir sur la langue, l’écriture, l’actualité. Cette distance maintient le caractère fictif des paroles que Djébar représente, se fait la garantie du cadre romanesque de leur énonciation par une voix littéraire.

A la différence néanmoins des récits autobiographiques qui se font « chambre d’échos »<sup>88</sup> de « la tribu fantôme » et entreprennent de pérenniser sans la trahir la « geste » non écrite de la communauté féminine<sup>89</sup>, c’est à une source écrite que le roman *Loin de Médine* s’abreuve, procédant à un travail de frayage des traces de la présence féminine dans les hadiths convertis en palimpseste imaginaire. C’est pourquoi son procédé d’écriture emprunte à la composition musicale la forme dialogique du contrepoint, qui a attiré l’attention de quelques lecteurs<sup>90</sup>. Djébar en effet ne procède pas par substitution de son propre texte au texte islamique mais par un montage dialogique. La voix narrative paraphrase les récits des chroniqueurs et cite leurs silences qu’elle enrichit de ses commentaires et de ses « visions » (5). On notera que plusieurs visions impliquent un changement de la voix narrative ou du cadre spatio-temporel de cette voix. La stratégie contrapuntique rend intelligible la relation entre le discours direct de la voix narrative et le discours indirect des voix représentées qu’elle reconfigure. L’autorité discursive se trouve redistribuée selon une

---

<sup>88</sup> Combe. « La Chambre d’échos. » *Assia Djébar : littérature et transmission*, édité par Asholt, Calle-Gruber, Combe et Cerisy-la-Salle., 2010.

<sup>89</sup> « Cette geste, enterrée dans ces collines et qui n’a eu droit à aucune relation écrite (...) ces parleuses transmettent à mi-voix, par lambeaux, leurs récits souterrains... » Djébar, *Vaste est la prison*, p.323.

<sup>90</sup> Mortimer. « Edward Said and Assia Djébar: A Contrapuntal Reading. » *Research in African Literatures*, 2005. Lachman. « The Allure of Counterpoint: History and Reconciliation in the Writing of Edward Said and Assia Djébar. » *ibid.* 2010. Lionnet. « Counterpoint and Double Critique in Edward Said and Abdelkebir Khatibi: A Transcolonial Comparison. » *A companion to comparative literature*. A ne pas confondre avec les structures en contrepoint qu’on observe dans *Ombre sultane* (alternance des voix) ou dans *L’Amour la fantasia* (alternance de l’histoire collective et de l’histoire personnelle) et qu’Ann Donadey décrit ainsi : “Whereas the first two parts of the novel followed a point-counterpoint structure, passing from an autobiographical chapter to a historical one and shuttling between first and third person, in the third part the structure and the use of pronouns become more complex.” Donadey, *Recasting Postcolonialism*, p.151.

triple polarité du texte : le métarécit de l'auteure qui encadre le roman et se rappelle au lecteur par les commentaires fréquents de la voix narrative, le récit rapporté/déporté de la chronique officielle et la reconstitution des paroles féminines. Le jeu propre à cette polarité nous permet de discerner une politique de l'énonciation propre à *Loin de Médine*.

La lecture de la scène du « Non » de Fatima<sup>91</sup>, par laquelle nous commencerons notre analyse, nous permettra de comprendre par quelle indirection<sup>92</sup> du discours Djébar crée des formes de visibilité et d'autorité pour citer la contestation féminine. La voix narrative y dialogue avec l'usage politique du hadith controversé de l'héritage du prophète, aussi analyserons-nous plus spécifiquement le mélange contrapuntique de la fiction et de l'histoire au niveau métadiscursif pour cerner la stratégie de récupération de la controverse islamique. Nous verrons comment la composition même du texte de *Loin de Médine* ébranle l'autorité discursive en faisant émerger un espace politique qui se trouve déjà dans les ressources propres à l'Islam : les récits enfouis dans les différences, dans les insistances et dans les omissions.

Mais si cet éclairage intense de la parole féminine peut justifier une lecture politique de l'œuvre, au sens ranciérien du terme, l'application à un roman contemporain des concepts que Jacques Rancière a forgés pour des romans de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle ne va pas de soi. Il faudra donc confronter l'œuvre de Djébar au concept de « politique de la littérature » pour en démêler les possibles : le « comme si » de la fiction qui s'insinue dans le

---

<sup>91</sup> C'est cette scène que Djébar mettra en lumière quelques années après le roman avec sa transposition musicale en italien : Djébar, *Figlie di Ismaele nel vento e nella tempesta*, 2000. Le texte de cet opéra n'est disponible qu'en italien, excepté pour la scène du « Non de Fatima » traduite en français : Djébar. « *Filles d'Ismaël* ». C'est également ce chapitre qui sera choisi par le journal *Mediterraneans* Djébar. "She who says 'no' to Medina." *Mediterraneans*, 1992.

<sup>92</sup> Nous empruntons ce mot à Celia Britton pour mettre au premier plan le caractère indirect des discours rapportés et les possibilités de ruse et de détour que cela ouvre. Le mot apparaît chez Britton selon une définition légèrement différente: "the use of language as ruse and the rhetoric of indirection (e.g., through the deferral of meaning, irrelevant digressions, and the figurative language of allegory)" Britton, *Edouard Glissant and Postcolonial Theory: Strategies of Language and Resistance*, 1999, p.164.

récit historique permet-il au texte narratif de fonctionner comme scène d'argumentation politique ? Quelles sont les formes littéraires qui permettent à l'écrivain de se faire la voix de la cause de l'autre ?

Enfin, à un métaniveau, le discours romanesque étant toujours soumis à un encadrement diégétique<sup>93</sup>, l'indirection du discours narratif lui-même nous donnera les clés du discours de l'auteur, parole féminine qui crée ses propres conditions d'énonciation sur la scène littéraire. Nous interrogerons la fonction du silence et l'emprunt de voix pour une parole qui cherche son lieu. Du discours de l'auteur, nous concluons avec un ultime et indispensable éclairage sur la lecture comme lieu du transfert énonciatif.

## I. Quelle parole ?

### *Le « Non » de Fatima*

Tout d'abord, il importe de noter la place de cet épisode dans l'ordre du récit. Le montage des différents récits qui se succèdent dans *Loin de Médine* obéit en effet à une logique indépendante de la chronologie historique. C'est le projet contestataire de Djébar qui impose l'ordre de la reconstitution, suivant une démonstration qui s'explique progressivement. Le dispositif consiste à faire naître le sens du contexte et à faire événement des actes énonciatifs comme actes politiques. La visite endeuillée de Fatima sur le tombeau de son père est racontée par une voix anonyme en italiques qui conclut sur ces mots : « Six mois, ses derniers six mois de vie, Fatima sera celle qui dit “non”, en plein cœur de Médine. » (66) La voix auctoriale (en romain) prend alors le relais de la narration en ouvrant

---

<sup>93</sup> A la différence du théâtre, dans le roman une voix narrative encadre les paroles des personnages. L'absence d'encadrement y est encore une forme d'encadrement.

le chapitre « Celle qui dit non à Médine » avec le rappel du « non » du père qui fait du « non » de Fatima un écho à la parole prophétique. Le récit du « non » du père, refusant publiquement à Ali une seconde épouse pour ne pas blesser les sentiments de Fatima, est donc encadré par le récit du « non » de Fatima qu'il semble rendre possible sinon légitime.

Ainsi Fatima et son père sont-ils liés, textuellement, structurellement, par leur faculté commune de « dire non à Médine », un rapprochement qui présente le prophète et sa fille sous un jour anticonformiste et renforce la vocation contestataire du personnage de Fatima. Les énoncés sont liés les uns aux autres selon une technique de composition musicale qui repose sur l'usage du *leitmotiv* et la structure de l'*ostinato*<sup>94</sup>, des formes esthétiques de répétition qui servent ici à renforcer le refus individuel face à la communauté et au calife, et à rendre formellement nécessaire son caractère irrévocable. Encore une fois, à la fin de l'épisode, cette transition d'un « non » à l'autre qui tisse les paroles :

Mohammed le premier a lancé ce « non » devant les gens de Médine !

Ce « non », Fatima va le reprendre renforcé, multiplié, deux ou trois ans après, non certes pour sa défense de femme (...). Elle va dire « non » pour tous, pour Ali, pour ses enfants, pour sa famille, pour tous les aimés du Prophète, un « non » en plein cœur de Médine, un « non » à la ville même du Prophète ! (75)

Cet ostinato du contre-chant de Fatima oppose dans la mésentente avec Médine un retour inlassable à la source sacrée, la parole du Prophète qui est aussi moment originel du malentendu. En effet, après que paradoxalement le « messenger » de Dieu, est mort sans désigner son héritier – un silence qui condamnera les premiers siècles de l'Islam à la *fitna*, la communauté traverse une crise politique. Pendant le temps suspendu entre la mort du

---

<sup>94</sup> Dans l'ostinato il y a une basse continue, rythmique ou mélodique, qui se répète obstinément comme dans le *Boléro* de Ravel ou le 3<sup>e</sup> mouvement de la *Symphonie n°8* de Chostakovitch.

prophète et son inhumation, les compagnons du prophète cherchent le nouveau lieu du pouvoir – mais un lieu humain cette fois, qu’aucun ordre divin ne peut légitimer. Les liens du sang et du mariage désigneraient Ali, cousin et gendre du prophète, comme héritier du commandement, or c’est Abu Bekr que les Compagnons nomment calife. Exclue du processus de décision politique par les Compagnons qui ont choisi à Mohammed un successeur sans la consulter elle, la fille du Prophète, ni son mari Ali, Fatima refuse de prêter allégeance au nouveau calife. En outre, selon la nouvelle loi de l’Islam qui autorise les filles à hériter<sup>95</sup>, Fatima devrait être la seule héritière des biens de Mohammed, mais Abu Bekr, élu calife, a décidé de la déshériter. Laisée pour compte, elle interrompt le consensus politique pour accuser la ville de déloyauté et réclamer sa part d’héritage au calife. Mais Abu Bekr lui répond en citant une déclaration du prophète :

– Nous, les prophètes, aurait dit Mohammed un jour, on n’hérite pas de nous ! ce qui nous est donné nous est donné en don !

Et voici que le premier calife, par fidélité rigoureuse aux propos de son ami, va déshériter la fille elle-même du Prophète ! (79)

Le hadith « Nous, les prophètes, nous ne donnons pas en héritage ce qui est laissé derrière nous, car ceci est un don » (83) est des plus controversés à cause de l’ambiguïté du mot « don », parfois traduit par « aumône », qui peut désigner le don reçu par Mohammed en tant que chef de communauté, et qu’Omar et Abu Bekr s’octroient en tant que successeurs

---

<sup>95</sup> Rompant avec la tradition préislamique de la *djahilia*, qui ne permet pas aux filles d’hériter, le Coran instaure l’obligation de transmettre une part d’héritage aux filles. Cette réforme est souvent citée comme exemple du réformisme féministe de l’Islam, de pair avec l’interdiction de l’infanticide et de l’exploitation sexuelle des esclaves. Voir Mernissi, *Le Harem politique : le Prophète et les femmes*, 2010, p.165. Amina Wadud notamment offre une lecture qui recontextualise la patriarchie hors de l’Islam (du moins celui voulu par le prophète) Wadud, *Qur’an and Woman: rereading the sacred text from a woman’s perspective*, 1999, p.9 ; voir également Zimra. “*Not so Far from Medina*”.

politiques<sup>96</sup>. Or pour Fatima et ses descendants, il faut limiter le sens du mot « don » au don de prophétie, véritablement intransmissible. Djébar met en valeur le lien du sémantique et du politique par cette référence à l'histoire politique de l'Islam puisque le hadith invoqué par Abu Bekr est un des plus controversés, celui dont la divergence d'interprétation fonde la division des croyants en sunnites et chiites<sup>97</sup>. Néanmoins ce n'est pas cette « dissension fatale » (59) que le roman entend éclairer. Dans cet instant post-mortem de la transmission du pouvoir temporel, c'est sur l'héritage des filles que Djébar porte l'éclairage plutôt que sur la dépossession d'Ali, mettant ainsi au premier plan de la scène politique l'indétermination fatale de la parole qui lui sert pourtant de base juridique. Après cet effet d'amorce, Djébar introduit une première interprétation, celle de Fatima : « Non, il ne s'agit ni de jardin, ne de propriété, ni de biens à Médine et dans ses environs, il s'agit d'un symbole bien plus grave : ainsi le comprend Fatima. » (79) Or cette interprétation en reste au stade de la dénégation : nous savons de quoi *il ne s'agit pas*, mais nous ne pouvons que spéculer *de quoi il s'agit*. Un « symbole » ? qu'est-ce à dire ? Immédiatement après ce doute instauré au discours direct par une voix narrative qui fusionne avec le personnage, le récit a recours au conditionnel pour inventer une prescience de Fatima, qui

---

<sup>96</sup> Il s'agit des propriétés de Khaïbar et de Fadak à Médine, dont Omar dit « Ce sont là les biens d'aumône du Très Saint Envoyé ; ils étaient destinés à pourvoir aux nécessités qui lui incombent, à parer aux événements. Ils demeurent dans les mains de celui qui a la charge du pouvoir. » 57-1. Bokhari, *L'Authentique tradition musulmane. Choix de hadiths*, 1964, p.91.

<sup>97</sup> Georges-Henri Bousquet, traducteur français des hadiths d'El Bokhari, explique « Sous les Abbâssides, et pour ne citer qu'un seul des exemples de Goldziher concernant les hadiths tendancieux --, le hadith: « Nous ne laisserons pas de patrimoine héréditaire ; ce que nous laisserons sera aumône pieuse », s'oppose aux prétentions des descendants du Prophète, par sa fille Fatima, épouse de son agnat le plus proche, Ali, c'est-à-dire de la dynastie rivale, celle des Alides, que d'autres hadiths exaltent au contraire. Cette tradition est manifestement dirigée contre la branche de l'Islam (très fortement minoritaire), dite chiite, selon laquelle la succession (politique) du Prophète aurait dû être recueillie par son gendre et cousin, Ali, puis par les descendants de celui-ci. \*note : Les Chiites répliquent par un hadith qui, en caractères arabes, s'écrit presque de la même façon : « On n'héritera pas de ce que nous laisserons à titre d'aumônes. » *ibid.* p.18.

pourrait aller plus loin encore, [qui] pourrait dire :

– La révolution de l’Islam, pour les filles, pour les femmes, a été d’abord de les faire hériter (...) Or, Mohammed est-il à peine mort, que vous osez déshériter d’abord sa propre fille (...) (79)

Le récit récupère le silence de la chronique pour restaurer le cri de révolte de Fatima, que le texte entérine dans son droit, tout en chargeant l’épisode du poids de l’histoire, car Fatima devient ainsi « la première en tête de toute une interminable procession de filles » (79). En créant un précédent qui inscrit la dépossession dans la condition féminine, la « déshérence » de Fatima devient une arme politique contre les femmes.

Après cette dramatisation qui ouvre l’espace d’un théâtre du sens, va suivre le récit des événements. Le texte ne dit pas encore de quel héritage il est question. Cependant, par l’insistance sur le « non » de Fatima, que justifie la « révolution féministe de l’islam » (79), Djébar s’applique à transmettre, en même temps que la dépossession de la mémoire (puisque le hadith est parole récitée, parole de mémoire avant de devenir écriture), le refus de cette dépossession et la résistance. Elle entend faire émerger ainsi un autre héritage, celui de la « parole de la contestation » (301) qui n’est autre que la puissance politique des femmes, puissance à contester le sens et à désigner le lieu de la discorde : ici l’interprétation littérale du « dit » du prophète.

Suit le récit des événements. On apprend que l’héritage concerne des choses matérielles : « Ils prétendent la déposséder des biens dont elle est l’héritière, alors que Mohammed, pour sa succession temporelle [...] ». (80) Première fixation du sens sur la signification « temporelle », matérielle, du mot « héritage ». Puis voici le hadith repris, non dans son contexte d’énonciation première mais dans celui de son utilisation politique pour écarter Fatima du pouvoir. Sa reprise mise en scène dans le théâtre du sens créé pour le drame de la déshérence. C’est Abou Bekr qui parle :

Comment moi, qui ressens pour toi un tel attachement, (...) comment vais-je pouvoir t'interdire ton droit et te priver de ton héritage, si je n'avais entendu moi-même le Messager de Dieu – que la paix soit sur Lui ! – déclarer : « Nous, les Prophètes, nous ne donnons pas en héritage ce qui est laissé derrière nous, car ceci est un don ! » (83)

Le hadith a subi ici une première variante. Egaleme nt caractéristique de ce pouvoir sémantique qui appartient au politique, l'instauration du statut de loi : la conversion de la parole anecdotique, prise dans un contexte déterminé, en loi politique à valeur atemporelle et universelle. En vérité, la narration révèle son extrême conscience du drame sémantique en glosant le « Non » de Fatima, dans l'interstice qui le sépare du récit suivant :

Ainsi elle a dit « Non », la fille aimée.

« Non » au premier calife pour son interprétation littérale du « dit » du Prophète. (85)

On comprend que c'est dans l'incertitude entre sens littéral et sens figuré que le politique inscrit le conflit. Or cette incertitude repose sur l'ignorance du contexte, sur l'usage intransitif du verbe « hériter » dans la première mention du hadith (« On n'hérite pas de nous ») et l'indétermination de son objet dans sa deuxième mention – « aumônes », ou « don » (« ce qui est laissé derrière nous »). Dans cette guerre d'interprétation entre le sens littéral et le sens figuré, l'on observe que Fatima distingue l'un et l'autre radicalement, exclusivement : le don évoqué, ce serait le don de prophétie. L'usage intransitif donc, pour elle, désignerait le sens spirituel du mot, non par décret, mais parce que l'intransitif ouvre un espace de liberté interprétative. Tandis que ses ennemis se refusent à distinguer le littéral du figuré, le matériel du spirituel, et dénie nt à Fatima son héritage matériel et son héritage spirituel dans un même mouvement, accomplissant ainsi ce qu'on appelle une syllepse de

sens. Dans le refus d'Abou Bekr d'entendre le sens métaphorique du mot « héritage », se dessine le totalitarisme pour lequel la religion gouverne tous les aspects matériels de la vie. L'attitude interprétative renvoie en effet à l'idéologie religieuse : refuser la multiplicité d'interprétations inscrite dans la séparation des niveaux de sens (littéral ou matériel et figuré, ou spirituel), c'est prendre le parti du Tout Religieux et refuser de séparer le sacré des affaires ordinaires. La syllepse de sens apparaît donc comme une arme rhétorique du pouvoir totalitaire. Le sens littéral englobe la totalité, se fait prison. A l'inverse, considérer que le sens religieux puisse être écarté fait du sens religieux une liberté, un sens alternatif, supplémentaire et non nécessaire. La relecture de l'hagiographie islamique ouvre ici un espace de discussion et de questionnement qui met en garde contre la clôture de la syllepse de sens, caractéristique de l'*abus de pouvoir*. Y aurait-il une littérature possible et laquelle, si les métaphores et les symboles devaient se matérialiser ? Djébar pointe ainsi la violence politique dans la sémantique et la nécessité de maintenir le doute.

Dans le moment d'incertitude du sens du hadith, ce qui émerge c'est que l'héritage dénié à Fatima est celui du sens lui-même. La parole compte peu de celui ou celle qui n'est pas libre d'en contrôler l'interprétation. La première déshérence manifeste est donc celle du sens : le pouvoir politique (« le premier calife ») s'approprie le droit de statuer sur le sens de la parole religieuse. Être maître de l'interprétation c'est hériter de la parole et l'instrumentaliser. La politique est comparable à un espace littéraire, comme l'a expliqué Jacques Rancière dans *La Méésentente*, où se joue un conflit, non pas tant sur le sens des mots ou le droit à la parole que sur la *compétence* à décider du sens<sup>98</sup>. C'est en vertu de son pouvoir de statuer sur le sens des énoncés qu'Abu Bekr décrète que l'héritage du Prophète est

---

<sup>98</sup> « [La méésentente] concerne moins l'argumentation que l'argumentable, la présence ou l'absence d'un objet commun entre un X et un Y. Elle concerne la présentation sensible de ce commun, la qualité même des interlocuteurs à le présenter ». Rancière, *La Méésentente*, p.14.

la déshérence elle-même. Le pouvoir temporel se fait maître et détenteur de l'héritage spirituel en fixant le sens des hadiths, mais aussi, par l'éviction de la fille du prophète, en écartant les femmes de la compétence interprétative : les femmes ne décident pas du sens, ne possèdent pas – littéralement – la parole.

Pourtant Fatima parle, ne cesse de parler, jusqu'à mourir « de ce 'non' incessant, inlassable, à la loi de Médine. » (87). Le dernier cercle concentrique que *Loin de Médine* trace autour de cet épisode (par reprise et amplification – mouvement caractéristique de la structure du roman en ostinato) reprend les paroles du refus et de la colère de Fatima, faisant émerger de la chaîne victimaire des déshéritées celle de l'opposition au pouvoir que Djébar résume ainsi dans le dernier chapitre du roman :

Parole de la fierté et de la lucidité orgueilleuse, éloquence brûlée par la douleur renaissante, par la dépossession clamée, par la foi consumée et intacte. Des Musulmanes de la plus rare espèce : soumises à Dieu et farouchement rebelles au pouvoir, à tout pouvoir – ainsi se perpétuera le sillage de Fatima, en Syrie, en Irak, plus tard en Occident musulman. (302).

Bien que le chapitre « celle qui dit non à Médine » mette en abîme la contestation, on remarque qu'à la différence de son héroïne Fatima qui « harangu[e] » (82) les gens de Médine et le calife, la voix auctoriale affiche une étonnante neutralité à l'égard des chroniqueurs Ibn Hicham, Ibn Saad et Tabari dont les récits sont criblés de femmes anonymes et oubliées. Ce décalage entre la distance de sa narratrice et la « passion de justice » (86) de la son personnage favori tient à sa posture stratégique. En effet, ce dont témoigne la dimension tragique de Fatima (« tragédienne à l'art consommé » 81), c'est d'un échec : si la femme révoltée peut ouvrir l'espace du conflit de sens et « dire non à Médine », elle n'échoue pas moins à rentrer dans son droit et meurt misérablement quelques mois plus

tard, impuissante face au pouvoir politique qui l'a déshéritée. La révolte et la colère ne sont pas des armes rhétoriques. La stratégie s'accommode mal de la passion. Aussi est-ce par ses facultés rhétoriques de composition et de montage des paroles que Djébar interroge les chroniqueurs « oublieux » (5) et s'adresse indirectement à ses contemporains. La fiction certes ne peut réparer les fautes de la mémoire. Mais l'écrivain, par son usage de la littérature, peut transformer la mémoire elle-même. Selon quelles stratégies ?

### *Un retour aux sources*

C'est dans le présent de l'Algérie envahi par la violence islamiste<sup>99</sup> que cette voix d'écrivaine s'approprie le sens des hadiths et conteste, à l'instar de Fatima, l'autorité qui prétend décider du sens. La stratégie de Djébar consiste à prendre à son propre jeu le discours qui récupère le religieux pour le politique et à légitimer sa parole auctoriale en prenant appui sur le discours auquel elle se confronte. L'historienne<sup>100</sup> se donne pour mission de répondre à la déformation (« les intégristes ... déformaient ») par une *reformation*, une mise en forme

---

<sup>99</sup> Présent de l'Algérie au moment de l'écriture du roman, soit, d'après les dates indiquées en dernière page : « Alger-Paris (août 85, 86 et 87, octobre 88-juin 90) » (305). On voit que les événements d'octobre 88 ont déclenché presque deux années d'écriture consacrées à *Loïn de Médine*. Djébar a elle-même présenté son projet comme une réponse à la montée de l'islamisme, affirmant avoir interrompu la rédaction de *Vaste est la prison*, alertée par la violence de la situation : « *Médine* est, par-dessus tout, un morceau de littérature engagée envers les événements actuels dans l'Algérie contemporaine.

Le choc, ç'a été les émeutes de 88, le sang qui coulait dans la rue.... Je me suis dit que la seule réponse possible pour moi, écrivain, c'était d'aller me replonger aux sources, d'étudier justement cette période de notre histoire que les intégristes étaient en train d'annexer et qu'ils déformaient, dans le fait comme dans la pensée. » Cité dans Zimra. "*Not so Far from Medina*", p.825. La version anglaise de cet entretien est plus détaillée : "I was derailed by the street riots of October 1988 in Algiers: I saw blood flowing in the streets. For several years I had been an uncomfortable witness of the fundamentalist rise in public life-particularly among students. I told myself that the only kind of response of which I was capable, as a writer, was to go back to the written sources of our history. I wanted to study, in great detail this specific period that the fundamentalists were in the process of claiming for themselves, deforming it in the process from the standpoint of facts as well as the standpoint of intent. *Médine* became this interruption in my own work, a piece written at one sitting, so to speak, in my eagerness to enter this particular debate. In short, *Médine* was conceived as a response to specific circumstances." Zimra. "*When the Past Answers Our Present*" ", p.123.

<sup>100</sup> On sait que Djébar a reçu une formation d'historienne, intégrant même l'Ecole Normale Supérieure de Sèvres en histoire.

nouvelle qui recourt à des formes littéraires pour redresser l'histoire mise à mal. Or, ce que Djébar trouve dans son retour aux sources, ce sont les déformations initiales des chroniqueurs « naturellement portés, par habitude déjà, à occulter toute présence féminine... » (Avant-Propos p.5). Quand le discours dominant se réclame de l'islam pour déposséder les femmes de leur droit à la parole, le discours d'opposition féministe, bien que séculaire, a besoin de s'articuler en termes cléricaux. Aussi est-ce d'une démarche intellectuelle propre à la pratique religieuse que Djébar se réclame : l'*ijtihad*, (8), qu'elle définit elle-même en note comme un « effort intellectuel pour la recherche de la vérité – venant de *djihad*, lutte intérieure, recommandée à tout croyant. » (8), une pratique que Clarisse Zimra qualifie de « devoir des vrais croyants »<sup>101</sup>

L'historiographie islamique n'ignore rien de la spéculation. La pratique du *kalâm*, ou « théologie spéculative », instrument d'une « argumentation rationnelle discursive », permet de remettre en jeu les paroles pétrifiées par le discours institutionnel.<sup>102</sup> La modernité musulmane prend également appui sur la Nahdha (Renaissance), qui appelle un retour aux sources scripturaires, le Coran et la Sunna<sup>103</sup>, une pratique favorisée par les féminismes islamiques au XXe siècle<sup>104</sup>. La pratique du retour au texte est courante dans les mouvements

<sup>101</sup> “ijtihad, a practice that is the duty of all true believers.”: Zimra. “*Not so Far from Medina*”, p.827.

<sup>102</sup> Mervin, *Histoire de l'islam : fondements et doctrines*, 2010, p.86ibid. . Pour aller plus loin sur l'histoire de l'ijtihad face aux dogmes islamistes modernes, on peut lire avec profit Makram Abbès qui développe le concept fécond de « théologie de la fondation » (Abbès, *Islam et politique à l'âge classique*, 2009, p.167., sur le taqlid et l'ijtihad, Lazreg, *The Eloquence of Silence.*, ainsi que Miriam Cooke Cooke, *Women Claim Islam*.

<sup>103</sup> La Sunna est la ligne de conduite du prophète selon les hadiths. “A hadith is actually a report of the words and deeds of the Prophet Muhammad passed on orally from one of his Companions through a chain of individual transmitters.” Roded. “Recreating Fatima, Aisha and marginalized women in the early years of Islam: Assia Djébar's *Far from Medina* (1991).” *Hawwa*, 2008, p.49.

<sup>104</sup> Voir Ali, *Féminismes islamiques*. qui rassemble, en français, des textes cruciaux des mouvements féministes en Islam. On peut consulter également Ziba Mir-Hosseini, Azizah al-Hibri, Asma Lamrabet, le GIERFI, la Rabita Mohammadi. Contemporaine de Djébar, la sociologue marocaine Fatima Mernissi a mené un projet comparable avec sa relecture des hadiths Mernissi, *Le Harem politique*. qui peut avoir inspiré à Assia Djébar sa démarche. “Mernissi demonstrated how problematic misogynist hadith traditions of the Prophet may be neutralized by neo-traditional methods.” Roded. “*Recreating Fatima*”, p.115. Une démonstration nécessaire car “The battle of the hadiths, selective quotation of sayings or traditions of the Prophet, is a prominent aspect of

modernistes musulmans parce qu'il n'existe pas de document écrit de l'époque du prophète mais seulement des reconstructions postérieures, les premières collections de hadith voyant le jour à la fin du VIII<sup>e</sup> siècle. La légitimité ou la prévalence des « sources » sont donc toujours sujettes à caution selon l'hadithologie qui a pour objet l'évaluation de chaque hadith du point de vue de son contenu (*matn*) et de sa chaîne de transmission (*isnâd*) afin de le classer selon son degré d'authenticité.<sup>105</sup> En outre, pendant les premiers siècles de l'Islam les hadiths se sont imposés comme la forme même de l'expression persuasive, notamment politique. Il en va ainsi dans l'épisode du « Non » de Fatima quand Abu Bekr cite un hadith pour justifier sa décision. En tant que forme, les hadiths ont donc proliféré pendant plusieurs siècles après la mort du prophète, ce qui a d'autant compliqué la tâche des chroniqueurs soucieux de distinguer les hadiths authentiques des hadiths forgés. Si les hadiths ne peuvent avérer les faits historiques qui se sont produits à l'époque du prophète, ils n'en constituent pas moins la mémoire de la communauté islamique. C'est pourquoi il ne faut pas chercher à distinguer l'événement de la fiction dans les hadiths, mais « les envisager comme un miroir reflétant l'état d'esprit des croyants parmi lesquels ils furent créés. »<sup>106</sup> L'incertitude entre le vrai et le

---

the ongoing debate about the role of women in Islam. This is because hadiths are the second most important source of Islamic law and normative behavior after the Quran, consist of a much larger pool of (somewhat conflicting) material, and have been subject to traditional, modern and some neo-traditional criticism.” Roded. *Women in Islam and the Middle East: a reader*, 2008, p.48.

<sup>105</sup> L'hadithologie est définie comme le “knowledge of the principles by which the condition of the narrator and the narrated are determined” al-Asqalani, *Tadrib al-Rawi*, p.38-39.; cité par Mervin, *Histoire de l'islam*, p.49. Mervin ajoute « La mise en forme paradigmatique du hadith soulève d'autres problèmes de datation. Le hadith prophétique se compose en effet de deux parties : la chaîne de transmission, ou chaîne de garants (*isnâd*), qui énumère les transmetteurs successifs de l'information, en remontant jusqu'au compagnon qui s'en fit le rapporteur, puis au prophète ; et le texte (*matn*). » Ibid. p.51. “Within a few generations of the Prophet's death, the number of these reports escalated while their reliability became suspect. This process was exacerbated by the religious and political conflicts which plagued the Islamic community in its first century because each party wished to anchor its interpretation of Islam in the sayings and actions of the Prophet. Social, economic and cultural tensions within the early Islamic community may also be discerned in the differing thrust and varying versions of certain hadiths.” (...) “The most widely-recognized compilations of trustworthy hadiths (to this day) are the Sahih of Bukhari (d.256/870) and Muslim (d.261/875), in Roded. *Women in Islam*, p.49.

<sup>106</sup> Rubin, *The Eye of the Beholder: the life of Mohammad as viewed by the early Muslims : a textual analysis*, 1995, p.1-2. Bousquet qualifie ces derniers d'inauthentiques, plus fidèles à l'esprit de la communauté qu'à la vie du Prophète. Goldziher, cité par Bousquet, a montré que : « dans leur très grande majorité, ces

faux, inhérente à leur matériau-même, est une ressource infinie pour le débat politique. Non qu'en historienne Djébar prenne la relève des chroniqueurs pour tenter de rétablir une vérité factuelle, mais parce que cette incertitude ouvre un espace spéculatif – un espace sceptique – qui peut être récupéré par la littérature pour remettre en mouvement la mémoire : « Un *hadith* n'est jamais tout à fait sûr. Mais il trace, dans l'espace de notre foi interrogative, la courbe parfaite d'un météore entrevu dans le noir. » (62)

Pour Winifred Woodhull, c'est là l'originalité de l'écrivaine algérienne qui présente l'Islam des premiers jours « comme un ensemble de pratiques sociales et poétiques pleines d'ambiguïté et de contradiction, des pratiques qui fissurent irrémédiablement les subjectivités et le corps social. »<sup>107</sup> Si cette mise en scène de la société arabe du VII<sup>e</sup> siècle peut servir de modèle démocratique moderne, ce n'est donc pas dans son organisation mais dans sa façon « d'attirer l'attention sur les processus par lesquels les relations sociales et les configurations subjectives, notamment celles de Mohammed et de son entourage, peuvent être remis en question sans arrêt.<sup>108</sup> Re-présenter les hadiths comme la chronique des *débats* des origines et non comme la voix de la loi originelle relève d'une contre-rhétorique qui promeut le doute et l'interruption de la monodie.

Or le hadith a pour idéal l'unité de sa répétition identique de transmetteur en transmetteur, et pour réalité la chaîne polyphonique de sa transmission, l'*isnâd*. Le hadith

---

traditions représentent beaucoup moins les actes et les paroles du Prophète que la vie intellectuelle, théologique, de sa communauté jusqu'à leur rédaction. On y trouve, en effet, le reflet des polémiques d'ordre religieux, juridique, politique qui ont existé au sein de cette communauté, après la mort de son fondateur : chaque parti, chaque secte, chaque école, invoquait des traditions, souvent forgées, parfois consciemment, en vue de soutenir ses prétentions. 'Le hadith était la forme sous laquelle nous mettions nos opinions', a avoué un auteur. » Bokhari, *L'Authentique tradition musulmane*, p.17.

<sup>107</sup> “as a set of social and poetic practices fraught with unresolvable ambiguity and contradiction, practices that irremediably fissure subjectivities and the social body” Woodhull, *Feminism and Islamic Tradition*, p.29.

<sup>108</sup> “processes by which social relations and subjective configurations, including those of Mohammed and the people around him, may be put into question again and again.” Ibid.

représente cette parole par excellence qu'est le *kalam*, parole-témoin ne vivant que de sa circulation et de sa répétition, luttant contre le multiple par l'art de la récitation. La mémoire de l'isnâd met en scène un accord, une monodie idéale qui transcende la singularité des voix tout en l'attestant, mais la récupération politique du hadith rétablit sans répit la discorde et la dissonance dans cette monodie idéale. Ainsi, bien que la discorde soit déjà une composante de l'historiographie islamique, la dynamique théologique musulmane tend-elle à renvoyer dans l'ombre cette part de son histoire qui ne sert pas son dogmatisme. Pour Djébar, tout au contraire, il s'agit de mettre en lumière la dissonance afin d'affaiblir les arguments dogmatiques et de ressusciter l'expression de la différence, c'est-à-dire d'*autoriser* le débat. Sa propre approche de la citation de hadith en témoigne.

En effet, Djébar insiste sur la « variabilité des mémoires » (247) et mentionne les variantes de la tradition s'il y a lieu<sup>109</sup>, glosant la logique inconsciente des chroniqueurs et de leurs choix stylistiques, pour montrer qu'au sein même de cet « hypotexte » qui nourrit sa fiction, existent déjà des disjonctions, de la mésentente, une liberté d'interprétation introduite par la polysémie (comme nous l'avons vu dans l'épisode du « non » de Fatima) et le figural. Ainsi de ce passage sur Aïcha pendant la bataille d'Ohod :

Dans ce chiasme de l'inquiétude et de l'espoir, un seul détail est relaté sur Aïcha, plus précisément sur son corps : en pleine déroute collective, au milieu du fracas guerrier, quelqu'un a entendu cliqueter les bracelets de cheville de la femme-enfant – image furtive, bruit presque inconvenant, puis transmission non occultée. (...) Une certaine transmission garde ces heures de drame en arrière-plan, pour, dans un silence rétabli, faire tinter les bracelets de cheville de l'épouse ! (277)

---

<sup>109</sup> Le testament d'Abu Bekr donne lieu à trois récits de trois sources différentes. (242-248).

L'auteure déconstruit le système polyphonique pour révéler les disjonctions individuelles qui l'habitent et extraire de nouvelles chaînes de transmission, faire émerger celles qui ont été effacées des hadiths comme le « sillage de Fatima » (302). La polyphonie à l'unisson, la chorale harmonique entonnant le même refrain à des moments différents de l'histoire demeure donc illusoire. Il y a au sein de la répétition une individualisation profonde et comme inévitable, qui habite toute parole, fût-elle transcrite le plus soigneusement possible, et qui absorbe les contingences de l'histoire. Djébar rend l'hadithologie à ce qu'elle est : une science historique sujette aux erreurs, ouverte au commentaire, au dialogue, à une lecture post-moderne.

Un trait structurel de la composition djébarienne est le « faux raccord »<sup>110</sup>. Ce procédé, qui exhibe le montage, c'est-à-dire le cadre citant, est systématisé dans *Loin de Médine*. Le texte est découpé en brefs récits concentrés sur des traces autour desquelles l'auteure brode, *coutures apparentes*, ses « visions » (5) :

Au terme de quel amour, de quelle ardeur calcinée de femme, la jeune Oum Hakim se mue-t-elle à nouveau en guerrière ? Tabari ne se soucie guère du levain obscur qui transforme les destinées féminines. (156)

Exhiber les sources du récit, se présenter comme lectrice pensive, avec les ruptures de flux narratif que cela implique, pour questionner ces sources, les gloser, en faire émerger l'implicite, relève peut-être autant d'une démarche littéraire que d'une éthique dans le rapport à la religion. La narratrice entrecoupe les récits de ces gloses, ou « métatextes », qui interrogent les sources en même temps que sa propre incursion dans les non-dits du texte,

---

<sup>110</sup> Mireille Calle-Gruber observe ce procédé dans *L'Amour, la Fantasia* : « C'est ainsi qu'on désigne, au cinéma, le montage imparfait qui laisse un battement, un décalage, une saute, un laps... Bref, il s'agit, avec Assia Djébar, d'une narration dont le montage laisse voir le montage. La coupe. Et la reprise. N'occulte pas la coupe. » Calle-Gruber. « *Ecrire de la main morte* ».

modalisant ainsi sa propre énonciation en forme de monologue intérieur qui éclaire la partialité de tout discours :

Est-ce par trop librement façonner une « idée » de Fatima ? Est-ce par trop l'animer d'une pulsion de masculinité ou d'une ferveur filiale si forte que cette fiction se déchire ? Risque l'in vraisemblable, tout au moins l'anachronique, par l'accent mis sur la frustration supposée... (59)

Est-ce pour ce retrait-là, ce calme, qu'elle fut associée, hâtivement d'abord, aux circonstances mortuaires ? (223)

La spéculation s'exhibe. La fiction toujours se dévoile comme telle, énonce le « je mens » de l'affabulation qui propose au lecteur un paradoxe d'Epiménide en déplaçant radicalement l'acte de crédulité : les faits racontés cessent d'être l'enjeu de la vérité romanesque, c'est l'acte énonciatif d'une narratrice que son aveu même de partialité doit rendre plus crédible (par son effet d'authenticité) qui appelle un acte de crédulité de la part de la lectrice. Seule la littérature est à même d'éclairer l'acte du dire en tant que tel. Le geste de l'auteur dans ce roman consiste justement à restaurer le dire autant que le dit, et l'oubli autant que l'oublié. Comment la littérature peut-elle rendre compte non seulement de paroles oubliées mais de l'oubli lui-même, et donner aux mots ressuscités la force illocutoire qui semble leur avoir manqué ? Quelles formes la littérature déploie-t-elle pour restaurer une parole présumée occultée au sein des chroniques sacrées de l'islam et la mettre en jeu dans le présent de l'Algérie ? Il s'agit de constituer le lieu d'une parole mais aussi d'attacher à cette reconstitution ses conditions de transmission afin qu'elle ne tombe pas à son tour dans l'oubli qu'elle dénonce. Ce faisant, Djébar repense la transmission du dire en tant qu'agentivité<sup>111</sup> et lui donne les formes propres à la littérature moderne. Mais quel effet ce choix

---

<sup>111</sup> Mot du français canadien qui traduit l'anglais "agency": capacité d'intervention sur le monde, puissance d'agir.

d'indétermination du sens a-t-il sur la mise en place d'un système de citations féminines au sein d'une tradition dominée par les voix patriarcales ? Le refus de clore le sens des paroles et des pensées ici reconstituées peut-il opérer comme une garantie contre la forclusion idéologique ou affaiblit-il son propos ? Dans la mesure où la perspective incertaine portée sur l'objet reconstitué (l'histoire) est un effet de point de vue, elle élève la conscience morale de l'auteure et compense ainsi la perte d'autorité générée par son incertitude. Ainsi le point de vue incertain affiché par Djébar renforce-t-il l'ethos de la voix narrative, qui a été décrit en termes quasi-acrobatiques : « Il ne s'agit pas de refaire l'Histoire, écrit Mireille Calle-Gruber, doxa contre doxa, mais bien de *se tenir au point d'incertitude* de l'exégèse inlassablement recommencée. »<sup>112</sup> Cette posture spéculative redéfinit la démarche d'*ijtihad* comme entreprise antidoxique et libératrice tandis que le système de citations féminines que la spéculation fait naître donne en retour la tradition masculine comme un discours sans conscience motivé par la conservation de ses prérogatives.

### ***Histoire ou fiction : Le figural***

Le choix des chroniqueurs est lui-même commenté dans un métadiscours qui place les conditions de sa production au cœur de la lecture. Ce n'est donc pas un hasard si Djébar choisit de lire les hadiths dans la somme exhaustive de Tabari plutôt que dans la sélection de Bokhari qui fait référence en matière d'authenticité<sup>113</sup>. Tabari est en effet reconnu pour ne pas distinguer « les récits authentiques des récits forgés : les faits et les légendes sont traités à

---

<sup>112</sup> Calle-Gruber, *Assia Djébar, ou la résistance de l'écriture*, p.156. Nous soulignons.

<sup>113</sup> Six collections de hadiths sont consacrées par la communauté à partir du X<sup>e</sup> siècle : Les deux *Sahih* de Bukhârî (m. 870) et de Muslim (m. 875), puis ceux d'Ibn Mâja (m. 887), al-Sijistâni (m. 889), al-Tirmidhî (m. 892) et al-Nasâ'î (m. 915).

égalité »<sup>114</sup>. Par sa procédure de collection des hadiths, Tabari insère déjà de l'incertitude dans une tradition qui cherche la certitude. En puisant la matière de sa réflexion dans Tabari, Djébar ne crée pas *ex nihilo* ses visions de Médine, elle met en lumière quelque chose qui existe déjà, le littéraire, en même temps qu'elle change les présupposés à l'égard du religieux. Ainsi, citer ce chroniqueur qui ne départage pas la rumeur du fait avéré, s'inscrit dans une stratégie de littérisation du texte religieux. Djébar fait résonner le fondement de la loi comme littérature et exhibe l'absence de frontière nette entre les genres, ou plutôt : l'artifice même de la notion de genre. Comment opère le transfert du récit religieux au récit littéraire ? La narratrice-lectrice procède par repérage de « traces » qu'elle découvre dans la chronique et brode la fiction autour d'elles en mettant en jeu sa propre imagination libérée.<sup>115</sup>

Cette démarche est rendue possible par la dimension polyphonique et la littéarité à peine refoulée de la mémoire islamique. La littéarité se loge notamment dans le jeu intertextuel et dans l'espace du malentendu entre le sens propre et le sens figuré, ou encore dans la construction lacunaire des personnages de la chronique : tropes et ellipses déclenchent déjà le travail du rêve et de l'imagination que Djébar met en valeur dans son rôle de narratrice-lectrice :

Il est loisible de rêver à cette mise en scène déployée à l'air libre par  
le rebelle, en arrière de l'effervescence guerrière ; comédie caricaturée

---

<sup>114</sup> La vulgate musulmane sunnite recommande une lecture avisée de Tabari : « En agissant de la sorte dans sa chronique, At Tabari (rahimahoullâh) a exposé au lecteur la nature exacte de son travail : Il s'est attaché à réunir tous les rapports historiques qu'il a pu trouver, et ce, indépendamment de leur degré de fiabilité. Quand on garde à l'esprit cette réalité, on comprend qu'il est tout à fait possible et concevable de trouver dans son œuvre des récits non authentiques ou de faible crédibilité. » Patel. « Les Chroniques de Tabari : fiables ou non? ».

<sup>115</sup> Elke Richter appelle ce mode diégétique « fiction par nécessité », « caractérisée tout d'abord par la découverte d'une trace et l'aveu franc d'une lacune de mémoire autour de celle-ci. Suit une approche narrative hésitante où la narratrice pose des questions, émet des conjectures qui la mènent, finalement, à un récit manifestement fictionnel qui se montre très souvent dans une focalisation interne sur le personnage. » Elke Richter « Sur les traces de la trace dans l'œuvre d'Assia Djébar » Asholt, Calle-Gruber, Combe et Centre culturel international de Cerisy-la-Salle. *Assia Djébar : littérature et transmission*, p.254.

avec, comme dans les pièces naïves, un dialogue aux variations ironiques échangé entre le chef et ceux qui combattent à sa place. Au-dessus de tout cela – esquisse d'un crayon s'essayant à l'épure –, la présence de la femme-fleur. (31)

Le mode conjecturel qui s'organise autour des traces perçues opère la transition de la paraphrase de l'histoire islamique au discours romanesque par le biais d'un style nominal très enclin à l'hypotypose, comme la rêverie sur la « femme-fleur » en donne un exemple. Mais c'est précisément sur cet entre-deux des discours, sur ce moment de questionnement que Djébar insiste, distinguant en cela sa voix narrative d'autres romans historiques qui entrent de plain-pied dans le contre-récit<sup>116</sup>. La fréquence des « comme si », qui donnent au langage sa puissance fictionnelle, modalisent fortement la référence aux chroniques et déconstruisent leurs présuppositions :

Il y a obscurité des sources, comme si le récit tenait davantage à conserver le triste éclat du glissement fatal. (102)

(...). Comme si le personnage « premier rôle », lorsqu'il va être descendu dans la tombe, nous apporte lui-même, mains tendues, les détails irréfutables (...). Comme si, dans les multiples pages qui lui étaient consacrées auparavant, son action de vicaire était la seule qui comptât, mais qu'il fallait esquisser in extremis les humbles précisions sur sa personne, juste avant que la trace de l'homme ne soit définitivement inscrite dans le cœur des témoins, et, à leur suite, des Croyants de l'Islam. (212)

---

<sup>116</sup> Tels que Chraïbi, *L'Homme du livre* ; ou Bachi, *Le Silence de Mahomet*.

Ce « comme si » ouvre l'espace du semblant, commande le conditionnel qui, en se glissant dans la réserve d'un discours, fonde les possibles d'une spéculation et d'une parole autre, d'une spéculation *sur* une parole autre :

Ultime détail du chroniqueur dont on pourrait entendre la voix soudain durcie : Selma à terre, cela ne suffit-il pas ? (...) Khalid tue Selma. Mais si, cette fois, la responsabilité en incombait à la victime ? Ce pourrait être elle qui, à terre, refuse l'agenouillement. (...) elle a pu, de ses yeux, de son rire, provoquer : « Tue-moi ! » (39-40)

La possibilité de la fiction menace l'inlassable répétition d'un énoncé, a fortiori si la fiction porte sur les conditions d'énonciation elles-mêmes. Cet argument rappelle la philosophie de Rancière qui lie le politique à la littérature dans le travail de la fiction qui leur est commun<sup>117</sup> et qui consiste précisément à défaire les formes consensuelles de notre perception du monde. Dans *Le Spectateur émancipé*, Rancière écrit que la littérature a la capacité d'« établir des relations nouvelles entre les mots et les formes visibles, la parole et l'écriture, un ici et un ailleurs, un alors et un maintenant. »<sup>118</sup> En effet, par l'accent mis sur le « comme si » qui se glisse dans les failles de la chronique, c'est une nouvelle architecture du texte qui se construit, où des paroles en dissonance, des lieux et des temps disjoints, peuvent se rencontrer sur une même scène. L'espace de la fiction se prête donc plus que d'autres aux formes scénographiées de la discorde. Ainsi la reconstitution du « non » de Fatima peut-elle engager une triple polarité : la voix de la Tradition, les voix mises en fiction des premiers musulmans et enfin la voix de la lectrice-narratrice qui met les deux autres à niveau en les

---

<sup>117</sup> Rancière, *Le Spectateur émancipé*, 2008, p.84.

<sup>118</sup> Ibid. p.112.

citant. La voix narrative qui fait se rencontrer dans un même espace des langages qui s'excluaient désactive cette mutuelle exclusion et donne forme à une relation nouvelle.

Il faut entendre « relation » en de multiples sens. Si tout récit est une relation d'événements, un récit est aussi la mise en œuvre d'une relation entre des langages et des concepts. Les compositions musicales polyphoniques fournissent à cet égard des modèles formels applicables au roman. Ainsi, dans *Loin de Médine*, nous avons repéré une écriture contrapuntique, c'est-à-dire une écriture qui répond, point-contre-point, à une autre et lui ajoute un ou plusieurs fils vocaux.<sup>119</sup> Suivant la définition qu'en donne Pierre Boulez dans l'*Encyclopédie de la Musique*, une pièce musicale se dit contrapuntique si des lignes mélodiques répondent au *cantus firmus* (première ligne de chant). Comme le souligne Boulez, cette notion de *réponse* implique une *responsabilité* esthétique<sup>120</sup>. Il faut donc comprendre « contre » comme dans « tout contre »<sup>121</sup> qui indique la proximité plutôt que l'opposition. Le contrepoint compose avec les différences, il est une solution harmonieuse à la polyphonie. En outre, son dispositif dialogique renforce les possibilités métanarratives, comme on le voit dans *Loin de Médine* où la voix narrative multiplie les lignes mélodiques et critiques en réponse au « cantus firmus » que constituent les hadiths.

---

<sup>119</sup> Lachman. "The Allure of Counterpoint"; Mortimer. "Edward Said and Assia Djebar: A Contrapuntal Reading." *ibid.* 2005. Inspirés par la pensée d'Edouard Said (Tilimsānī, *Counterpoints: Edward Said's Legacy*, 2010), ils mettent en relief ce dispositif formel en œuvre dans *Loin de Médine* qui ouvre un espace de relation contrapuntique. Bien inspiré, leur repérage de la technique musicale du contrepoint demeure hélas imprécis et n'établit pas de distinction entre ses différents dispositifs littéraires. Ainsi, l'alternance entre l'autobiographie et l'histoire collective comme dans *Vaste est la prison* et *Les Nuits de Strasbourg*, ou entre la guerre de conquête de l'Algérie et la guerre d'indépendance comme dans *L'Amour, la fantasia* ; ou encore entre le récit à la première personne et l'adresse au personnage d'*Ombre sultane*, doit être distinguée du contrepoint dialogique qui prend place entre le récit cité et son commentaire (comme par exemple dans « La Femme en morceaux » d'*Oran, langue morte* qui relève du métadiscours narratif.

<sup>120</sup> « responsabilité qui est le caractère principal de la notion de contrepoint en Occident » Boulez, *Relevés d'apprenti*, 1966, p.287.

<sup>121</sup> Un contresens commun consiste à prendre le contrepoint pour une forme oppositionnelle et à s'égarer dans le binarisme.

Or, ce qui fait de la voix de Djébar dans *Loin de Médine* un contrepoint plutôt qu'une opinion de plus dans la glose, est précisément la revendication du littéraire, c'est-à-dire la modalité différenciée de son énonciation qui maintient la séparation entre les trois pôles énonciatifs que nous avons évoqués, et s'intéresse à la distance qui les sépare. La composition contrapuntique *littéraire* permet un désaccord qui ne fonctionnerait pas en musique (d'après les critères puristes de Boulez) : mais en littérature, la possibilité de distinguer entre la forme du contenu et la forme de l'expression permet de mettre en scène un désaccord sans discordance. Aussi peut-on voir Fatima s'avancer dans la mosquée et haranguer dans une langue lyrique les « Compagnons » qui la dépossèdent sans que cela heurte l'harmonie du texte. La voix narrative en effet positionne judicieusement des « spectatrices » et des « silhouettes » (65) qui font du contenu (la plainte de Fatima) une forme médiatique (un spectacle vivant). Au plan thématique, le désaccord est valorisé comme fondateur de la vie du prophète, et démontré dans les oppositions nombreuses d'un prophète anti-dogmatique au pouvoir temporel, notamment lorsqu'il s'agit de prendre le parti de sa fille. Face à une parole autoritaire et monologique, représentée par Abu Bekr et Omar, qui ne peut que se répéter (l'argument du hadith n'étant ni explicité ni commenté par les Compagnons mais répété à trois reprises par le calife), Djébar introduit la pluralité. On a critiqué le contrepoint d'Edward Said comme étant une forme consensuelle inapte à décrire l'écriture de Djébar, à laquelle conviendrait mieux la notion de « double critique » d'Abdelkebir Khatibi plus propice à l'hétérotopie<sup>122</sup>. Mais s'il est remarquable que le contrepoint en effet est une forme harmonieuse, cela ne doit pas être confondu avec une recherche de consensus. Le contrepoint n'impose pas la consonance, il s'enrichit plutôt des

---

<sup>122</sup> Lionnet. "Counterpoint and Double Critique in Edward Said and Abdelkebir Khatibi: A Transcolonial Comparison."

dissonances et des développements hétérogènes. Il n'introduit pas seulement du désaccord dans le plain-chant, mais le principe même, la nécessité esthétique, du désaccord, qu'il faut distinguer de la discordance. C'est dire que l'œuvre de Djébar favorise une esthétique du désaccord. En transposant ce format musical à *Loin de Médine*, on peut dégager deux tensions qui cheminent ensemble : l'isnâd, qui vise la répétition, tente d'annuler la temporalité et d'imposer une éternité du même ; et l'écriture en contrepoint, qui interrompt cette répétition circulaire par sa glose et introduit la temporalité dans la chaîne du même, c'est-à-dire l'altérité : l'autre sexe, l'autre parole (la fiction, l'affect), mais une altérité qui n'est pas extérieure à la parole religieuse. C'est une altérité immanente aux sources mêmes que Djébar tire des ressources propres à l'Islam en développant les récits enfouis dans les brèches et dans les répétitions de la mémoire, suivant donc un principe d'émergence de l'Autre comme impensé du Même. L'inscription de la différence dans le temps ne peut émerger qu'à la condition de réinscrire la temporalité dans cette mémoire arrêtée et d'éclairer l'histoire comme réponse à une situation donnée plutôt que comme source.

C'est également un point fort du roman historique que de permettre une « refructification des lieux de conflits » ainsi que Djébar le formule à propos de *L'œuvre au noir* de Marguerite Yourcenar<sup>123</sup>. La fiction et la littérature permettent de ressusciter des conflits en représentant leur déroulement avant que l'issue n'en soit donnée, comme dans le chapitre « La chanteuse de satires » (120-125) dont la progression use de procédés sadiens, ou encore en représentant le conflit après avoir amorcé sa résolution de manière à en orienter la lecture. L'épisode du « non » de Fatima relève de cette deuxième stratégie narrative qui

---

<sup>123</sup>« Cette écriture de repeuplement, de revisitation, disons même de refructification des lieux de conflits, des chocs d'idées par la restitution d'un quotidien multiple, de corps vivants et désirants et par la quête ardente et intellectuelle de Zénon (...), cette mise en fiction d'un passé proche, quatre siècles en arrière, passé mouvementé mais si semblable, dans ses flux et structures, à un XX<sup>e</sup> siècle sauvage et violent, c'est la réponse imaginative de la grande exilée flamande (...). » Djébar, *Ces voix qui m'assiègent*, p.212-213.

révèle l'inefficience du « non » avant d'en relater la scène : « Tentative de la fille aimée croyant parer à la déshérence et annonçant au contraire la dissension fatale ! » (59) Ce qui a pour effet d'incliner la lecture vers le tragique (prescience malheureuse du lecteur), tout en contemplant la scène de conflit comme si une autre issue était encore possible. La structure opère également à l'échelle du roman, l'amorce de l'issue étant donnée dès l'Avant-propos : « Les querelles de succession [qui] sont les prodromes de la prochaine guerre civile entre Musulmans » (8) Reconstituer ce temps pour revivifier les conflits, c'est, d'un même geste, désigner la contingence de l'histoire qui a éteint les voix des vaincues et ressusciter leur clameur.

### *Anachronismes*

Au contraire de la « théologie de la fondation » dont la « force mobilisatrice consiste dans le fait qu'elle donne l'impression que rien n'a changé depuis l'avènement de l'islam au VII<sup>e</sup> siècle et qu'elle répand l'illusion de répéter les mêmes enseignements »<sup>124</sup>, le retour aux sources de Djébar parie sur l'anachronisme de la confrontation. Là où les retours aux sources fondamentalistes nient l'histoire pour recommencer un éternel âge d'or de l'Islam, dans l'Algérie où « l'amnésie s'installe, et des acteurs sans mémoire, qui s'affrontent, vivent dans un présent perpétuel »<sup>125</sup>, Djébar choisit de représenter « l'homme » qui « prosaïquement, passivement musulman, (...) se contente d'être membre de la communauté islamique, accuse toutes les incidences politiques »<sup>126</sup>. A la fidélité éternelle de celui qui « saute les siècles,

---

<sup>124</sup> Abbès. « La pensée politique islamiste. » *Esprit*, Octobre 2014, p.91-92.

<sup>125</sup> Stora, *La guerre invisible : Algérie, années 90*, 2001, p.116.

<sup>126</sup> Djébar « La femme en Islam ou le cri du silence » in Asholt, Calle-Gruber, Combe et Centre culturel international de Cerisy-la-Salle. *Assia Djébar : littérature et transmission*, p.182.

supprime le temps »<sup>127</sup>, elle oppose le séculier, l'être contingent, pris dans les rets d'un contexte qui l'aveugle et d'une histoire dont la force écrase la volonté humaine. En d'autres termes, l'œuvre de Djébar fait le choix de démobiliser la lecture séduite par l'illusion d'un Islam transhistorique. Le prophète est montré en homme pris dans des relations et nourri de contradictions plutôt qu'en figure proche du divin. Même lorsqu'il apparaît pendant une révélation, notre attention est détournée de la sourate, parole pourtant sacrée, et portée sur l'entourage du prophète par une contextualisation quasi triviale. Le récit de la révélation de la sourate de l'Épreuve éclaire « son épouse attentive et émue » (168) et celui de la révélation du verset 1.1 de la sourate 24 en donne une vision prosaïque :

A peine s'ils se rendent compte que le Prophète entre peu à peu en transes. Bien que ce fût, ce jour-là, jour d'hiver, Mohammed se trouvait brusquement inondé d'une sueur abondante. Abou Bekr songea enfin à le couvrir. (290)

C'est en tant que père aimant que Mohammed a dit « non » à Médine et refusé à Ali le droit d'imposer une co-épouse à Fatima, parce que : « Ce qui lui fait mal me fait mal ! Ce qui la bouleverse me bouleverse ! » (73). Ainsi « Le père en lui, vibrant jusque-là de douceur et d'espoir, se tourne vers le Messenger habité, pour oser dire tout haut son désarroi de simple mortel » (75) En soulignant cette dimension humaine du personnage politico-religieux, Djébar insiste sur son envergure politique séculière.

Le problème de l'anachronisme donc doit se traiter sans perdre de vue que Djébar entend confronter les textes sources avec l'esprit du présent et que le parallèle établi entre l'Arabie des origines et le présent de l'Algérie incite à remettre en circulation des énoncés figés. Un parti pris qu'éclaire la réflexion de Jacques Rancière sur l'anachronisme. Dans sa

---

<sup>127</sup> Djébar « La femme en Islam ou le cri du silence » in *ibid.*

critique méthodique du révisionnisme historique, Rancière analyse l'implication révisionniste « si cela ne pouvait pas arriver, alors cela n'est pas arrivé » qui discrédite l'anachronisme.<sup>128</sup> C'est que selon Rancière, le concept d'anachronisme, « pervers en lui-même »<sup>129</sup> repose sur des exigences de vraisemblance, de ressemblance et de convenance, comparables aux principes poétiques aristotéliens. La vraisemblance romanesque n'est-elle pas un modèle inavoué de l'historiographie ? Pourtant, d'après Rancière, l'Histoire n'est possible que « pour autant que les hommes ne 'ressemblent' pas à leur temps, pour autant qu'ils agissent en rupture avec 'leur temps' ». <sup>130</sup> Cette rupture est rendue possible quand on peut « connecter [une] ligne de temporalité à d'autres »<sup>131</sup> selon des

modes de connexion que nous pouvons appeler positivement des anachronies : des événements, des notions, des significations qui prennent le temps à rebours, qui font circuler du sens d'une manière qui échappe à toute contemporanéité, à toute identité du temps avec « lui-même ». Une anachronie, c'est un mot, un événement, une séquence signifiante sortis de « leur » temps, doués du même coup de la capacité de définir des aiguillages temporels inédits, d'assurer le saut ou la connexion d'une ligne de temporalité à une autre. Et c'est par ces aiguillages, ces sauts et ces connexions, qu'existe un pouvoir de « faire » l'histoire.<sup>132</sup>

Suivant ce raisonnement, exclure comme invraisemblable le féminisme sous l'hégire, ce serait réfuter ce qui fonde l'histoire elle-même : les ruptures, l'imprévisible, la coexistence

---

<sup>128</sup> Par exemple Lucien Febvre affirme que Rabelais ne peut pas être un athée camouflé car l'athéisme ne fait pas partie des possibles du XVI<sup>e</sup> siècle. Rancière, *Les Mots de l'histoire*, p.58.

<sup>129</sup> Rancière. « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien. » *Inactuel*, 1996, p.66.

<sup>130</sup> Ibid.

<sup>131</sup> Ibid.

<sup>132</sup> Ibid. p.67-68

des temporalités dans la rencontre textuelle de points de vue et de langages distants. Par exemple, on serait tenté de conclure à l'anachronisme, donc au non-lieu, d'un monologue intérieur tel que celui qui est prêté à Oum Keltoum, d'abord au discours indirect libre : « Qu'elle entre en dissidence, ils ne la chasseraient pas, non » (162) puis au discours direct : « 'Je suis libre ! libre !' se répéta-t-elle soudain avec violence. » (163), un genre de pensée représentée qu'on retrouve avec d'autres personnages, comme Atyka (« Suis-je donc femme à demander le confort en ménage, la sécurité des habitudes et d'un horizon amoindri ? » 207). Mais qualifier d'anachroniques ces valeurs romantiques (le refus du « confort en ménage » etc.) effectivement éloignées de la représentation orientaliste de la musulmane du VII<sup>e</sup> siècle résulterait en une double mise au silence : parole sans lieu d'être parce que sans vraisemblance, et parole sans lieu, errante, condamnée au « non-lieu » comme ces poursuites judiciaires abandonnées qu'une plainte initiale avait pourtant déclenchées.

En faisant des lieux de parole (ceux dont elle émane) des textes plutôt que des territoires et des positions sociales, Djébar rejoint Michelet, dont elle a placé en épigraphe de *Loin de Médine* cette citation « Et il y eut alors un étrange dialogue entre lui et moi, entre moi, son ressusciteur, et le vieux temps remis debout. » (7). Tous deux illustrent la puissance d'une histoire qui convoque le figural, c'est-à-dire le poétique, pour donner une voix et un corps à ce qui n'en a pas.<sup>133</sup> Les stratégies diffèrent cependant en ce que Michelet use d'un récit anti-mimétique qui « soustrait les paroles aux voix de la *mimesis* pour leur donner une autre voix »<sup>134</sup> tandis que Djébar donne aux voix du passé des paroles du présent. Si, selon Rancière, le discours historique doit assumer sa parenté avec le récit littéraire<sup>135</sup>, Djébar va au

---

<sup>133</sup> Rancière, *Les Mots de l'histoire*, p.104.

<sup>134</sup> Ibid. p.107

<sup>135</sup> « sa parenté honteuse avec les faiseurs d'histoires et les conteurs d'histoires » ibid. p.207.

cœur même de leur articulation, non seulement en dépassant l'opposition de l'historique et du fictionnel, mais surtout en élaborant une temporalité proprement littéraire « qui dépasse l'opposition entre reconstitution d'époque et enregistrement du présent »<sup>136</sup>.

Le roman historique, parce qu'il permet à la littérature de réfléchir sur l'histoire qui lui emprunte ses formes, est d'abord « une réflexion sur les sources »<sup>137</sup> capable de revivifier les polémiques qui sont à l'origine des lieux communs. Le genre du hadith, qui absorbe dans les formes du biographique et du proverbial des intérêts politiques et religieux, a pris origine dans une oralité incertaine, fragmentaire, passionnelle et proliférant : la rumeur et la dispute. Djébar lui rend son incertitude essentielle, son contexte humain et contingent, et pointe d'emblée la problématique des voix et de leur distribution non seulement dans la transmission du savoir mais dans la constitution des lieux communs.

## II. Scénographie de la discorde : donner lieu de parler

### *Pourquoi faire une scène ? Rancière et Fatima*

Nous avons vu que la forme adoptée dans *Loin de Médine* est une forme polémique. Pour formuler le litige présent, le récit s'attache à rouvrir un espace de désaccord politique passé. En reconstituant des paroles prétendument « occultées » par l'historiographie, Djébar ne réinscrit pas seulement une mémoire ou un héritage de la contestation, mais rouvre au présent l'espace de la mécontente au sens où Jacques Rancière l'entend quand il oppose le

---

<sup>136</sup> Nous adaptons une formule de Benjamin Stora qui évoque ici le cinéma algérien. Stora, *La guerre invisible : Algérie, années 90*, p.87.

<sup>137</sup> Rancière, *Les hommes comme animaux littéraires*, 2008, p.64.

dissensus démocratique au consensus de la post-démocratie<sup>138</sup>. Si le désaccord est mis en lumière, c'est que sa visibilité garantit la liberté de pensée et d'action. Nous avons vu également que la méésentente est un désaccord, non pas tant sur le sens des mots que sur la capacité à décider du sens : « 'Non' au premier calife pour son interprétation littérale du 'dit' du Prophète. » (85). Mais en quoi la visibilité d'une parole féminine sur la scène politique islamique est-elle liée à un acte littéraire ? Comment la représentation de la parole dans un roman pourrait-elle favoriser l'émergence de cette parole dans la réalité ?

*Loin de Médine* fournit de nombreux exemples de « femmes du Verbe » (XX) qui refusent l'emprise du pouvoir sur leur parole. Sadjah qui a « poussé la confiance en son verbe et en ses qualités poétiques, au point de se déclarer, elle aussi, prophétesse » (121), ou la « chanteuse de satires » contre Mohammed, qui devient martyr de la dissidence culturelle à l'Islam. « -- Mon éloquence, ma voix seront encore là quand tu seras poussière ! – Ta voix ! réplique-t-il. Justement je ne te retirerai pas la vie, mais la voix ! » (123) répond le vainqueur de Beni Kinda à la poétesse avant de lui faire arracher les dents et couper les mains. Un châtiment littéral qui révèle, une fois de plus, la syllepse comme figure de la cruauté. La chanteuse en effet réfère à sa voix métonymiquement, pour désigner ses « œuvres polémiques (...) célébrées hors de sa tribu » (120) comme actes de « guerre verbale » (121). Mais le général, semblable en cela à Abu Bekr, corrige l'usage figural et clôt le sens sur la littéralisation du mot, c'est-à-dire le *corps* de la voix. L'entente sourde à la métaphore témoigne de l'ironie cruelle qui méseprend les figures de style pour anéantir le réel. A l'inverse, la littérature parie sur les figures de style qui restaurent de la polysémie et libèrent

---

<sup>138</sup> Il y a véritable démocratie « s'il y a des acteurs spécifiques de la politique qui ne sont ni des agents du dispositif étatique ni des parties de la société, s'il y a des collectifs qui déplacent les identifications en termes de parties de l'Etat ou de la société. Il y a démocratie enfin s'il y a un litige conduit sur la scène de manifestation du peuple par un sujet non identitaire. » (141) A l'inverse, le consensus n'est pas démocratique, il est toujours un « mécompte » car il exclut les voix dissonantes. Rancière, *La Méésentente*, p.143.

le sens. Ce faisant, elle conteste les gestes qui assujettissent la langue. Cet écart désigne aux lecteurs une Algérie qui étouffe la parole des dissident-e-s, qui leur retire, littéralement, leur voix.

La nécessité d'une scène *esthétique* du dissensus commence à se faire jour. Il faut à la fois construire sa scène d'énonciation et d'argumentation pour se faire entendre, et maîtriser le sens sur cette scène commune – c'est-à-dire la valeur figurale des mots, leur esthétique, seule apte à déjouer l'aplatissement du mot sur la chose. Restaurer de la polysémie, historiciser, c'est ce que fait Djebbar pour fonder la scène de parole des femmes d'aujourd'hui en reconstruisant l'héritage de cette scène. Elle crée à la fois un lieu et sa légitimité : lieu réel du texte et du théâtre<sup>139</sup>, lieu figuré du berceau de l'Islam comme culture politique. La reconstitution historique de l'espace de parole de Médine devient reconfiguration symbolique d'un espace de liberté menacé et des actes par lesquels les hommes l'ont condamnée.

Le genre romanesque ne va pas cependant sans ambivalence dans son élaboration d'un espace de parole politique. Qu'elle révèle l'intérêt personnel contre le bien commun ou la valeur politique de sentiments intimes, la littérature joue à l'intersection de deux espaces disjoints. Aussi peut-on formuler quelques critiques à l'égard de la scène du « non » de Fatima et tenter d'élucider l'ambiguïté de ces choix romanesques.

### ***Le non-lieu du « non »***

Tout d'abord Fatima, que la voix narrative désigne le plus souvent par l'expression de « Fille aimée » ne semble pas se détacher de son statut infantile. Même lorsqu'elle apparaît comme épouse d'Ali, c'est pour redevenir la fille du prophète qui la protège contre les chagrins de la polygamie. Faut-il rappeler que le sous-titre de *Loin de Médine* est « filles

---

<sup>139</sup> Voir l'adaptation du texte pour la scène, déjà citée.

d'Ismaël » ? Définies d'abord et avant tout par leur père, les femmes ne peuvent jamais réellement prétendre au rôle-titre, en dépit des efforts de la romancière pour centrer chacun de ses récits sur une figure féminine. Celles qui ne sont pas filles sont des « épousées » dont la narratrice se demande quelque peu futillement si c'est « avec allant, ou dans une lenteur désespérée, que leur pas les conduit à la couche nuptiale » (101). Quoi qu'il en soit, les pères et les maris – occasionnellement les frères – sont les maîtres incontestés des femmes qui s'achètent et se possèdent selon les lois de la guerre et du commerce. Fatima, malgré son statut de fille du prophète, malgré son éloquence lyrique et ses revendications, est exclue du cercle décisionnaire. Les femmes du prophète ne sont pas des « Compagnons ». Là où le roman met en scène la revendication hautement politique de Fatima, le contexte même de l'héritage rattache indéfectiblement le propos politique à celui de l'identité et de la lignée. En somme, comme l'exprime Djébar dans un entretien, il n'y a qu'en matière religieuse que les femmes jouissent d'un certain pouvoir :

They are “daughters of So and So”; their power is genealogical. But of one thing I am absolutely certain: they, themselves, make their own decisions and they have their own convictions when it comes to religion-particularly, controversial religious matters. One need only take one look at Fatima, who was undeniably a great mystic. There exists at this point in time a radical and absolute equality in religion between men and women, an equality that the Q'ranic text itself confirms without the slightest trace of a doubt. With Fatima, it is abundantly clear: there is no separation, no distinction on this score, between her private and her public behavior.<sup>140</sup>

---

<sup>140</sup> Zimra. “*When the Past Answers Our Present*”, p.127.

Mais en effet, la distinction entre le comportement privé de Fatima et son comportement public n'a pas *lieu* d'être s'il n'y a pas d'espace public. Le litige qu'elle porte devant les Compagnons est entendu comme élogie de fille du prophète et mis en scène comme déchirement personnel, non comme intervention politique. Elle interpelle Médine sur le tort qui lui est fait, l'accuse d'être « comme le passage du couteau sur notre gorge » (81) mais son père n'étant plus en vie pour défendre son droit, la plainte de Fatima reste lettre morte pour le calife. N'est-ce pas suggérer, rétrospectivement, que le « non » de la fille ne compte pas ? Le lien censé unir le père et sa fille dans leurs oppositions respectives à Médine trouve sa limite dans la déshérence qui affecte la fille. Ce n'est pas seulement d'un héritage matériel qu'elle se trouve dépossédée mais de son autorité sur le sens des mots, de son droit de se faire entendre. Le père mort, le mot de la fille ne signifierait plus rien politiquement.

Le consensus critique qui accueille comme féministe la scène du « non » de Fatima<sup>141</sup> semble passer à côté de l'ambivalence qui affecte l'investiture de la fille du prophète en mère du féminisme islamique.<sup>142</sup> Bien que la voix auctoriale tente de récupérer le personnage de la fille aimée à la manière de Shari'ati en féministe révolutionnaire<sup>143</sup>, il ne suffit pas que Fatima « déclame, inlassable, désabusé, la voix rugueuse, le souffle puissant » (81) face à une assistance éplorée, pour que son « flot de reproches rimés » (80) soit une parole révolutionnaire. Tant que la figure de Fatima n'est pas émancipée de sa conscience filiale, le

---

<sup>141</sup> Bourget. « L'Islam dans *Loin de Médine* d'Assia Djebar. » *Réécriture des mythes : l'utopie au féminin*, édité par Cauville, 1997 ; Roded. « *Recreating Fatima* » ; Zimra. « Comment peut-on être musulmane. Assia Djebar repense Médine. » *Notre librairie : revue du livre : Afrique, Caraïbes, Océan Indien*, 1994 ; Woodhull, *Feminism and Islamic Tradition*.

<sup>142</sup> Notons au passage la présence tutélaire du père dans l'œuvre de Djebar, en particulier dans son œuvre autobiographique. La scène primitive du père francophile prenant sa fillette par la main pour l'emmener à l'école où il enseigne fait l'ouverture de Djebar, *L'amour, la fantasia*. Mildred Mortimer y voit la libération de la fille par le père Mortimer, *Journeys through the French African novel*, 1990, p.149-150.

<sup>143</sup> "Like Shari'ati, Djebar has taken the rather sparse and not very flattering reports on Fatima and inflated them to create an alternate view of early Islam. Shari'ati viewed Fatima as a revolutionary; Djebar views Fatima as an outspoken feminist." Roded. "*Recreating Fatima*", p.249.

drame personnel prend le dessus sur l'opposition politique. Empêtrée dans l'aura de son père, Fatima ne peut se faire voix des femmes. La critique qui voit dans la scène où le prophète défend Fatima contre les velléités polygames de son mari un exemple du féminisme latent de l'Islam tranche également trop vite dans le nœud du personnel et du politique. Quand bien même Fatima interpellerait Mohammed en tant que chef de la communauté, homme politique et guide religieux, orientant donc sa requête vers une critique de la polygamie, la réponse de celui-ci désamorce la portée politique de la décision en indiquant qu'il s'agit d'une décision individuelle en contradiction avec la loi autorisant la polygamie mais ne la remettant pas en question, et justifiant cet écart par son affect. Puisque dans l'espace public, seuls pèsent les sentiments masculins, la souffrance de Fatima n'est prise en compte que parce qu'elle occasionne celle de son père. Le chef des musulmans satisfait la demande de sa fille, non parce qu'il reconnaît une critique légitime de la polygamie, mais parce qu'il a le cœur tendre pour son enfant : « Ce qui lui fait mal me fait mal ! Ce qui la bouleverse me bouleverse ! » (73). Les sentiments féminins ne s'articulent pas politiquement et requièrent la médiation de l'homme pour prendre voix.

C'est peut-être la raison pour laquelle l'écriture de l'affect, maintes fois observée dans l'œuvre de Djébar<sup>144</sup>, s'avère ambivalente. Affects et émotions affaiblissent le propos, oblitèrent quelque peu l'ambition politique mais, en même temps, leur écriture s'évertue à faire de l'émotion une force politique. Car il ne s'agit pas seulement de créer des figures qui traversent les catégories du politique et de l'affectif, mais de transformer ces catégories elles-mêmes, de les rendre perméables. Plutôt que de restituer la dichotomie subjectivité féminine

---

<sup>144</sup> Pour n'en citer qu'une : « La narration djébarienne choisit délibérément le rôle d'accompagnatrice : non point l'identification au personnage mais l'énonciation du pâtre et de la passion. (...) Il faut que la scène de l'énonciation poétique soit un révélateur : la venue à l'existence sensible des affects les plus réservés. » Calle-Gruber, *Assia Djébar, ou la résistance de l'écriture*, p.164.

versus savoir masculin, évidente dans le langage féminin de la lamentation, multiplier les paroles féminines assertives qui abolissent la séparation de l'affectif et du politique. Ainsi, bien que la narratrice fasse pleurer ses personnages à tout bout de champ (77, 80, 105, 149, 151, 161, 199, 270... liste non exhaustive), et qu'elle emplisse leur cœur « de passion et de rêve » (161), c'est le langage de la revendication qu'elle leur fait parler et c'est en des chapitres aux titres explicites qu'elle inventorie ses personnages : « la liberté et le défi », « soumises, insoumises ». L'épisode de la reine yéménite offre un exemple de cette tension entre le pathétique et le politique. Musulmane mariée de force à un faux prophète qu'elle fait assassiner dans le lit conjugal, la reine yéménite fait preuve d'une concupiscence qui n'a d'égale que sa fourberie. « Toute étreinte conjugale ne cacherait-elle pas définitivement un plan féminin ? » (23) commente la narratrice, appuyant ainsi un point de vue misogyne pourtant dénoncé dans *La Beauté de Joseph*<sup>145</sup>. Mais l'omniprésence des émotions garantit la mémoire, elle est cette « réalité soudain pétrifiée par l'excès de chaleur » qu'Aïcha petite fille « regarde, les yeux dévorant (...) pour ne pas oublier. » (270). De même, le « non » de Fatima tente de se déployer dans un registre pathétique sans pour autant renoncer à son envergure politique. Elle oscille entre le vindicatif (84) et le revendicatif (79). Mais lorsque sa parole s'affirme nettement comme polémique, Abou Bekr la convertit en élégie. Alors que Fatima ancre sa parole dans la polémique et l'expression du tort, le calife lui oppose un discours de remords et de pardon. Il transfère sur le plan émotionnel ce qui relève du registre judiciaire lorsqu'il « demande pardon et protection à Dieu de [son] mécontentement » (84)

---

<sup>145</sup> Djébar, *La Beauté de Joseph*, 1998. Si Djébar déplore que la formule prononcée par le mari de Putiphar contre celle-ci dans l'histoire de Joseph soit devenue un adage contre les femmes, pourquoi elle-même se prête-t-elle à ce jeu qui consiste à tirer d'un épisode singulier une généralité désobligeante ? Le portrait de la reine se conclut sur une extrapolation de même acabit, partageant arbitrairement les femmes de cette époque entre celles qui « tuent sauvagement » (27) et les « femelles douces, insinuant » qui « se défendent » (28). Enfin le personnage de la reine yéménite ne peut prétendre à l'aura mythique d'une Judith : « Non, il n'y a pas de Judith arabe ! Ce serait supposer chez cette Yéménite une pureté définitive, une pulsion de fatalité, un éclat de tragédie. » (28).

L'expression du tort politique et la revendication de justice se transforment en dialogue du remords et de la plainte. Et quand finalement Fatima questionne la légitimité de l'interprétation du hadith : « Montre-moi cette restriction dans le Livre : alors je serai convaincue ! » (86), Abou Bekr bannit son interlocutrice de l'espace d'argumentation en s'adressant à son mari : « il se tourne vers Ali : “Cela, ô Abou Hassan, est entre toi et moi !” Comme si tout était affaire d'hommes. Tout, y compris le droit d'héritage des filles ! » (86) Comment peut-il y avoir débat sur la scène commune ? Est-ce parce que sa parole est perçue dans un registre pathétique et non politique que Fatima renonce à son droit ? En vérité, la scène polémique est pacifiée, donc invalidée par la réponse du calife qui renvoie Fatima au non-lieu de sa parole. Il n'y a pas de scène commune.<sup>146</sup> Quel langage pourrait donner lieu à une parole sans lieu ?

L'espace figural qui émerge des bris de voix et de corps est celui d'un *malentendu* : mal entendre le sens figuré des mots, n'entendre dans le langage du tort que l'expression d'un affect (la colère de Fatima, sa souffrance), et non l'énoncé d'un litige. Ainsi s'impose la surdité du pouvoir monologique. Comme le formule Rancière, des paroles ont été entendues comme bruit et non comme mots<sup>147</sup> par ceux qui s'étaient emparés du pouvoir d'interpréter. La littérature peut-elle être ce lieu où le bruit du tort s'entend enfin comme langage du litige ?

### ***La littérature comme scène***

Il faut en effet considérer la *scène* comme lieu figuratif, inhérent au langage : un *topos* ou « lieu commun », et le « lieu d'une subjectivation dans une procédure

---

<sup>146</sup> « Je sens dans sa narration une sorte d'urgence extra-textuelle, comme si ses personnages et leurs histoires demandaient de se faire théâtre, de retrouver leur voix, leur corps, leur mouvement, de s'écrire dans un espace concret communautaire. » témoigne sa traductrice italienne Maria Nadotti, « Figlie di Ismaele : traduction pour la scène » in Djébar, *Le 'loin de'*, 2005, p.205.

<sup>147</sup> Rancière, *La Méésentente*, p.79.

d'argumentation »<sup>148</sup>. Dire que le littéraire et la politique sont des effets de langage ne revient pas à dire qu'un roman porte un message politique mais que la littérature accomplit dans son traitement du langage un processus de même qualité qu'un acte de subjectivation politique. Littérature et politique ont en commun une pratique de l'écart entre l'énoncé et son sujet, entre l'énoncé et sa réplique, qui manifeste de l'altérité, de l'incompté et le rejet des identifications imposées. La subjectivation politique n'a lieu que dans cet écart qui fait naître un « entre-deux », l'intervalle qui sépare une identité assignée d'une identité improbable. C'est ce à quoi s'évertue l'écriture en contrepoint de Djébar, provoquer cette subjectivation en attribuant l'impropre de revendications imaginaires anachroniques aux silhouettes<sup>149</sup> explorées ou lyriques qui hantent « les béances de la mémoire collective » (5).

« Bien plus que de la situation supposée idéale du dialogue entre une première et une deuxième personne »<sup>150</sup>, « le dialogisme de la politique tient de l'hétérologie littéraire »<sup>151</sup>. « Hétérologie littéraire » serait à comprendre comme une logique de la *parole* de l'autre : par quels moyens la littérature permet-elle à l'écrivain de se faire la voix de la cause de l'autre ? L'un des ressorts propres au roman poésie consiste à faire entendre la conscience d'autrui en recadrant le déploiement de sa subjectivité d'une manière qui délie autrui de ses représentations objectivantes. *Loin de Médine* inscrit la subjectivité des femmes au moyen d'un éventail de procédés narratifs : les voix narratives se multiplient, s'échangent, se relayent, le discours indirect libre est une plongée dans le for intérieur d'autrui, un *je*

---

<sup>148</sup> Rancière, *Aux bords du politique*, p.116.

<sup>149</sup> Le mot « silhouette » sert plusieurs fois à ménager un « fondu » (au sens cinématographique) quand le récit introduit un personnage, comme Nawar, qui « n'est donc que silhouette (...) esquisse d'un crayon s'essayant à l'épure » (31), ou l'abandonne, comme Oum Hakim dont « Tabari ne peut s'empêcher de croquer la silhouette indomptable » (156).

<sup>150</sup> Rancière, *La Méésentente*, p.90.

<sup>151</sup> Ibid.

questionne un *elle* en s'adressant à un *tu* non formulé. La voix auctoriale spéculé ouvertement sur la conscience de cette troisième personne, *donne lieu* à un *elle*, c'est-à-dire un autre sujet. Sans cesse s'approfondit une imagination des causes cachées, de la « profondeur des cœurs » (217) et des rêves des femmes, le désir vivace de sonder leurs motivations :

Que cherche Sadjah en allant vers Mosailima (...) ? si Sadjah cherchait tout bonnement un homme qui serait son égal ? (...) Est-ce cette solution qui la fait fuir en avant ? Est-ce que son rêve (...) l'anime dans cette expédition ? (45)

L'écrivain ne manipule pas les figures féminines comme les personnages réifiés d'un auteur démiurgique. Il s'agit de dévoiler, de postuler des raisons secrètes afin de faire émerger des subjectivités. Ainsi le questionnement inlassable de Djébar, qui n'a d'égal que l'effacement de son « je », et son invention de rêves et de désirs, ne tend pas à offrir un savoir inédit et objectif sur les faits négligés mais à prouver la présence des femmes au cœur de l'histoire, sur le champ de bataille dans l'épopée guerrière de l'Islam par exemple. Postuler un rêve, n'est-ce pas reconnaître une conscience humaine ? Une conscience qui, à l'égale de toute autre, fait acte, serait-ce même dans son refus de parler ou de se montrer, ainsi de Fatima fermant sa porte à Abou Bekr. Ce que Djébar oppose à la fausse visibilité de la mémoire officielle, c'est une spéculation sur l'inconscient des textes, leur refoulement :

Rêver à Fatima personnellement, en dehors de son père, de son époux, de ses fils, et se dire que peut-être – (qui l'a perçu, l'a écrit ou l'a transmis, osant par là même un péché de lèse-majesté...), - oui, peut-être que Fatima, dès sa nubilité ou en cours d'adolescence, s'est voulue garçon. Inconsciemment. A la fois Fille (pour la tendresse) et Fils (pour la continuité) de son père. (59)

C'est ainsi renvoyer dos à dos paroles et silences comme traces d'une contrée plus reculée du langage, contrée interdite et hantée. L'inconscient de la parole effacée serait comme le fantôme du fantôme.

Le deuxième procédé qui s'impose dans *Loin de Médine* est le discours direct. Le roman multiplie les prises de parole des personnages au discours direct, (encadrées par les spéculations de la lectrice-narratrice) prouvant ainsi la capacité de *réponse* des femmes de l'hégire. Hormis l'élégie du « non » de Fatima, en italiques et quasi monologique, le discours direct est détaché du texte par les tirets, le plus souvent limité à une brève réplique ou assertion qui manifestent une volonté arrêtée, un verbe concis et déterminé :

– Je suis Kerama et je veux être mise en présence de votre général, mais aussi du Bédouin Shawail ! (131)

– Dis ton prix, Bédouin ! La somme de mon rachat, je la paierai !... Je la trouverai, aussi forte soit-elle. (132)

– Ô Envoyé de Dieu, s'exclama-t-elle, si tu dois aujourd'hui me rendre à mes parents, ils me contraindront, je suis sûre, dans ma foi ! (167)

– Je désire que tu me répudies ! (175)

– Je suis sûre que Abderahmane, mon fils, sera aussi poète ! (198)

-- Libre ! Je désire, ô Messager de Dieu, je désire être libérée de tous les liens, de tous ! (255)

C'est un autre type de discours direct que nous appellerons « voix narrative non-auctoriale » et qui se distingue par des italiques, introduit et ponctue les épisodes du roman. Il s'agit des récits-transmission de *rawiya* et de « voix » fictives, effectués à la première personne et ce depuis le présent du califat, c'est-à-dire dans l'immédiat post-mortem du prophète, annulant ainsi la médiation de l'*isnâd* et des traditionnistes, pour leur substituer une langue directe qui se souvient sans intermédiaire. Hormis les italiques, rien parfois ne

distingue les voix de rawiya de la voix auctoriale. Ainsi, la première rawiya relate les circonstances de l'arrivée à Médine de quelques-unes des « plus nobles des dames de La Mecque » (50) lorsqu'apparaît une incise incongrue :

Le Prophète mort, c'est est fini des jalousies entre co-épouses  
(jalousies que les chroniqueurs rapportent avec une minutie de greffiers  
bien scrupuleux !...) Désormais, et selon le mot même de Aïcha, la plus  
jeune (...) (53-54)

Cet exemple montre qu'à cause des artifices qui multiplient les sites énonciatifs, dans le frottement des formes les voix se confondent. Ainsi, la deuxième rawiya, Habiba, personnage fictif, est un « Elle » présenté par une narratrice fictive (non auctoriale donc) qui se présente comme une femme qu'on « pousse au silence » (94) mais qui assure la jonction entre les témoignages afin que la chaîne de transmission des femmes ne se brise pas. Il s'agit de « transmettre la transmission » et de « ne pas oublier l'oubli »<sup>152</sup>.

Même pour les pensées représentées, le style indirect libre est préféré qui efface la séparation entre voix narrative et voix représentée. Comme dans l'ouvrage éponyme d'Abdelfattah Kilito<sup>153</sup>, « l'auteur et ses doubles » se multiplient dans *Loin de Médine*, ajoutant encore à la complexité de la structure énonciative. On peine à identifier la source de la parole, que celle-ci provienne de sources multiples fondues dans le style indirect libre ou bien qu'elle émane d'une voix sans nom qui masque la narratrice de son anonymat. Du reste, il est remarquable que Djébar recourt à l'indirect libre pour sa force d'empathie plutôt que

---

<sup>152</sup> Calle-Gruber, *Assia Djébar, ou la résistance de l'écriture*. Il importe « de tirer de l'oubli, certes, mais aussi de ne pas oublier l'oubli ».

<sup>153</sup> Kilito, *L'Auteur et ses doubles. Essai sur la culture arabe classique*, 1985.

pour les possibilités d'ironie que la tradition flaubertienne lui attache. La voix narrative auctoriale renforce les émotions supposées et embrasse l'altérité des imaginaires déployés.

(...) Selma rêve.

Selma, chef d'armes. Selma, à la tête d'une dissidence générale ; des vagues rebelles débordent jusqu'au territoire paternel... Le frère a échoué dans une simple razzia. Elle, en le vengeant, va unifier de multiples tribus. Ses désirs de victoire ont pris de l'ampleur et la portent bien loin ! (...) Elle va vaincre. Elle va, elle, une femme, freiner la montée de ce Dar el-Islam privé de son fondateur... Elle se voit réapparaître devant Aïcha la jeune veuve (...), Selma va entrer triomphante à Médine et les dames qu'elle y a connues se prosterneront à ses pieds pour obtenir leur salut ! (37)

Le style indirect libre permet de composer une hypotypose qui convertit le conditionnel d'une histoire contrefactuelle<sup>154</sup> en indicatif futur. Le rêve d'autrui est posé comme un tableau plus vivant que l'histoire officielle rendue à sa contingence.

Cette écriture de la subjectivité tend à abolir la distance et invite les lecteurs à s'identifier à ces consciences imaginaires reconstituées dans l'espace romanesque. Dans la mesure où l'identification fonctionne, on peut parler d'une subjectivation virtuelle de la lectrice en femme arabe, processus formulable par un énoncé tel que « Nous sommes tous des femmes arabes », évoquant ces slogans politiques scandées dans les démonstrations

---

<sup>154</sup>Le récit contrefactuel est un genre à part entière dont on trouve quelques traits dans *Loin de Médine*, essentiellement dans la pensée de l'histoire : "counterfactual thinking provides strong arguments against historical determinism, against the Hegelian claim that history follows some transcendent 'laws'. The course of history is not predictable, because history is the acting and interacting of human individuals and groups with all their random factors: conflicts of intentions and interests, impulses of passions and drives, accidents, errors of judgment, and ever sheer good or bad luck." Dolézel. *Possible worlds of fiction and history: the postmodern stage*, 2010, p.118.

populaires que Rancière analyse comme des remises en jeu des identités<sup>155</sup> et que l'on peut reconnaître comme les effets d'une solidarité non communautariste.

Comment faire que la transmission soit réveil des consciences et transformation du sens ? Comment éviter qu'à l'instar du discours religieux, elle ne naturalise le « Message » ? L'économie de la distribution des paroles s'avère déterminante. Puisque les chroniqueurs ne relayent pas la parole des femmes, ce qui manque à la parole, c'est son relais : le discours indirect, le discours en mode citationnel. Il faut mettre l'accent sur le citant plus que sur le cité, c'est-à-dire exhiber la scène d'énonciation elle-même comme construction. La procédure se complexifie dans *Loin de Médine* dans la mesure où le système de citations fait partie du matériel cité. Par la mise en place d'un dispositif citant qui interrompt la monodie et en indique la faillibilité, Djebbar transforme la transmission.

Or, pour qu'une parole soit transmissible, pour qu'elle se répande au-delà de son destinataire premier, il faut qu'une scène existe où cette parole soit contextualisée, encadrée et récupérable dans le discours indirect. D'après Voloshinov-Bakhtine, le discours direct est incapable de créer « une scène » pour l'énoncé d'autrui, de créer « le milieu émotionnel et mental dont il a besoin pour être correctement perçu. »<sup>156</sup> A contrario, le discours indirect fournit à la fois un énoncé et les formes de son énonciation, il est donc plus apte à renouveler le système de citations. Or, *Loin de Médine*<sup>157</sup> confère de l'indirection même aux discours directs qui en deviennent citables et transmissibles. D'abord en tant que scène de parole

---

<sup>155</sup> Rancière, *Aux bords du politique*, p.215. C'est notamment le slogan « Nous sommes tous des Juifs allemands » de 1968 qui fait l'objet de son analyse. On pourrait multiplier et diversifier les exemples : « Nous sommes tous des enfants d'immigrés », « Je suis Charlie ».

<sup>156</sup> Voloshinov et Bakhtine, *Marxisme et philosophie du langage*, p.447. Notons que pour Banfield, le discours indirect ne peut transmettre que le contenu propositionnel, pas l'expression. Banfield, *Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre* 1995, p.81.

<sup>157</sup> Et toute l'œuvre de Djebbar, mais avec des procédés différents pour les récits oraux des Algériennes qui témoignent de la guerre d'indépendance dans Djebbar, *La femme sans sépulture*.

déterminée par son avant-propos et en tant que roman, ensuite parce que son esthétique de la citation repose sur un usage extrême du métalangage au sein de la voix narrative et sur la solution formelle du contrepoint.

Djebar met en place une esthétique de la citation où le citant affiche son intervention sur l'énoncé cité. Avec l'hypertrophie du discours citant (quantité) sur le cité, celui-ci y gagne en intensité. L'effet de ce cadre citant est de rendre opératoire une parole dont il se fait le lieu, tout en rejetant l'origine de cette parole hors de lui-même. Ces procédés citationnels permettent de théâtraliser la subjectivité féminine, de lui donner de l'ampleur dramatique, la faisant résonner au-delà de Médine, *loin* de Médine.

### III. La voix de l'autre

« (...) je n'ai pas de voix et je dois parler, c'est tout ce que je sais (...) ».<sup>158</sup>

#### *Le français langue « neutre »*

*Loin* de Médine, sans nul doute, puisque ce n'est pas dans le monde arabe que ce roman donne lieu de parler, mais à Paris où, alors qu'elle présente *Loin de Médine* à la Maison des écrivains, en avril 1991, Assia Djebar met en avant l'usage du français dans son dialogue littéraire avec les hadiths :

---

<sup>158</sup> Extrait de *L'Innommable* de Beckett, cité en épigraphe de la troisième partie de Djebar, *Ces voix qui m'assiègent*, p.95. Citation intégrale: « Cette voix qui parle... Elle sort de moi, elle me remplit, elle clame contre mes murs, elle n'est pas la mienne, je ne peux pas l'arrêter, je ne peux pas l'empêcher de me déchirer, de m'assiéger. Elle n'est pas la mienne, je n'en ai pas, je n'ai pas de voix et je dois parler, c'est tout ce que je sais, c'est autour de cela qu'il faut tourner, c'est à propos de cela qu'il faut parler, avec cette voix qui n'est pas la mienne, mais qui ne peut être que la mienne puisqu'il n'y a que moi... » Beckett, *L'innommable*, 1972, p.28-29.

Aujourd'hui j'ai un autre bilan (...) à esquisser : l'écriture en langue française sur une matière islamique, pour mener à terme ce livre *Loin de Médine*.

Matière islamique inscrite, d'abord, en langue arabe.

Certes c'est une langue arabe de chroniqueurs et d'historiens, quelquefois de témoins oraux, que les Isnâd, ou chaînes de transmission, rapportent. Il n'en demeure pas moins que l'arabe alors reste langue liturgique, langue coranique. (...).

Il est évident que, pour *Loin de Médine*, j'ai pu mettre en mouvement des femmes vivant à l'aube même de la mémoire islamique (que le côté révérencieux de celle-ci a par la suite gelées), que donc ces femmes de l'Histoire ont pu s'inscrire corps et voix dans mon texte, justement parce que la langue – langue hors islam pour l'instant, langue neutre – leur a donné sa dynamique, sa liberté, le moyeu de la roue fictionnelle tournant ainsi incessamment en moi ; parce que la langue française donc, moulant sa pâte en moi pour faire surgir ces héroïnes musulmanes, inscrit son espace hors de la composition de la tradition religieuse, celle-ci enserrée encore dans mon arabe.

Puisque je ne pouvais que me placer sur ce territoire - (52) l'exterritorialité, dans ce cas de la langue française -, j'ai pu me livrer à cette recomposition, à cette réanimation, avec, me semble-t-il, mon imagination toute vive, c'est-à-dire certes enracinée, mais certainement pas entravée.<sup>159</sup>

La suite du texte formule le vœu d'inscrire le désert arabe « en langue française, territoire neutre par excellence, et qu'il libère à nouveau les femmes. » C'est par opposition à une langue arabe nourrie de religiosité que la langue française est vue comme « neutre » et libératrice :

---

<sup>159</sup> « La langue dans l'espace ou l'espace dans la langue » : Djébar, *Ces voix qui m'assiègent*, p.52-53.

Tu penses bien que si je l'avais écrit en arabe, je n'aurais jamais pu avoir la liberté que j'ai pu avoir, parce que, dans Médine, le narrateur ou la narratrice est pour moi parfaitement neutre. Evidemment, dès qu'on est avec les personnages religieux, il y faut toutes sortes de formules consacrées. Je les utilise avec ces personnages, et c'est pour cela que ce texte-là est en italique. Le reste du temps, dans l'autre récit, il y a un narrateur – que tu peux appeler auteur – qui n'est ni pour ni contre l'Islam. Son récit est dans une position parfaitement neutre, qu'actuellement du moins, l'arabe ne pourrait pas lui garantir. Voilà. Alors qu'en français, pour parler de tout ça, je peux prendre qui je veux comme je veux: les Coptes, les Croyants, les Païens, les animistes et qui encore ... et je suis dans ma vérité. »<sup>160</sup>

Djebar ayant antérieurement désigné le français comme « langue marâtre »<sup>161</sup> « langue de l'adversaire d'hier » et « langue adverse »<sup>162</sup>, la contradiction appelle un éclaircissement. Il est étonnant que le français se qualifie pour la neutralité en matière religieuse, a fortiori à l'égard des femmes arabes qui ont incarné, incarnent encore, un enjeu considérable dans l'affrontement culturel et politique franco-algérien. En outre, la représentation de la langue française comme libératrice rappelle la propagande anti-islam pendant l'occupation française en Algérie, dont Djebar est douloureusement consciente, elle qui appelle ce « butin de guerre »<sup>163</sup> une « tunique de Nessus »<sup>164</sup>, cadeau empoisonné qui à la fois l'opprime et la

---

<sup>160</sup> Zimra. “*Not so Far from Medina*”, p.830.

<sup>161</sup> Djebar, *L'amour, la fantasia*, p.298.

<sup>162</sup> « Cette langue était autrefois sarcophage des miens ; je la porte aujourd'hui comme un messenger transporterait le pli fermé ordonnant sa condamnation au silence, ou au cachot. Me mettre à nu dans cette langue me fait entrevoir un danger de déflagration. De l'exercice de l'autobiographie dans la langue de l'adversaire d'hier. » *ibid.* p.300

<sup>163</sup> On connaît l'expression de Kateb Yacine au lendemain de l'indépendance algérienne.

<sup>164</sup> Djebar, *L'amour, la fantasia*, p.297-302.

libère<sup>165</sup>. Alors pourquoi ce changement d'éclairage ? L'étrangéité radicale du français à l'Islam originel justifie qu'il devienne un instrument optique intéressant pour la « matière islamique ». Djébar fait usage d'un procédé comparable à « l'œil naïf » des écrivains voyageurs : un artifice permettant de porter un regard neuf, non contraint par des habitudes, des impératifs et des préjugés<sup>166</sup>. De fait, le français n'impose pas de « formules consacrées » et n'est pas habité par la récitation des sourates et la culture islamique. Néanmoins, le présenter comme « neutre » relève d'une naïveté non jouée, à moins qu'il ne s'agisse d'un procédé d'autorisation. Lorsqu'on entre en dialogue avec les textes sacrés, il faut se munir de précautions oratoires. Dans la tradition arabe, le protocole commun de légitimation de l'entreprise littéraire consiste à représenter l'investiture de l'écrivain par un commanditaire. D'après Kilito, l'effet de cette procédure (feinte ou non) est de donner à l'espace textuel un statut de « terrain neutre » où peut s'effectuer l'interpellation du pouvoir par l'intellectuel<sup>167</sup>. Aussi, dépourvue de commanditaire, Djébar choisirait-elle un procédé immanent, la rencontre de la langue française et des sources islamiques, pour créer le terrain neutre qui autorise sa parole critique.

Cependant, le partage de la parole entre les femmes-silhouettes<sup>168</sup> arabophones qui n'ont pas lieu de parler, et l'écrivain venant au secours de leur mémoire dans la langue de l'occupant français, trouble quelque peu le contrat de lecture mis en place dans l'avant-

---

<sup>165</sup> Schyns. « Le butin de guerre et la tunique de Nessus: traduire le rapport au français chez Malika Mokeddem et Assia Djébar. » *Cadernos de Tradução*, 2010.

<sup>166</sup> L'histoire littéraire est riche d'exemples de cet « œil naïf » que portent notamment les « Sauvages » de Montaigne et l'Usbek des *Lettres persanes* de Montesquieu sur la vie parisienne pour en dénoncer les absurdités ou les turpitudes. L'artifice a une haute valeur rhétorique. Cumulant l'innocence et l'ignorance, ce regard à la neutralité idéale constitue un lieu critique pour les auteurs. Le procédé est partiellement renversé ici dans la mesure où c'est le français qui est utilisé comme œil naïf sur un monde qui lui est étranger.

<sup>167</sup> Kilito, *Les Arabes et l'art du récit : une étrange familiarité*, 2009, p.29.

<sup>168</sup> On a déjà noté ce choix lexical récurrent qui désigne métonymiquement une ou plusieurs femmes. (31, 65, 99, 107, 156, 267, liste non exhaustive).

propos. Pourquoi faire dire « non » à Fatima en français plutôt qu'en arabe ? La réponse prosaïque à cette question – Fatima « parle » français parce qu'Assia Djébar est un auteur francophone – laisse dans l'ombre un enjeu de la langue. Un lecteur éclairé se demandera comment ce français « neutre », auquel Djébar fait référence, est possible. Car, même en faisant abstraction de l'histoire coloniale qui a imposé le français aux intellectuels algériens jusqu'à la politique d'arabisation post-indépendance<sup>169</sup>, une langue n'est-elle pas aussi une virtualité infinie de variations régionales et sociales, de néologismes, de registres, de licences poétiques... ? Une langue n'est-elle pas un *continuum* fait de multiples états entre des pôles de pureté théoriques ?<sup>170</sup> Au sein de ce continuum prennent formes des sociolectes, des idiolectes et toute la panoplie des « mésolectes » qui sont des états intermédiaires de la langue qui témoignent d'influences syntaxiques, lexicales, culturelles. Chacune de ces formes reflète un lieu social et culturel qui est un point de vue sur le monde. En pratique en effet, une langue non marquée n'existe pas. Or chez Djébar, même attentive à l'hétérogénéité sociale<sup>171</sup>, il semble que seule compte la dimension historique du français, mise en avant dans *L'Amour la fantasia* ou occultée comme c'est le cas ici. Il faut donc poser la question que l'auteure n'aborde pas : quel français Djébar écrit-elle ?

### ***Le français langue morte***

Réda Bensmaïa notait que pour de nombreux écrivains maghrébins du dernier tiers du XX<sup>e</sup> siècle qui ne pouvaient ou ne voulaient écrire qu'en français, il avait fallu « maltraiter la

---

<sup>169</sup> Berrichi, *Assia Djébar : une femme, une oeuvre, des langues : bio-bibliographie (1936-2009)*, 2010, p.12.

<sup>170</sup> Le continuum est l'état naturel d'une langue en contact comme l'est le français. Gadet, *Le Français au contact d'autres langues*, 2014, p.3. Sur le concept de « continuum », voir Bickerton. "The Nature of a Creole Continuum." *Language*, 1973.

<sup>171</sup> Notamment dans son insistance sur le statut social des personnages dans une société très hiérarchisée, servantes, esclaves, « nobles dames », etc.

langue pour lui faire dire ce qu'elle ne pouvait pas toujours dire. »<sup>172</sup> On pense évidemment à Kateb Yacine qui déclarait que « la langue appartient à celui qui la viole, pas à celui qui la caresse » et qui lui-même se livre sur ce corps métaphorique à des sévices et distorsions baroques. Aussi pourrait-on s'attendre à ce que Djébar, dont la langue d'écriture est exclusivement le français, entreprenne d'adapter le français au monde islamique naissant qu'elle décrit, en repoussant ses contraintes grammaticales et lexicales. Pourtant il n'en est rien. Le français favorisé par la romancière pour décrire une culture pourtant totalement arabophone convoque un petit nombre de mots arabes<sup>173</sup> traduits en notes ou dans le corps du récit. La pénétration de l'arabe dans le français se fait surtout dans les noms propres « translittérés » comme *'Ançar* ou *Abou el 'Aç...* et transcrits avec la qouniya (lien de descendance) ou le nasab (lien d'ascendance) : *Abou Talha, Zeid ibn Haritha, Zeineb bent Jahsh, Oum Salem*, ainsi que les nisba (mention d'origine géographique) : *Al Ansary, Al Mouhajir...* Mais le laqab, qui procède par apposition d'un adjectif substantivé à un nom propre, est traduit en français et commenté : « Abou Bekr dit 'Seddiq', c'est-à-dire 'l'ami entre les amis', dit aussi 'Atiq', c'est-à-dire 'l'affranchi par Dieu du feu de l'enfer' » (211). Sur le modèle du laqab, les personnages féminins reçoivent de nombreux attributs en français tels que « Esmâ l'amoureuse » (240) ou « Barira la libérée » (254). Avec Fatima le procédé est systématisé : « Fatima d'abord l'éplorée, puis la révoltée dans le mépris et l'orgueil douloureux de ses diatribes, Fatima devient alors la dépossédée... » (78)<sup>174</sup>

---

<sup>172</sup> "Others tried to come to terms with their assimilation by continuing to write in French, even if it meant they had to mistreat the language to make it say what it was not always able to say" Bensaïdia et Waters, *Experimental Nations*. p.16.

<sup>173</sup> *ijtihad* (6), *abtar* (56), *hadith* et *sira* (61), *fatih*a (160) *fqih* (185), *kalam* (243). Liste non exhaustive.

<sup>174</sup> Procédé qu'on trouve dans *Notre-Dame des Fleurs* de Jean Genet, avec plus d'audace puisqu'il va jusqu'à substituer l'attribut au nom propre et fait prendre en charge la nomination par les dénommés eux-mêmes :

« - Je suis bien sûr, sûr, sûr, la Toute-Dévergondée.

- Ah ! Mesdames, quelle gourgandine je fais.

- Tu sais (le *us* filait si longtemps qu'on ne percevait que lui), *tussé*, je suis la Consumée-d'Affliction. (...) Puis,

Le rythme rapide auquel se succèdent les portraits de cette galerie de personnages féminins provoque une profusion de noms propres, jusqu'à la saturation. Les récits de bataille par exemple, sont difficiles à suivre si l'on n'a pas connaissance de l'histoire arabe :

Les Beni Dhabba se refusent : Khalid est trop proche. Avec les Beni Malik et les Beni Yard, Sadjah a un peu plus de succès : Malik ibn Nowaira et son fils, sans sortir de l'Islam, veulent utiliser Sadjah pour combattre leurs ennemis héréditaires. Malik demande un délai pour une possible conversion ; en attendant, Sadjah et lui combattront la petite tribu des Beni Rahab. (44)

Les faits relatés semblent de peu de conséquence dans le déroulement des récits, qui s'ouvrent et se ferment sur des apparitions de femmes sans se soucier de ce qui advient une fois qu'elles ont disparu. Mais la saturation de noms propres arabes avec leur qouniya, nasab et nisba, provoque une opacité qui, sans vraiment entraver la lecture, déplace l'attention vers l'énonciation elle-même. Car c'est bien l'énonciation, l'insistance sur les noms et les attributs des personnages féminins qui innervent les choix stylistiques. On peut y voir une forme d'occupation de la langue<sup>175</sup>, alternative au métissage souvent favorisé dans d'autres situations de contact linguistique. Ainsi, comme nous le verrons dans *Solibo magnifique*<sup>176</sup>, le contact entre la langue vernaculaire et la langue véhiculaire<sup>177</sup> a-t-il pour effet une minorisation du français par créolisation du lexique et de la syntaxe. Or, dans l'écriture de

---

peu à peu, elles s'étaient comprises en se disant : 'Je suis la Toute Toute', et enfin : 'Je suis la T'T'. » Genet, *Notre-Dame des Fleurs*, 1948, p.97.

<sup>175</sup> Dans le contexte postcolonial, cette occupation résonne évidemment comme une manifestation identitaire.

<sup>176</sup> Chamoiseau, *Solibo magnifique.*, roman que nous étudions dans le chapitre suivant.

<sup>177</sup> Dans le contexte antillais de Patrick Chamoiseau, la langue véhiculaire est le français et le vernaculaire comprend plusieurs variétés de dialectes créoles. Dans le contexte algérien, le vernaculaire correspond à l'arabe parlé, au kabyle, au touareg, entre autres. La langue véhiculaire était le français, aujourd'hui supplanté par l'Arabe classique, lui-même doublé par l'anglais dans certains secteurs économiques. Bensmaïa et Waters, *Experimental Nations*. 16-17.

Djebar, nulle invention ou bizarrerie syntaxique ne signale la licence poétique qui facilite le métissage littéraire. Le français de Djebar, bien qu'envahi par les noms propres arabes, n'est pas atteint dans ses conventions. Il n'y a pas lutte des langues mais coexistence de l'historiographie arabe avec l'héritage littéraire français classique de l'auteur. En somme, ne créant pas plus de néologismes qu'elle ne récupère un parler<sup>178</sup>, Djebar traite le français comme une *langue morte*<sup>179</sup>. Langue riche mais limitée par ses conventions grammaticales, reçue et instituée par le père en Algérie<sup>180</sup>, restituée par la fille en France, c'est un français irréprochable que ne traversent pas de « lignes de fuite » ni de « mots de passe ». Si, comme le décrivent Deleuze et Guattari, à qui nous empruntons ces images<sup>181</sup>, la minorisation de la langue majeure ressemble à un jeu « où chaque coup porterait sur la règle »<sup>182</sup>, on pourrait juger que c'est au contraire dans le respect de la règle qu'opère Djebar, et subséquemment dans le deuil des langues mineures dont ne subsiste que des noms propres. La nostalgie d'une langue maternelle étrangère à l'œuvre de la fille<sup>183</sup> va de pair avec les honneurs rendus à la langue étrangère devenue paternelle, dont la grandeur passée promet à la fois l'éclat et l'innocuité. Langue morte plutôt que neutre, langue de l'autorité littéraire parée de ses usages classiques (le passé simple, le vocabulaire soutenu), le français de Djebar voudrait pétrifier dans l'écrin d'une écriture infaillible les paroles sublimes des héroïnes disparues.

---

<sup>178</sup> Au contraire, Patrick Chamoiseau s'appuie précisément sur les néologismes, les archaïsmes et les parlers régionaux pour transformer le français.

<sup>179</sup> On entend « langue morte » au sens idiomatique d'une langue dont les formes sont figées, comme le latin ou le grec ancien, mais l'expression évoque aussi le recueil Djebar, *Oran, langue morte*, 1997, et sa nouvelle éponyme, de même que la main coupée trouvée par Eugène Fromentin dans *Un Été dans le Sahara* et que Djebar s'approprie, la déclarant « vivante » pour lui « faire porter le qalam » dans Djebar, *L'amour, la fantasia*.

<sup>180</sup> Rappelons que le père d'Assia Djebar était instituteur.

<sup>181</sup> Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*. p.135

<sup>182</sup> Ibid. p.126

<sup>183</sup> « J'écris donc, en français, langue de l'ancien colonisateur, qui est devenue néanmoins et irréversiblement celle de ma pensée, tandis que je continue à aimer, à souffrir, à prier (quand parfois je prie) en arabe, ma langue maternelle. » cité par Zimra. "*Hearing Voices*". p.154.

Certes, la résistance de Djébar aux tentations littéraires du folklorique, de même que son rejet des habitudes orientalistes de l'ethnographie, expliquent peut-être la recherche d'uniformité sociale dans le rendu des voix représentées. Mais à la question du rôle de l'écrivain francophone dans la nation naissante, le refus de violenter la langue apporte une réponse ambivalente. Au contraire d'un Kateb Yacine, capable d'une inventivité à la limite du lisible<sup>184</sup>, ou d'un Rachid Boudjedra dont la logorrhée délirante emporte la lecture<sup>185</sup>, ou encore d'une Malika Mokeddem qui veut « incruster de mots arabes » la langue française<sup>186</sup>. Djébar prend le parti de la retenue et refuse peut-être autant d'enrichir la langue française de ses innovations, que de céder aux attentes d'un lectorat qui voit d'abord en elle « l'Algérie-femme »<sup>187</sup>. Ce faisant, elle maintient le français à une distance qu'on pourrait presque qualifier de « polie », la traitant « comme étrangère », méfiante à l'égard « de ce qui s'y tisse de la domination reconduite ».<sup>188</sup>

La façon dont la langue française s'approprie le « *cantus firmus* » du contrepoint et reconstitue la parole des héroïnes de l'Islam est donc des plus significatives. *Loin de Médine* ne recourt pas au réalisme social pour faire entendre les voix des femmes, se rapprochant peut-être en cela davantage d'une tragédie racinienne que du roman moderne. L'élocution y est traitée, à travers un classicisme certain, selon les règles des genres nobles aristotéliens<sup>189</sup>, dans l'intention probable de préserver les mots de ce nouveau palimpseste. Mais Djébar trahit-elle son sujet en confinant toutes les voix de sa polyphonie à une variété

---

<sup>184</sup> Voir les audaces linguistiques de Kateb, *Le Polygone étoilé*, 1966.

<sup>185</sup> Boudjedra, *La répudiation*, 1994.

<sup>186</sup> Helm. *Malika Mokeddem : envers et contre tout*, 2000, p.29.

<sup>187</sup> Djébar, *Ces voix qui m'assiègent*, p.224.

<sup>188</sup> François Bon « La langue de l'autre » dans Calle-Gruber, *Assia Djébar, nomade entre les murs : pour une poétique transfrontalière*, 2005, p.83.

<sup>189</sup> Aristote, *La Poétique*, 1980.

haute<sup>190</sup> du français ? Hormis les personnages de poétesses définies par l'art oratoire, se font entendre des personnages à l'expression lyrique et tragique, ayant toujours recours au vocatif lyrique « ô » pour s'adresser aux autres, telles que, par exemple, Safya : « Ô Messenger de Dieu, comme je voudrais que Dieu me donne à ta place toutes tes souffrances ! » (231). Les monologues intérieurs témoignent également de cette hauteur, comme on le voit avec Barira, esclave affranchie de Aïcha : « Tant d'interrogations m'assaillent chaque nuit, et je ne surmonte leur assaut en moi que par mes marches du matin, par mon travail le reste du jour. Je suis Barira, la libérée. » (254) Autre trait classique du genre tragique qui fait signe dans *Loin de Médine*, la reprise d'une parole isolée par un chœur qui lui donne un écho :

Seule Aïcha, la voix claire, a répété les mêmes phrases :

– Omar ibn el Khattab se trompe ! Il n'a pas compris, en ce point, la pensée du Messenger – que le salut de Dieu lui soit assuré ! Je témoigne que Mohammed nous permet de pleurer celui qui nous quitte (...)

– Omar ibn el Khattab se trompe ! reprisent plusieurs voix de femmes, dans l'attente du moment où le corps de Abou Bekr sera porté vers l'autre côté du mur. (263)

Enfin Fatima, on l'a vu, dans ses lamentations à Médine, mises en page comme des poèmes, détachées et en italiques, apparaît comme une héroïne de tragédie :

« Les horizons de ciel, les voici poussiéreux.

Le soleil aujourd'hui n'est plus qu'une boule éteinte. (...) »

C'est Fatima, encore, qui improvise. Femmes et enfants reprennent à chaque aube, les bribes de son chant renouvelé (...). (75)

---

<sup>190</sup> Terme introduit par Charles Ferguson avec celui de « diglossie », en 1959, pour désigner l'idiome dans lequel se déroulent les activités prestigieuses (gouvernement, administration, affaires, enseignement supérieur), cité dans Gadet, *Le Français au contact d'autres langues*, p.51.

Son interpellation du pouvoir, selon la même mise en forme, évoque une Antigone arabe<sup>191</sup>, accusant à la fois le calife et le peuple qui lui est soumis :

Il a fait surgir l'aube de sa nuit en fondant le droit sur ses vraies bases !

Alors tous les proches de Satan ont disparu !

Et vous, qu'étiez-vous donc alors ?

(...)

– Et c'est de vous aujourd'hui que nous supportons les blessures ?

Vous êtes comme le passage du couteau sur notre gorge,

Puisque vous prétendez que nous n'avons pas d'héritage ! (81)

La tension vers le genre tragique s'épanouit dans la mise en opéra de *Loin de Médine* pour la scène italienne<sup>192</sup> qui donne à la fille du prophète une dimension mythique dans sa révolte tragique contre l'injustice.

On notera toutefois que l'esthétisation médiocre des pensées représentées trahit parfois leur sujet. La scène de retrouvailles passionnées d'Oum Hakim et d'Ikrima en fournit un exemple :

-- Ikrima !

Le nom lui sort de la gorge, sans qu'elle se rende compte : appel aigu, désespéré ; part-il vraiment ? Et son cri se perd dans la brume grise qui s'installe par plaques, planant entre le ciel bas et la surface marine au noir luisant étrangement. (...) Oum Hakim tâte en aveugle, le visage, la poitrine d'Ikrima :

– Je suis arrivée ! Ô Dieu, j'ai réussi ! sanglote-t-elle.

Son cœur se met à battre trop fort. Elle doit s'allonger sur le dos,

<sup>191</sup> Dans sa présentation du libretto *Filles d'Ismaël dans le vent et la tempête*, Djebbar établit explicitement la comparaison en affirmant que Fatima s'y « est transformée (...) en notre véritable Antigone, celle qui rappelle les 'lois non écrites' face à l'étroite politique. » Djebbar. « *Filles d'Ismaël* », p.53.

<sup>192</sup> Djebbar, *Figlie di Ismaele*.

tenter de mieux respirer. Ses mains restent accrochées au corps de l'homme. Elle lui a tout dit : ils vont revenir ensemble ; ensemble retrouver la Mecque ; musulmane ou non musulmane, quelle importance, c'est leur ville !... Ikrima n'est ni un chef vaincu ni un guerrier qui part en exil. Ils vont rentrer chez eux. Elle dormira à ses côtés, ses petits à leurs pieds ; elle...

Ses yeux ne quittent pas le ciel qui blanchit, car ce premier jour du bonheur retrouvé s'annonce à peine. (138-139)

Il y a plus de Bovary que de Flaubert dans ce style indirect libre. La simplicité d'Oum Hakim, dont l'inconscience est soulignée deux fois (« sans qu'elle se rende compte », « tête en aveugle ») forme un contraste vif avec le regard narratif, attentif au décor menaçant (effet de la paronomase sur « plaques » et « planant »), et à ce « noir luisant étrangement » de la « surface marine » qui apparaît comme un signe comminatoire. Mais plutôt qu'une féroce ironie, ce contraste entre les voix compose une relation quasi-maternelle de tendresse protectrice : heureuse de l'enthousiasme candide de son personnage, la voix narrative veille sur « le premier jour du bonheur retrouvé », et prête à la pauvre Oum Kaltoum des clichés sentimentaux et des figures de style médiocres, telles cette anadiplose « ils vont revenir ensemble ; ensemble retrouver la Mecque ». Cette tendance est récurrente avec les personnages fragilisés, comme la petite Oum Keltoum qui profite d'un discours indirect libre empathique, à l'eau de rose : « Oui, partir, les retrouver eux, Mohammed et ses amis. (...) l'adolescente s'est islamisée secrètement. Seule, si seule » (160).

De la grandeur tragique de Fatima au mélodrame sentimental d'Oum Hakim, c'est l'enchâssement des pensées et des discours représentés qui module la voix de l'autre, la fait résonner dans la « langue morte » des statues tragiques et des lieux communs du discours amoureux. Cette tension entre la puissance poétique de la voix narrative et la médiocrité des voix ressuscitées rappelle que *Loin de Médine* donne, plutôt que la parole, *lieu de parler*. Le

roman fait des ruines un monument-tribune pour des morts sans sépulture.<sup>193</sup> Deux forces entrent donc en tension dans le roman : l'effort vers l'écriture-monument d'une part qui fige des images et des énoncés pour ériger un tombeau, et l'effort de « refructification des lieux de conflit » et de remise « en mouvement des femmes vivant à l'aube même de la mémoire islamique »<sup>194</sup> qui mobilise la lectrice sans laquelle le monument<sup>195</sup> resterait vain.

### *La fonction du silence*

Pourtant, Djébar déclare qu'elle n'entreprend pas de « parler pour » mais « tout contre », une affirmation largement relayée<sup>196</sup>, et qui se trouve dans la préface de *Femmes d'Alger dans leur appartement* :

Ne pas prétendre « parler pour », ou pis, « parler sur », à peine parler près de, et si possible tout contre: première des solidarités à assumer pour les quelques femmes arabes qui obtiennent ou acquièrent la liberté de mouvement, du corps et de l'esprit.<sup>197</sup>

Plutôt que de suivre le mouvement rhétorique de l'auteure vers la représentation collective comme la critique l'a fait<sup>198</sup>, je suggère que cette phrase doive être lue comme une

---

<sup>193</sup> Le thème des morts sans sépulture innerve toute l'œuvre. On peut citer l'épisode paradigmatique dans *L'Amour la fantasia* de l'enfumage de la tribu des Ouled Riah (97-110), dont les corps sans sépulture sont déterrés par l'auteur qui les embaume de sa prose impeccable (107-108), suivi par le contrepoint d'une autre tribu dont les corps ont été « enterrés jamais déterrés » par le silence (111). Djébar, *L'amour, la fantasia*.

<sup>194</sup> Djébar, *Ces voix qui m'assiègent*, p.52.

<sup>195</sup> Debra. "The appeal to memory: Marguerite Duras and Assia Djébar, from the urgent narrative to the 'monumental' text." *Journal of Romance Studies*, 2009.

<sup>196</sup> Lachman. "The Allure of Counterpoint", p.172 ; Donadey, *Recasting Postcolonialism*, p.151 ; Asholt, Calle-Gruber, Combe et Centre culturel international de Cerisy-la-Salle. *Assia Djébar : littérature et transmission*. Calle-Gruber, *Assia Djébar, ou la résistance de l'écriture*.

<sup>197</sup> Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement : nouvelles*, 2002.

<sup>198</sup> Anne Donadey pointe la problématique de l'intercession, allant jusqu'à affirmer que "Djébar's entire work reflects the impossibility of letting the 'other' woman speak outside the circulation of power, especially in a postcolonial context (...) her awareness of the difficulty of such a project in a postcolonial context in which to let the other speak also necessarily entails to veil her speech: the dialogue between women in Djébar's work

prétérition<sup>199</sup>, c'est-à-dire un déni qui annonce ce qui va le démentir. En effet, si un retour du refoulé anime le choix des mots, « assumer pour » annule la précaution affichée, car en se défendant de « parler pour », l'auteure s'autorise à « assumer pour ». Mais qu'est-ce qui autorise l'auteur ? On objectera qu'il s'agit d'un verbe transitif dont l'objet – « solidarités », neutralise ce que la préposition « pour » aurait de hiérarchique. Pourquoi alors utiliser l'infinitif, l'absence de sujet, placer celles que l'on voudrait partenaires dans une fonction de destinataires, avec ce désespérant « pour les quelques femmes » ? l'auteure de cette phrase ne s'identifie nullement avec « les quelques femmes arabes ». Elle *écrit*, et elle écrit *pour* un grand nombre de figures mortes : femmes de Médine dans *Loin de Médine*, intellectuels assassinés par les islamistes de l'Algérie moderne dans *Le Blanc de l'Algérie*<sup>200</sup>, combattantes de la guerre d'indépendance dans *La Femme sans sépulture*<sup>201</sup> ... L'axe dominant du projet djebarien est de relayer les voix inaudibles des fantômes qui la hantent, de *faire parler les mortes*, thème récurrent de son œuvre<sup>202</sup>.

---

inscribes itself precisely in the interstices between sisterhood and appropriation, in the shuttling between “speaking for” and “speaking very close to.” Donadey, *Recasting Postcolonialism*.

<sup>199</sup> Pourquoi cette prétérition ? Pour que la distance qui la sépare de ses personnages (les paysannes, les résistantes, les premières musulmanes « filles d'Agar ») ne lui soit pas reprochée ? pour, sans doute, prémunir son œuvre d'un travers subalterniste ? “Djebar also has been variously accused of ignoring the Nationalist cause in her early work, and then later of writing for the attention of a French-speaking metropolitan audience when she is in fact separated by language and life-experience by those for whom she can be seen to speak. Such charges persist, even though she has in fact always scrupulously avoided casting herself as a ‘spokeswoman’ for Algerian women, while at the same time using their oral testimonies throughout her work.” Debra. “*The appeal to memory*”, p.64.

<sup>200</sup> Djebar, *Le Blanc de l'Algérie*, 1995.

<sup>201</sup> Djebar, *La femme sans sépulture*.

<sup>202</sup> « Les morts qu'on croit absents se muent en témoins qui, à travers nous, désirent écrire ! » Djebar, *Vaste est la prison*, p.346. Il est notable que les femmes citées sont deux fois muettes, puisque analphabètes. Comment se fait-on l'écho d'un silence ? Même son discours de réception à l'Académie française est encore un exercice d'écoute des morts – en l'occurrence ici Georges Vadel, son prédécesseur : « Jusqu'à sa voix que je pourrais entendre, moi qui ne l'ai jamais approché, moi qui me suis demandé si cette voix avait un accent, je veux dire, un accent de son Sud-Ouest natal ! » Asholt, Calle-Gruber, Combe et Centre culturel international de Cerisy-la-Salle. *Assia Djebar : littérature et transmission*, p.406.

Et en effet, Djébar ne peut *parler pour* « ces voix qui [l']assiègent », qu'elle « entend, pour la plupart, en arabe, un arabe dialectal, ou même un berbère qu[']elle comprend mal, mais dont la respiration rauque et le souffle [l']habitent d'une façon immémoriale. »<sup>203</sup> dans la mesure où ces voix pour elle ne font pas langue, encore moins discours, mais bruit, un bruit corporel et inarticulé de « respiration rauque ». Aussi l'écrivain n'a-t-elle pas un rôle de transcriptrice<sup>204</sup> ni de porte-parole, mais plutôt celui d'interprète et d'idéologue, façonnant les bruits des unes dans le discours des autres. Toute parole, pour Djébar, est parole d'autrui et l'écrivain doit restituer l'altérité de la parole dans sa reconstitution comme discours.

La véritable Antigone arabe n'est pas Fatima mais Assia Djébar, car c'est elle en vérité qui reprend le rôle de la fille des Labdacides : elle embaume et met au tombeau les dissidents déclarés traîtres à la patrie contre les Créons des temps modernes, grave des épitaphes aux exclues, intercède auprès des vivants pour la mémoire des mort-e-s, n'en finit jamais de payer sa dette à l'histoire qui l'a mise deux fois du côté des survivants<sup>205</sup>. Djébar n'est pas tant « subalterniste »<sup>206</sup> que thanatopractrice, artiste funéraire et quelque peu chamane. Se figurant elle-même en écrivaine hantée par des fantômes bruyants, elle confère aux paroles qu'elle rapporte l'autorité d'un discours de l'au-delà. Mieux qu'une narration classique structurée autour de ses ruses énonciatives, la posture auctoriale est douée d'une force rhétorique d'autant plus efficace qu'elle opère indirectement : désignant l'extériorité de tout discours à la voix qui le profère, l'écriture n'est que passage et gestation des voix venues

---

<sup>203</sup> Djébar, *Ces voix qui m'assiègent*, p.29.

<sup>204</sup> Rôle qu'elle a tenu pendant deux ans lorsqu'elle consignait pour le journal *El Moudjahid* les témoignages des maquisards pendant la guerre d'Indépendance.

<sup>205</sup> Une première fois par rapport aux autres fillettes colonisées et vouées à rester analphabètes. La deuxième fois par rapport aux Algériennes maquisards qui payent de leur vie l'indépendance de leur pays.

<sup>206</sup> Spivak. "Ghostwriting".

d'ailleurs, transformant l'écrivaine en messagère qui assiste le Messenger dans sa « révolution féministe de l'Islam » (79).

*Loin de Médine* se distingue des autres romans de Djébar par sa démarche. Nous avons dit que ce roman était le récit d'une lecture. En effet, à la différence de ses écrits autobiographiques et de ses témoignages sur les femmes algériennes dans *La Femme sans sépulture*<sup>207</sup>, *Ombre sultane*<sup>208</sup> ou *L'Amour la fantasia*<sup>209</sup>, *Loin de Médine* ne passe pas par l'oralité ni par la contemporanéité des personnes citées. Les voix venues d'ailleurs y sont celles que la lecture fait naître dans l'esprit de la romancière. Au lieu d'une rencontre et d'un échange oral, que la transcription trahirait, il y a ici passage par une polyphonie propre à la lecture : lenteur et silence permettent la pensée, c'est-à-dire le dialogue avec le texte lu. Djébar « invente » bel et bien les silences qu'elle évoque, mais au sens où elle les fait naître en les découvrant, parce qu'elle *postule le silence*. Le silence supposé n'est-il qu'un prétexte à la (re)création des voix ? En affirmant que les chroniques de l'Islam réduisent les femmes au silence, on s'autorise à user à plaisir de leurs figures muettes et à leur faire dire dans le passé ce que le présent a besoin d'entendre. S'il s'agit bien entendu d'une instrumentalisation politique des héroïnes de l'Islam, la ruse s'exhibe et invite la lectrice à ébranler à son tour le silence mortifère qui « se gliss[e], comme un lent brouillard, dans la nuit de Médine » (64). Outre son rôle dans la genèse du roman, le silence postulé est donc investi d'un rôle dans le schéma actantiel narratologique. Il est le pré-narratif, la raison du récit qu'il oblige à prendre en compte d'autres possibles. Et parce que le silence résonne maintenant de mille autres paroles dont il devient la source, le système d'exclusion qui soutient l'« ordre du discours »<sup>210</sup>

---

<sup>207</sup> Djébar, *La femme sans sépulture*.

<sup>208</sup> Djébar, *Ombre sultane*.

<sup>209</sup> Djébar, *L'amour, la fantasia*.

<sup>210</sup> Foucault et Canguilhem, *L'ordre du discours*.

historico-religieux ne fonctionne plus. Le roman recrée un excès de mots<sup>211</sup> qui avait été exclus par le savoir officiel. Pour employer des concepts rancièriens, on dira que la littérature rend compte d'un *mécompte* en faisant entendre des voix qui ne *comptaient* pas. Or sans le dire, ces voix sont habitées d'une autre langue, d'autres temps, d'autres textes, dont l'impropriété fait irruption dans la chronique arabe et masculine des origines. Sans doute Djébar, là encore, se fait scribe des voix du présent et le roman n'est qu'un lieu analogue. On se souviendra donc d'« Oran, langue morte » nouvelle significative qui se conclut par le projet de substituer au vacarme et aux cris qui hantent le souvenir, « une langue muette », une « langue morte » :

Déjà, je n'entends plus ni les cris, ni les chants. Ma mémoire ne coule plus, ni ne scintille. (...) Ecrire Oran en creux dans une langue muette, rendue enfin au silence.

Ecrire Oran ma langue morte.<sup>212</sup>

L'écrivaine recrée du silence, mais un silence qui a transformé le « bruit de la parole pas encore discours »<sup>213</sup> en lettre muette : « Le bruit se calme soudain quand l'écrit en rend compte, et le boit, et l'éteint. »<sup>214</sup>

Cette indirection générale du roman, s'avère à double tranchant : puisque le roman devient le cadre référentiel de la citation, c'est en définitive le roman qu'on cite plutôt que les paroles qu'il était censé transmettre. Aussi est-il légitime, en dernière instance, d'interroger le texte comme système de citations pour l'auteure, qui crée ainsi son propre lieu de parole, lieu

---

<sup>211</sup> Rancière, *Les Mots de l'histoire*, p.43.

<sup>212</sup> Djébar, *Oran, langue morte*, p.48.

<sup>213</sup> Djébar, *Ces voix qui m'assiègent*, p.31.

<sup>214</sup> Rancière, *Les Mots de l'histoire*, p.31.

où elle intervient dans ses citations et en contrôle le sens, certes, mais aussi lieu où elle feint de parler pour autrui quand elle parle pour elle-même.

Notre analyse met en valeur plusieurs conduites paradoxales du récit de Djébar. L'énonciation y est traitée en activité de prix, hautement significative dans ses formes et son contenu. Décrit avec précision, mis en contexte historique et en situation corporelle, chaque énoncé est ainsi serti d'un écrin comme un bijou, et ce, au dire de l'auteur, pour rendre justice aux « Filles d'Agar » (305). Pourtant, devenues personnages de roman, locutrices déléguées<sup>215</sup> par l'auteure, les femmes de l'hégire deviennent les masques d'une voix narrative qui multiplie les ruses et les précautions oratoires. Le *je* auctorial, souvent pompeux, tracassier<sup>216</sup> masque la mascarade elle-même. Tantôt effacé comme voix narrative qui délègue le récit à des voix anonymes, tantôt au premier plan comme voix auctoriale dirigeant le protocole d'écriture et de lecture du texte, le *je* djébarien se joue des sources de la parole et les résorbe toutes en lui-même. Et puisque, enfin, c'est encore ce sujet-auteur du projet littéraire que l'on célèbre dans son effacement même, qu'en est-il vraiment du refus d'autorité ? Peut-être est-ce là également une de ces prétéritons dont les Belles Lettres étaient coutumières et qui rehausse la puissance du texte sur le désir du lecteur par le biais de ce que Zimra nomme le « leurre auctorial » (« *authorial bait-and-switch* »)<sup>217</sup>.

Et si finalement, par un ultime tour de cette parole qui circule, c'était aux lecteurs que le roman demandait de se faire la voix de l'autre ? Ne serait-ce que par la mise en abîme du contrepoint narratif qui est à la fois une posture de lecture et une forme d'écriture

---

<sup>215</sup> Voir Lise Gauvin « Les femmes-récits ou les déléguées à la parole » in Asholt, Calle-Gruber, Combe et Centre culturel international de Cerisy-la-Salle. *Assia Djébar : littérature et transmission*.

<sup>216</sup> Aucune faille du texte de Tabari, qu'elle qualifie de « pudibond », ne lui échappe.

<sup>217</sup> Critique adressée par Zimra à la lecture biographique que Donadey fait de certaines scènes. Zimra. « *Hearing Voices* », p.157.

polyphonique, la lecture est nécessairement posée comme problème d'interprétation, mise en jeu comme capacité d'interrompre le chant ou le contre-chant. Avec *Loin de Médine*, ces deux possibilités sont actualisées et il semble que si notre travail de lecture n'épouse pas la forme contrapuntique modélisée par le roman, elle ne peut pénétrer dans l'espace discursif qu'il crée. La lecture contrapuntique engagée par Djébar envers les sources de l'Islam devient donc le *kalam* à l'épreuve duquel les lectrices à leur tour soumettent le roman.

### **Conclusions**

Nous avons démontré qu'en éclairant le silence du discours citant, la littérature faisait émerger la mésentente entre le pouvoir et les agents d'un litige qu'elle revivifie ainsi pour les lecteurs du présent. La forme narrative encadrant les discours rapportés s'inscrit dans une tradition islamique, l'*ijtihad*, en prenant appui sur le discours auquel elle se confronte pour créer son propre système de citations et sa scène d'énonciation : une scène qui valorise les conflits afin de faire entendre le dissensus féministe comme contre-mythe originaire au sein de l'histoire islamiste, et récupérer ainsi la religion dans le combat politique des Algériennes de la fin du XX<sup>e</sup> siècle.

En répondant aux sources de la loi et à la glose qui les fait opérer comme tels, c'est aux discours de légitimation de l'ordre social que s'attaque Assia Djébar. Son projet de relecture critique des *hadiths* islamiques y déploie des dispositifs d'écriture critique de la prise de pouvoir par l'autorité religieuse. Ces dispositifs ne sont familiers d'aucun genre littéraire – sauf peut-être à considérer le contrepoint comme un genre en lui-même. Nous sommes à la frontière des genres discursifs : fiction et documentaire, archivage et polémique s'y côtoient. La stratégie historiciste tente de constituer un sujet du discours non autoritaire mais « autorisant », un sujet qui se produit en questionnant le discours dominant.

Or Djébar ne déconstruit pas seulement le discours dominant mais la forteresse idéologique même d'un discours monologique bien que plurivocal. Elle entreprend de promouvoir des modèles interprétatifs qui reconnaissent la porosité des discours et leur qualités responsives à travers une analyse de leur interprétation en contexte. L'esthétique du contrepoint littéraire déconstruit les discours qui hantent et informent la société sous des formes figées. La fiction met en jeu les discours en tant que véhicules de valeurs et d'intérêts locaux, contextuels, voués à la répétition par le travail même du langage et les règles du savoir religieux. C'est la *récitation* que l'écriture contrapuntique de Djébar interrompt, en lui substituant un système de *citation* qui reconstitue l'héritage féministe de l'Islam pour servir de fondation à un sujet légitime de la parole féministe/féminine présente. Elle justifie ainsi la parole des femmes résistantes d'aujourd'hui, leur (re)constitue un héritage politique au sein du religieux, afin qu'elles aussi puissent brandir « les sources », se réclamer de l'origine. Mais non sans ambiguïté, Djébar montre ainsi combien le concept d'origine est fragile, instrument rhétorique d'une idéologie conservatrice. Et c'est à cette instrumentalisation de la mémoire par les fondamentalistes que son texte répond, par le contrepoint d'une origine plurielle, trouée, fantasmatique. Toute hiérarchie s'en trouve ébranlée, les autorités discursives différentes s'entrelacent dans la composition du texte. La littérarité se loge dans le jeu intertextuel, dans la relation contrapuntique, dans l'espace d'incertitude du malentendu entre le sens propre et le sens figuré. C'est dire combien l'esthétique s'identifie au politique dans les œuvres engagées. Car seule la littérature permet ce contrepoint qui transforme la culture de la monodie. *La littérature est composition* : dès lors qu'il y a multiplication des voix dans la différence, il y a nécessité de l'écriture, comme nous l'apprend l'histoire de la musique. On pourrait, à la façon de Jacques Derrida<sup>218</sup>, inverser la perspective et demander si,

---

<sup>218</sup> Derrida, *L'Écriture et la différence*, 1967.

dès lors qu'il y a écriture, il ne devrait pas y avoir multiplication des voix. Et si par conséquent, ce ne serait pas l'avènement de la notation musicale qui aurait engendré la possibilité de composer des différences. En littérature, le contrepoint déroule le propre du littéraire et le fait être lui-même en inscrivant l'autre dans son émergence, en émergeant par l'inscription de l'autre.

La parole elle-même ne vient-elle pas toujours d'un autre, d'un ailleurs, dans la tradition islamique ? Le narrateur ne peut prendre en charge que la glose sur des mots qu'il/elle cite, à l'image du prophète et des rawiyates. Encore faut-il savoir gloser le conte, désigner sa place dans la transmission et sur le théâtre de la parole. Il ne s'agit donc pas d'un retour aux sources mais d'un renouvellement des sources qui rende audible et visible cette parole venue d'ailleurs : parole divine, parole de l'inconscient – toujours hors de toute appartenance.

C'est l'art conjoint de l'écrivain et de la lectrice que de faire émerger la parole féminine refoulée, de conduire une enquête sur ses traces occultées et de mettre au jour les chemins oubliés de la polynodie dans l'Islam contemporain. Grâce au silence des sources arabes, la lectrice française devient la voix d'Oum Keltoum s'écriant « Libre ! Je suis libre ! » (161). Et si ces lacunes de la chronique que Djébar découvre en les lisant n'étaient qu'un prétexte à faire parler français les héroïnes musulmanes ? Et plus secrètement, mais comme cette étude l'atteste : à faire « parler islam » les francophones ?

L'éthos de la parole – héritage musulman de la responsabilité du dire (l'hadithologie et l'isnâd qui canalisent la prolifération des hadith) semble néanmoins primer sur le politique, limitant quelquefois par ses registres lyriques et élégiaques la portée de la dispute – du moins dans les termes d'une analyse ranciérienne qui, nous l'avons montré, apporte un nouvel éclairage sur le roman. Une autre limite est apparue dans l'usage d'un français aux formes

guindées, au sentimentalisme de bas-bleu : c'est une pratique littéraire qui se prend dans les rets de « la langue adverse ». Cette question se prolonge dans notre lecture du roman de Chamoiseau qui approche la représentation de la parole d'autrui selon une procédure différente qui complique la question du point de vue et de la coénonciation. Si Djébar n'a que des égards pour la langue apprise, Chamoiseau, au contraire et comme nous allons le voir, s'empare de la langue française pour la transformer.

## Chapitre II

### Solibo Magnifique : une poétique du lien social

« Il n'existe pas de textes qui assureraient la transition entre culture orale et culture du livre. »

Ann Banfield<sup>219</sup>

« Mais à nous, qui ne sommes ni des chevaliers de la foi ni des surhommes, il ne reste, si je puis dire, qu'à tricher avec la langue, qu'à tricher la langue. Cette tricherie salutaire, cette esquivé, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part : littérature. »

Roland Barthes<sup>220</sup>

De même que *Loin de Médine*, *Solibo Magnifique*<sup>221</sup> confronte à une parole idéale le silence et le bruit qui la recouvrent et la déforment. Le dispositif des voix en contrepoint dans *Loin de Médine*, comme le système narratif d'un écrivain « marqueur de paroles » dans *Solibo*, sont déterminés par une semblable complicité du silence et du bruit dans l'effacement

---

<sup>219</sup> Banfield, *Phrases sans parole.*, p.370.

<sup>220</sup> Barthes, *Leçon : leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977*, 1978, p.16.

<sup>221</sup> Chamoiseau, *Solibo magnifique.*

de la parole : « Mais un jour Solibo disparut du marché, disparut de partout sans que personne ne s'inquiète du silence de sa voix : le marché n'était que bruits ! » (44) Comment entendre la disparition d'une parole dans le brouhaha ? Comment, dans les bruits (aussi bien rumeurs que sons) du marché, ou dans la prolifération de hadiths instruments du pouvoir chez Djébar, distinguer une parole originelle et comment faire écho à ce qui a été réduit au silence ? La rivale de l'écriture n'est pas l'oralité, qui en serait plutôt la partenaire, mais le bruit<sup>222</sup>.

Comme Djébar, Chamoiseau inscrit son œuvre dans un projet de médiation de la parole. Le romancier se veut apte à distinguer, parmi les bruits, la parole disparue de Solibo, et à la traduire en un autre silence, celui de l'écrit, « parole muette »<sup>223</sup> du roman où les mots se succèdent sans s'interrompre, et, errant au gré des lectures, touchent chacun sur leur chemin imprévisible. Il s'agit donc pour le marqueur de paroles de convertir le bruit et le silence du monde en discours silencieux du livre. Ainsi, comme le formulait Glissant, « le cri du monde devient parole »<sup>224</sup>, ainsi, comme l'écrit Deleuze, l'écrivain peut « donner au cri une syntaxe. »<sup>225</sup>

Dans les premiers romans<sup>226</sup> de Patrick Chamoiseau, cette mission médiatrice prend le pas sur la fonction démiurgique du romancier, et, même si la mise en fiction est très présente, le discours narratif place au premier plan un ethos<sup>227</sup> hors catégorie qui mêle à ses velléités

---

<sup>222</sup> Il va sans dire que même si une mise en page tentait de reproduire le recoupement des paroles simultanées, comme dans une partition symphonique par exemple, la lecture ne pourrait encore que lire chaque mot un à un et restituerait dans le silence de l'esprit ordre et clarté à la cacophonie.

<sup>223</sup> Rancière, *La Parole muette : essai sur les contradictions de la littérature*, 1998.

<sup>224</sup> Glissant, *Le Discours antillais*, p.19.

<sup>225</sup> Deleuze et Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure*, 1975, p.48.

<sup>226</sup> Chamoiseau et Glissant (préface), *Chronique des sept misères*, 1988. Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, 1991. Chamoiseau, *Texaco*.

<sup>227</sup> Nous entendons « ethos » dans le sens qu'Aristote développe dans *La Rhétorique*. Roland Barthes, Oswald Ducrot et Dominique Maingueneau, insistent sur le caractère intrinsèque de l'ethos dans le discours : il est l'image que l'orateur montre de lui-même dans son discours sans l'énoncer. Voir Ducrot, *Le Dire et le dit*, 1984, et Maingueneau. « Problèmes d'ethos. » *Pratiques*, 2002.

ethnographiques<sup>228</sup> des formules de conteur, une voix de témoin et la sensibilité d'un justicier. Le statut d'écrivain y est par ailleurs dénié, non suffisamment justifié à ses yeux par ses œuvres qu'il juge inabouties et vaines<sup>229</sup>.

Pourtant ces romans prennent valeur d'héritage, et dans le cas de *Solibo*, c'est même une sorte de « testament » (209) que figure le texte en guise d'épilogue, mais, comme dans *Médine*, il faut se contenter d'une reconstitution, d'un « ersatz » (211) dira le narrateur. Cet héritage incertain, indéfini, reste entaché du bruit qui l'a une fois recouvert et porte avec lui sa déformation. On ne peut séparer le bon grain de l'ivraie dans le langage. C'est donc de façon dialogique que le roman de Chamoiseau montre les forces du contrôle social qui divisent l'usage du langage, assignant à chacun sa place dans les langues et la société, et la dynamique de l'égalité qui lui résiste. Il s'agit d'une politique de la littérature dont l'atout est de mettre en marche la « fonction utopique » du langage – au sens où l'entendait Roland Barthes qui l'opposait à l'assujettissement par la langue<sup>230</sup>.

C'est pourquoi nous dirons que la parole, qui « ne peut rendre compte d'elle-même », a besoin du récit « comme ce qui rend compte temporellement et historiquement de la parole. »<sup>231</sup> La question de la temporalité est naturellement centrale dans la mise en place du couple parole et récit. Afin de rendre possible la conscience de soi, il faut un médium qui permette à la communauté de se penser elle-même, d'interpréter son présent et son histoire,

---

<sup>228</sup> A l'égard des « djobeurs du marché » (207), qui sont les héros de *Chronique des sept misères*.

<sup>229</sup> « je m'étais fait scribouille d'un impossible » (225) dit-il.

<sup>230</sup> Barthes, *Leçon*, p.21.

<sup>231</sup> « le narrateur traite cette parole comme un donné et comme un témoignage vif, comme un passé paradoxal, comme ce qui parle et ne parle pas pour soi-même, comme ce qui ne peut réfléchir sa propre temporalité, sa propre historicité. » Bessière. « Patrick Chamoiseau et les récits de l'inédit, poétique explicite et poétique implicite. » *Poétiques et imaginaires, Francopolyphonie littéraire des Amériques*, 1995, p.287.

ce que la parole est « inadéquate » à faire. Aussi doit-elle « faire droit » au récit écrit qui en devient la médiation.<sup>232</sup>

Mais Chamoiseau approche la représentation de la parole d'autrui selon une procédure qui complique la question du point de vue. La figure du marqueur de paroles, qui prend en charge la narration, substitue au masque auctorial celui d'un déni d'autorité classique qui laisse croire à la préexistence du dit sur l'écrit, faisant de la quasi-intégralité du roman un tissu de paroles rapportées, à l'exclusion des réflexions du narrateur sur son travail d'écriture. Si la coutume veut que le personnage porte la parole indirecte de l'auteur, Chamoiseau renverse la feinte en prétendant transmettre la parole de Bouaffesse, Congo, Pipi, Jambette, Charlot, Doudou-Ménard, etc., comme s'ils préexistaient au récit, et se dit l'héritier d'une mémoire à lui confiée par le conteur Solibo. En même temps, le récit nous les présente dotés d'in vraisemblables qualités, et certes pas en situation de confession au marqueur de paroles. L'in vraisemblance, le rocambolesque et l'incongru se partagent les derniers doutes du lecteur, s'il en avait, quant à la nature de ce qu'il lit. Ce qui se donne avec beaucoup de sérieux comme témoignage des compagnons, chant du cygne du conteur, oraison de l'écrivain, doute existentiel..., se vautre à part égale dans le burlesque, la bouffonnerie, la paillardise et autre « farcissure »<sup>233</sup>.

Le dispositif narratif retors de *Solibo Magnifique* ouvre des questions : ses jeux de distance et d'ironie usent des formes indirectes du discours rapporté qui permettent des effets de satire aussi bien que d'empathie. La voix narrative se déplace constamment dans sa propre mise en scène comme personnage aussi bien que dans sa gestion des paroles des autres,

---

<sup>232</sup> Ibid. p.285.

<sup>233</sup> Le mot est d'Antoine Compagnon : « Propre à la littérature carnavalesque [la farcissure] se définit comme la perte du sens de la mesure et le débordement. » Compagnon, *La seconde main, ou : Le travail de la citation*, 1979, p.367.

rendant le point de vue indécidable. Oscillant entre humour burlesque et effets élogiques, moquerie et tribut, sa mise en scène de la parole crée un point de vue ambivalent qui révèle les contradictions sociales inhérentes au discours rapporté et à la fonction de « porte-parole » assumée par le narrateur.

Il y a deux récits dans *Solibo Magnifique* : le premier relate une enquête de police qui, sur le mode du « whodunit »<sup>234</sup>, entreprend d'éclaircir la mort du conteur Solibo trouvé mort dans un parc une nuit de carnaval à Fort-de-France. C'est sur ce récit que le roman s'ouvre, avec le procès-verbal qui décrit le corps du conteur. La deuxième histoire, inséparable de la première, commence avec le deuxième incipit, qui donne voix à un « marqueur de paroles » (30) déterminé à rendre hommage à la magnificence de Solibo. Ce narrateur singulier relate la véritable mort du conteur ainsi que les méfaits d'une enquête policière faite de « terreur et folie » (27). La transformation consécutive de la scène de conte en scène de crime par la police donne lieu à l'arrestation des témoins par le brutal sergent Bouaffesse et à une série de violences burlesques qui s'achèvent par la mort de la farouche Doudou-Ménar. La levée du corps de Solibo signale l'apogée du clivage qui divise les occupants de cette double scène : pendant que les forces de l'ordre humilient le cadavre, les compagnons du narrateur échangent des récits-souvenirs en hommage au vieux conteur dont on apprend qu'il ne maniait pas seulement la parole en maître, mais aussi la cuisine et l'amour (épisode du touffé-requin raconté par sa bonne amie Sidonise) et la veillée des morts (épisode de la veillée de Man Gnam raconté par La Fièvre). Embarqués à l'hôtel de police, les témoins sont confrontés à une série d'interrogatoires. Bien que les « désormais suspects » dressent le portrait d'un conteur aimé et admiré de tous, l'inspecteur et son brutal brigadier sont persuadés que Solibo est mort empoisonné, mais par qui ? « Les aimables auditions étaient terminées, Seigneur... »

---

<sup>234</sup> Suk, *Postcolonial paradoxes in French Caribbean writing : Césaire, Glissant, Condé*, 2001.

(188) annonce un narrateur omniscient. Le récit se charge alors de terreur et de pitié. La première victime de la torture est Congo, « vieil homme » qui parle un créole ancien, personnage archaïque que Bouaffesse prend pour un « vieux sorcier » (197) et qui finit par se défenestrer pour échapper à la violence policière. Les suspects pleurent dans le local de sûreté. Finalement, l'autopsie du conteur donne raison à Congo : Solibo n'a pas été assassiné, il est mort d'une « égorgette de la parole ». Confronté à ce verdict qui signe l'échec de son enquête, l'inspecteur s'interroge sur l'identité symbolique de Solibo et comprend que les difficultés de sa vie étaient emblématiques de l'histoire antillaise-moderne et que sa mort signale l'agonie générale de la culture créole. Il demande alors à Patrick Chamoiseau d'exercer son talent de marqueur de paroles et de « transmettre l'essentiel de ce qui, en fait, avait été son testament » (209). Celui-ci s'exécute humblement : « Je m'étais fait scribouille d'un impossible » (210). Aidé de ses compagnons d'infortune qui reconstituent les dernières heures du conteur, il transcrit les « dits de Solibo », sorte de « parole automatique »<sup>235</sup> rythmée comme un slam<sup>236</sup> franco-créole. Cité intégralement en guise d'épilogue, ce document représente la dernière parole de Solibo, faite d'évocation d'un esclave marron, de dérision des « nègres à l'A.B.C.D. » et de devinettes sur la géographie locale.

La position aux marges du récit, au discours direct, de ces textes antithétiques – le procès-verbal et les « dits de Solibo » – est évidemment significative. Leur opposition même signale la dynamique interprétative du roman qui dénonce et corrige le récit erroné et injuste de la police. De même que *Loin de Médine*, *Solibo* pose à l'intersection du politique et du littéraire le problème de l'interprétation. Le roman met en place une confrontation de récits qui oppose l'interprétation des « écoutants de contes-cricrak » (29) à l'interprétation de

<sup>235</sup> Kundera. « Beau comme une rencontre multiple. » *L'Infini*, 1991.

<sup>236</sup> Il n'est pas surprenant que sa mise en scène au théâtre par la compagnie La Nuit Venue en 2015 donne le rôle de Solibo à Marco Codjia, un artiste slameur.

l'autorité légale (la police), et négocie une victoire commune dans l'affrontement des interprétations. A cet effet, la conduite du récit par un narrateur intra et homodiégétique met au cœur du litige la question de l'usage de la langue, de l'écriture et de la parole. La position narrative se complique néanmoins d'une fausse polyphonie qui place également la question du point de vue au centre de l'attention.

En effet, le narrateur, alias « marqueur de paroles », transmet les récits des témoins qui reconstituent à tour de rôle les hauts faits et dits de Solibo, offrant ainsi une quête alternative à l'enquête policière. La quête ultime vers laquelle convergent ultimement les personnages devient emblématique du défi de la transmission de la mémoire créole, préfigurant ainsi le manifeste *Eloge de la créolité* publié un an plus tard, un manifeste critiqué pour ses accents essentialistes mais surtout pour son oubli de prédécesseurs littéraires et politiques aux Antilles<sup>237</sup>, mais qui doit être replacé dans le projet plus global de Chamoiseau de créoliser le roman, sa langue et sa scène d'énonciation. La prédominance des formes du discours rapporté (citations, procès-verbal, récits testimoniaux, dépositions, hétéroglossie avec notes explicatives, discours direct et indirect, marques d'ironie etc.) joue un rôle décisif dans cette entreprise. Il est légitime cependant de se demander si l'on peut prendre les écrivains de la créolité comme des représentants non problématiques de la voix du peuple et si la *langue* populaire peut valoir pour la *voix* du peuple ? Que veulent dire les ambiguïtés inscrites dans l'économie du style ? A la manière d'un skaz russe, *Solibo*

---

<sup>237</sup> Dominique Chancé reproche aux auteurs de l'*Eloge de la créolité* d'avoir eu la mémoire courte lorsqu'« ils s'en proclament les inventeurs, oubliant des ancêtres fort intéressants. » Parmi lesquels Rémi Nainsouta, dont Chancé présente l'œuvre posthume Nainsouta et Chancé, *Ecrits créoles (1941-1948)*, 2004, p.11. Maryse Condé mentionne également un prédécesseur injustement oublié, mais haïtien, le poète Anthony Phelps : Condé. « The voyager in, the voyager out. » *Guadeloupe : Temps incertains*, édité par Abraham et Maragnès, 2001, p.256. Theuyap en recense plusieurs autres Tcheuyap. « Creolist Mystification: Oral Writing in the Works of Patrick Chamoiseau and Simone Schwarz-Bart. » *Research in African Literatures*, 2001. Voir également N'Zengou-Tayo. « Littérature et diglossie : créer une langue métisse ou la 'chamoisification' du français dans *Texaco* de Patrick Chamoiseau. » *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 1996, et Condé et Cottenet-Hage, *Penser la Créolité*, 1995.

témoigne en effet d'une relation ambivalente à la parole de l'autre dont il récupère des effets de voix. Les outils théoriques mis au point par les formalistes russes pour analyser le skaz paysan nous seront à cet égard d'une grande utilité pour cerner la relation entre le discours rapporté et l'expression du point de vue dans la narration.

En effet, le *nous* de ce « roman du nous » que, héritier d'Edouard Glissant<sup>238</sup>, Chamoiseau aspire à créer, est loin de se réduire à un *je* au pluriel ni même à une juxtaposition de *je* divers. C'est un sujet collectif qui définit le sujet de la créolité en s'énonçant. Contre une politique assimilationniste, faite d'aliénation, de violence, de déni et de fausse conscience, incarnée par l'interrogatoire policier de *Solibo*, ce roman de la créolité<sup>239</sup> propose un éveil des consciences à soi et à la diversité intérieure, qu'il met en œuvre par la conversion de la police au langage de la créolisation. La police mérite une attention particulière dans la mesure où elle représente une conscience divisée, qui se charge de refouler la part créole de son identité et se charge d'en assurer le refoulement, cela tout particulièrement en éclairant la créolité de la police comme une facette refoulée de son identité. En nous focalisant sur l'initiation de la police à sa propre créolité, nous nous éloignerons des lectures glissantiennes qui ont dominé la réception des premiers romans de Chamoiseau<sup>240</sup>. Plutôt que « la transmission de l'oral à l'écrit » qui a fondé tant de lectures oppositionnelles (opposition de l'oralité et de l'écriture, redoublée dans l'opposition du conteur à l'écrivain, et dans celle du créole au français), c'est le passage d'une représentation

---

<sup>238</sup> « On me dit que le roman du nous est impossible à faire, qu'il y faudra toujours l'incarnation des devenirs particuliers. C'est un beau risque à courir. » Glissant, *Le Discours antillais*, p.267.

<sup>239</sup> La créolité n'est pas une vague essence caribéenne, c'est « un mouvement de pensée et de création littéraire aujourd'hui pleinement reconnu dans le monde entier, grâce aux romans de Chamoiseau et de Confiant, en particulier » Combe, *Les littératures francophones : questions, débats, polémiques*, 2010, p.101.

<sup>240</sup> Et pour cause : c'est une citation d'Edouard Glissant qui figure en épigraphe de *Solibo* : « Je suis d'un pays où se fait le passage d'une littérature orale traditionnelle, contrainte, à une littérature écrite, non traditionnelle, tout aussi contrainte. »

duelle de la communauté à une représentation créolisée qui nous paraît féconde dans ce roman animé d'un désir d'unité sociale, et qui manœuvre, pour rassembler en une communauté de conscience, ses éléments hétérogènes.

En effet, il est remarquable que *Solibo Magnifique* échappe complètement à ce qui aurait pu n'être qu'une logique binaire et adversative opposant le petit peuple à la police. D'ailleurs les policiers eux-mêmes, à commencer par le brigadier-chef Bouaffesse, vont et viennent entre les langues. La division linguistique ne traduit pas nécessairement la division sociale. Il ne suffit pas de parler la même langue pour être solidaires, ni de parler créole pour assumer la créolité. Encore faut-il que la créolité refoulée de ceux-là même qui répriment son expression puisse trouver son chemin d'émergence. Un acte de style peut-il tracer cette voie ? Le roman est-il à même de défaire la dualité sociale qu'il postule ? Il faut, pour le savoir, élucider sa logique stylistique et rendre apparente sa politique énonciative.

La question de l'oralité demeure d'un intérêt certain, dans la mesure où l'on ne l'oppose pas à l'écrit. On sait que dans *Eloge de la créolité*, Bernabé, Chamoiseau et Confiant se font les hérauts d'une écriture créolisée qui recourt à la tradition orale. Or ce qui est nouveau dans *Eloge*, ce n'est pas ce recours à l'oral, mais ce statut de manifeste, cette *axiologie* de l'oralité : avec les auteurs de la créolité, l'altérité inhérente à l'écriture n'est plus une « vérité cachée » qui se dévoile malgré elle, elle est assumée et mise en lumière, peut-être parce que l'on suppose que la vérité de l'être, c'est son autre. La vérité de la littérature serait cet « enracinement dans l'oralité » dont il s'agirait de « parachever la voix collective (...) jusqu'à l'inévitable cristallisation d'une conscience commune. »<sup>241</sup> Il allait de soi que la

---

<sup>241</sup> Bernabé, Patrick et Raphaël, *Eloge de la Créolité : édition bilingue français-anglais: In praise of Creoleness*, 1993, p.39.

figure du conteur, transposée dans le roman, porterait cette vérité<sup>242</sup>. Or, ce faisant, l'Eloge plaçait au cœur du mouvement de la créolité la division dramatique créée par l'idéologie diglossique entre le patrimoine oral de la culture créole et l'expression écrite de l'ordre français. Si la coexistence et la rivalité de ces deux traditions n'est pas nouvelle, les écrivains de la créolité ont initié un métadiscours qui faisait de la représentation de la parole orale en littérature un geste identitaire emphatique. Avec le conteur créole a émergé ainsi un représentant de la parole commune qui en était aussi le point de transmission en littérature.<sup>243</sup> La critique a largement relayé l'intronisation du conteur en nouveau héros/héraut des Antilles, (suppléant le marron<sup>244</sup>), et remarqué les évidents procédés d'imitation du conte oral par le narrateur de *Solibo*<sup>245</sup>, sans noter toutefois que les auteurs de la créolité n'étaient pas les premiers écrivains à s'inspirer du folklore en littérature. Aussi allons-nous apporter une perspective innovante dans le débat sur l'oralité et la représentation de la parole dans le contexte de la créolité, en lisant *Solibo Magnifique* à la lumière nouvelle du récit en skaz, genre affectionné par les formalistes russes qui éclairent à travers lui les relations entre littérature et folklore, nous permettant de clarifier les enjeux et implications de son déploiement d'oralité à la marge du débat sociolinguistique sur la diglossie antillaise.

---

<sup>242</sup> Solibo hante littéralement la parole commune dont le narrateur entend témoigner. Les conseils de Solibo au marqueur de paroles interrompent le récit à l'improviste, comme un fantôme à la fois toujours déjà-là et introuvable.

<sup>243</sup> Laroche, *La Double scène de la représentation : oralité et littérature dans la Caraïbe*, 2000 ; Alexis, *Romancero aux étoiles, contes*, 1960 ; Chamoiseau, *Entretien avec Patrick Chamoiseau*, 15 janvier 2011 ; Ludwig, *Ecrire la parole de nuit : la nouvelle littérature antillaise : nouvelles, poèmes et réflexions poétiques*, 1994 ; Perret. « La Parole du conteur créole : *Solibo magnifique* de Patrick Chamoiseau. » *The French Review*, 1994 ; Réjouis, *Veillées pour les mots : Aimé Césaire, Patrick Chamoiseau et Maryse Condé*, 2004.

<sup>244</sup> Bongie, *Islands and Exiles : The Creole Identities of Post/colonial Literature*, 1998, p.157.

<sup>245</sup> Pour n'en citer qu'une: "the novels of Chamoiseau and Confiant thematize and to some extent mimic the procedures of the Créole conteur." Britton, *The sense of community*, p.52.

Qu'est-ce que cette « douleur diglossique » qu'évoque l'*Eloge de la créolité*<sup>246</sup> ? En linguistique, le concept de diglossie « désigne la coexistence, dans une société donnée, de deux langues de 'hauteur' inégale dans leur usage. »<sup>247</sup> Le concept est largement utilisé en sociolinguistique qui met l'accent sur la hiérarchie des deux langues en usage :

La langue 'noble', réservée à l'usage écrit, tire son prestige de l'ancienneté de la tradition littéraire et culturelle qu'elle transmet, tandis que la langue vernaculaire est généralement méprisée comme 'inférieure', parce que populaire. (...) le concept a d'abord été appliqué à l'arabe, puis à d'autres langues qui distinguent l'usage écrit des dialectes, généralement parlés, même s'ils donnent lieu à une littérature, alors dépréciée comme 'régionale', comme l'allemand. La diglossie met ainsi l'accent sur les variations linguistiques de l'oral à l'écrit. La diglossie, à la différence du bilinguisme, crée une hiérarchie entre les langues, auxquelles sont attribuées des valeurs sociales inégales. Dans une situation de diglossie, la langue valorisée tend à dominer l'autre, non seulement par un usage prépondérant, mais par les valeurs symboliques qui lui sont attachées.<sup>248</sup>

La dimension sociale du bilinguisme révèle par conséquent que, loin d'être libérateur, l'usage de deux langues est soumis à des conditions idéologiques et psychologiques contraignantes « qui induisent une inégalité ou une dissymétrie ».<sup>249</sup> C'est justement cette dimension qui est prépondérante dans le contexte (post)colonial. Pour Edouard Glissant, la diglossie est « la domination d'une langue sur une autre ou plusieurs autres, dans une même

---

<sup>246</sup> « Notre richesse bilingue refusée se maintint en douleur diglossique. » Bernabé, Patrick et Raphaël, *Eloge de la Créolité*, p.25.

<sup>247</sup> Combe, *Les littératures francophones*, p.90.

<sup>248</sup> Ibid.

<sup>249</sup> Ibid.

région »<sup>250</sup> Or, face à cette domination et à l'évolution des langues vers la « multiplicité interne »<sup>251</sup>, plutôt que de défendre une langue contre une autre, « il y aurait avantage pour le praticien des langues à renverser l'ordre des questions et à inaugurer son approche par l'éclairage des rapports langue-culture-situation au monde. C'est-à-dire par la médiation d'une poétique. »<sup>252</sup> C'est précisément cette poétique que Patrick Chamoiseau élabore dans *Solibo Magnifique*, préfigurant le projet défini dans *Eloge de la créolité* : « Il s'agit maintenant d'accepter ce bilinguisme potentiel et de sortir des usages contraints que nous en avons. De ce terreau, faire lever sa parole. De ces langues, bâtir notre langage. »<sup>253</sup>

Nous appellerons la poétique constitutive de *Solibo* « poétique du lien social », parce qu'elle est basée sur un nouveau langage apte à rassembler, en un continuum sociolinguistique, « toutes les facettes de notre diglossie. » (44) Pour que cette machine fonctionne, il ne faut pas sous-estimer la puissance de l'iconoclasme linguistique, ni ses limites, et garder à l'esprit que le langage, constitutif du sujet, en véhicule également les pouvoirs d'assujettissement. Bien que le style remarquable de Chamoiseau ait inspiré des analyses de qualité<sup>254</sup>, notre approche est la première qui en explique la dynamique générale et qui entreprenne de lier le politique et l'esthétique en confrontant ce style au projet rassembleur de la créolité.

Nous analyserons d'abord la mise en place d'une double scène qui dramatise le clivage sociolinguistique dans la communauté représentée. L'étude du dispositif narratif du marqueur de paroles et de sa résolution unique de l'opposition entre l'écrit et l'oral, que nous

---

<sup>250</sup> Glissant, *Poétique de la relation*, 1990, p.132.

<sup>251</sup> Ibid. p.133.

<sup>252</sup> Ibid. p.134.

<sup>253</sup> Bernabé, Patrick et Raphaël, *Eloge de la Créolité*, p.43.

<sup>254</sup> Les écrits de Dominique Chancé en particulier témoignent d'une relation de lecture entièrement soutenue par le style.

interrogerons à la lumière du *skaz*, nous permettra de décrire la politique du style de Chamoiseau. Nous considérerons ensuite la distribution de la parole en un *continuum* qui créolise la scène d'énonciation, afin de redéfinir son esthétique dans les termes d'une poétique du lien social. Enfin, nous verrons qu'en redistribuant le schéma actantiel sociolinguistique, *Solibo Magnifique* autorise une co-énonciation inédite qui constitue, à travers la figure de l'inspecteur de police Evariste Pilon, l'ultime paradoxe de ce roman pour faire émerger la conscience de l'autre dans la conscience commune.

## I Clivages

### *La double scène du cadavre*

*Solibo Magnifique*, de même que *Loin de Médine*, s'ouvre sur une scène de mort qui détermine la temporalité du roman comme à la fois hors-temps (éternité post-mortem) et douloureusement urgente (pourrissement du cadavre, vacance d'une figure communautaire). Ici encore, c'est le protagoniste historique qui est mort, celui dont l'histoire doit se souvenir. Mais comment conter la mort du conteur ? et qui est habilité à le faire ?

Deux récits vont tenter de récupérer cet objet absolu qu'est le corps du conteur Solibo. Le premier récit, placé en exergue et signé « inspecteur principal Evariste Pilon, officier de police judiciaire » est un procès-verbal. Le deuxième récit, qui constitue le roman pris en charge par le marqueur de paroles, se présente comme un témoignage personnel.

Le procès-verbal de l'inspecteur, donné en marge du roman, fonctionne à la fois comme un prologue et comme un faux départ. C'est un constat qui se veut description objective, clinique :

A la gauche du monument aux morts, sous un arbre situé à 6 m 50, en bordure de l'allée, se trouve le cadavre d'un homme d'environ cinquante ans. (...)

Le corps est allongé sur le dos, entre les racines de l'arbre. Les bras, écartés en croix, sont maintenus en position haute. Le genou droit est replié. La tête est inclinée vers la gauche. Les jambes sont orientées vers le monument aux morts.

Le cadavre est froid, atteint de rigidité. Il ne présente aucun signe de putréfaction. Aucune écorchure, égratignure ou contusion ne se voit sur le visage et sur les mains. La face est grisâtre, les oreilles violacées, une écume rose sort de la bouche et du nez. Les yeux sont écarquillés. Aucun traumatisme n'est visible sur la poitrine, le ventre, les bras et les jambes. Le crâne ne porte aucune blessure apparente. (18-19)

Texte qui ne dit rien sinon le gisement d'un corps mort, sans nom ni raison, et le regard sans émotion posé sur lui, mais qui, par son langage même, construit une scène de crime et sa victime. Le récit du marqueur de paroles va s'opposer à ce langage qu'il rejette en ses marges. Mais tout autant qu'à ce point de vue judiciaire déshumanisé, le narrateur s'oppose au point de vue grotesque du brigadier Bouaffesse, pour lequel Solibo est un « cadavre inattendu, aux yeux ouverts, raide comme une graisse de soupe froide, qui semble lever les bras en un *Ô Gloria !* » (81). Le corps « tombé »<sup>255</sup> du conteur ne cesse de revenir sous différents points de vue, jusqu'à sa reconstitution après autopsie et son enterrement final

---

<sup>255</sup> « Solibo » signifie « la chute » (72). « Quelques vieilles du marché où il stationnait sa détresse le nommèrent *Solibo*, astuce de dire : *nègre tombé au dernier cran ----- et sans échelle pour remonter.* » (74)

en passant par une scène défiant la raison, où le cadavre semble animé d'une volonté de résistance aux forces de l'ordre (scène sur laquelle nous reviendrons).

Le récit du marqueur de paroles est donné d'un point de vue qui prend soin de se définir d'emblée par son langage, son sentiment et son projet, (re)commençant l'incipit en substituant ses mots à ceux de la police : Contre l'entrée en matière du procès-verbal « le deux février à six heures dix (...) le cadavre d'un homme sous un tamarinier du lieu-dit la Savane » (17), le marqueur de parole offre un contexte « Au cours d'une soirée de carnaval à Fort-de-France, entre dimanche Gras et mercredi des Cendres, le conteur Solibo Magnifique mourut d'une égorgette de la parole, en s'écriant : Patat' sa !... » (25). Contre l'effacement du point de vue qui caractérise ce type de compte-rendu (« Informé par le brigadier-chef », « Constatons ce qui suit »... 17-18), le marqueur de paroles souligne son sentiment par un lamento : « Cette parole ne se donne qu'après l'heure de sa mort ----- tristesse, mi ! ----- et même pas dans un dit de veillée, auprès de son corps parfumé aux bonnes herbes. » (25). Déplorant le traitement infligé par la police, il se réapproprie le corps de Solibo, morceau par morceau :

Se figurant un crime, la police l'a ramassé comme s'il s'agissait d'une ordure de la vie, et la médecine légale l'a autopsié en petits morceaux. On a découpé l'os de sa tête pour briguer le mystère de sa mort dans sa crème de cervelle. On a découpé sa poitrine, on a découpé ses poumons et son cœur. Son sang a été coulé dans des tubes de verre blanc, et, de son estomac ouvert, on a saisi son dernier touffé-requin. (25-26)

Contre cette autopsie en petits morceaux qui segmente l'individu et le défigure, le marqueur de paroles implore qu'on se représente Solibo « à la verticale » (25) et annonce le propos de son œuvre :

J'aurais voulu pour lui d'une parole à sa mesure : inscrite dans une vie simple et plus haute que toute vie. Mais, autour de son cadavre, la police déploya la mort obscure : l'injustice, l'humiliation, la méprise. Elle amena les absurdités du pouvoir et de la force : terreur et folie. Frappé d'un blanc à l'âme, il ne me reste plus qu'à en témoigner, dressé là parmi vous, maniant ma parole comme un Vénéré, cette perdue nuit de tambour et de prières que les nègres de Guadeloupe blanchissaient en souvenir d'un mort. (27)

Quel est l'antécédent du pronom « en » complément d'objet indirect de « témoigner » que nous soulignons ? Grammaticalement, il peut s'agir aussi bien de cette « vie simple et plus haute que toute vie » de Solibo, que des actes des policiers amenant « terreur et folie ». L'indétermination de l'antécédent nous invite à lire le récit qui va suivre comme tendu dans un double témoignage animé d'un regret, témoignage de la hauteur et de la bassesse, de la haute simplicité d'un homme et « des absurdités du pouvoir et de la force » : une parole écartelée dans l'opposition impensable de deux mondes qu'il faut pourtant dire d'une seule pièce.

### *Violence du langage*<sup>256</sup>

De même que Fatima et Ali s'indignaient de l'empressement au pouvoir des compagnons du prophète, qui annonçaient sa succession sans respect pour le corps à peine refroidi de Mohammed, le tort initial causé à Solibo est la profanation de son corps par la police qui s'approprie la scène du conte pour en faire une scène de crime, exerçant ainsi un déni de réalité. Le clivage s'accroît quand les spectateurs de la dernière performance du

---

<sup>256</sup> Les récits de la torture de Congo (192-195) et de Sucette (194-196) témoignent d'une violence inouïe mais qui n'est pas l'objet de notre analyse dévolue à la violence symbolique.

conteur se trouvent changés en témoins (puis bientôt en suspects) par la police qui prend note de leur identité et, ce faisant, surécrit ces déclarations d'identités qui ne rentrent pas dans le cadre français. Les occupations non reconnues – et pourtant réelles – des individus, se trouvant remplacées par une autre « réalité » :

Eloi Apollon, surnommé Sucette, se disant tambourier de cricracks, en réalité sans profession, (...)

Charles *Gros-Liberté*, surnommé Charlot, se disant musicien, en réalité sans profession (...)

Justin *Hamanah*, surnommé Didon, se disant maître-djoueur au marché aux légumes, en réalité sans profession (...)

Pierre Philomène *Soleil*, surnommé Pipi, se disant maître-djoueur, en réalité sans profession (...) (29-31)

A l'identité déclinée par le témoin, la police oppose quasi systématiquement une autre identité qui en est la dénégation. Si la représentation de la parole populaire dans un rapport de police implique nécessairement des altérations, la parole est ici déformée ou réprimée aussitôt que rapportée. Le langage de la police dénie et falsifie les énoncés pour leur substituer son pseudo-réalisme, identifiable au pouvoir de contrôle et d'exclusion sociale qu'il exerce. Il n'échappera à personne que les occupations dans lesquelles les témoins se reconnaissent les désignent comme antillais. Si elles ne rentrent pas dans le cadre policier, c'est parce que ce dernier est fait pour une réalité métropolitaine où nul n'exerce le métier de « tambourier » ou de « maître-djoueur ». Ainsi la police ne s'approprie pas seulement la scène mais contrôle le clivage sociolinguistique en corrigeant l'état civil des témoins auxquels elle impose une identité assignée selon l'ordre social, lui-même déterminé par la métropole<sup>257</sup>. Les enjeux

---

<sup>257</sup> En cela comparable aux chroniqueurs infidèles des hadiths qui effacent et déforment la présence féminine, assignant à chacun sa place dans la chronique.

sont posés dès la première partie du roman. C'est la police qui contrôle, littéralement, la parole de l'autre, et s'assure que cet autre reste à sa place d'autre, c'est-à-dire à la marge. C'est la police également qui fixe les conditions d'énonciation, impose les questions, assigne les rôles, confère aux paroles le statut de « dépositions ». Les scènes d'énonciation – un procès-verbal, une fourgonnette de police, une salle d'interrogatoire – jusqu'au témoignage final du marqueur de parole, sont commandées par l'inspecteur. Dépositions, accusations, disculpations, justifications, hommages, les récits sont pris par la forme même de l'enquête dans un acte énonciatif déterminé par le cadre policier qui assigne les places selon sa logique de l'identification sociale. La parole des témoins semble vaine, impuissante à se faire entendre, irrémédiablement soumise à des conditions d'énonciation sur lesquelles elle n'a aucun contrôle, les sous-entendus des questions de l'inspecteur faussant d'avance les réponses : « Vous êtes restés combien de temps à écouter ce solo ? » (134) « *Le conteur cesse brusquement de parler, et ce silence inattendu ne vous inquiète pas ?* » (137).

Pourtant une scène alternative est construite dans la fourgonnette de la police, où les amis de Solibo évoquent les hauts faits du vieux conteur et témoignent librement de ses vertus sous la forme de récits-souvenirs caractérisés par l'instabilité du point de vue. Le marqueur de paroles y joue pleinement son double rôle de narrateur et de personnage, ce qui semble le douer d'une invraisemblable ubiquité et lui permet de présenter en contrepoint l'infâme traitement infligé au mort par la police, et le simulacre de veillée spontanément livré par les amis de Solibo. Deux langages rivalisent pour s'approprier la scène de mort. Schématiquement, nous pouvons poser, d'une part, un langage figuratif, littéraire, voire allégorique, et que le récit pose comme fidèle à son univers romanesque, donné dans un incipit qui invalide immédiatement le « whodunit » ; et, d'autre part, le langage du réalisme policier, qui prétend corriger le langage symbolique et constitue la scène en scène de crime.

La colonne de gauche figure des éléments du langage validé par le narrateur, celle de droite montre le langage que la police lui substitue :

la parole	les dépositions
le mystère	le crime
le marqueur de paroles	l'écrivain sans profession
l'auditoire	les témoins, puis les suspects
l'égorgette de la parole	l'empoisonnement présumé

Langage inadapté, surtout infidèle à lui-même, à ses sources et à son objet, ce langage de la police résume à lui seul l'aliénation d'une société néocoloniale. Pendant que la police recouvre la scène de mort de démonstrations de force spectaculaires et manifeste son pouvoir d'humiliation en une succession d'épisodes grotesques, le marqueur de paroles relaye l'impuissance des témoins à faire entendre leur innocence ainsi que le litige qui les oppose à la police dans le traitement du corps. Ainsi Congo, vieillard incarnant au plus près le descendant d'esclaves, fait face au terrible brigadier au nom du respect dû aux morts, défi que celui-ci réprime immédiatement au nom du respect dû à la loi.

Cette installation initiale de la scène figure par conséquent le litige d'une opposition déséquilibrée entre le contrôle social abusif des forces de l'ordre, et des auditeurs inaudibles facilement subjugués. Comment restaurer la dynamique d'une dispute sociale dans un lieu qui n'oppose que contrôlants et contrôlés autour d'un mort réduit au silence ? Il faudrait pour commencer parler une langue commune, faite non des mots des uns contre les mots des autres, mais des sens que tous donnent aux mots de tout le monde. Comme chez Assia Djebar, la distribution du pouvoir d'interprétation est ici au cœur du litige.

### *La résistance du corps*

La mise en place de cette situation d'énonciation distribue le pouvoir de façon fort inéquitable en peignant le portrait d'une police autoritaire et violente. Néanmoins, il semble qu'il y ait du corps qui résiste, que *le corps*, c'est-à-dire littéralement le cadavre de Solibo, résiste à la manipulation profanatoire que lui imposent les forces de l'ordre. Nous proposons une lecture allégorique de cette scène.

Enjambant le corps du Magnifique, ils l'avaient empoigné, mais, malgré leurs Han ! hoo hisse !, ils ne le soulevaient pas : Solibo s'était mis à peser une tonne, comme ces cadavres de nègres qui jalousaient la vie. (...) Bouaffesse fit venir en renfort Jambette, Diab-Anba-Feuilles et Bobé. Mais Solibo pesa une tonne et demie. Il appela les deux gardiens de la barrière. Mais Solibo pesa deux tonnes. (128)

Et ainsi de suite... Sans raison apparente, nul n'est assez fort pour déplacer le cadavre. Mais lorsque le treuil, commandé pour emporter le corps trop pesant, arrive sur les lieux, Solibo ne pèse plus rien : « le brigadier-chef s'empara des cordes du macchabée, qui vint si facilement que le policier faillit en basculer. » (143) Commence alors une scène d'« amusement », un « délire » qui donne « une sueur malsaine » à l'inspecteur :

[le brigadier-chef] retira précautionneusement une main, écarta le pouce, déplia l'index, puis, à la stupéfaction générale, il soutint Solibo du bout du petit doigt. Enfin, il se lança dans de lentes manipulations dont le macabre fascinait tout le monde. Par de simples tortillements du poignet, Bouaffesse se passait le cadavre de l'auriculaire au pouce, du pouce à l'index, de l'index au médium, envoûté lui-même par le flottement de Solibo entre ses liens qui restaient mols. Diab-Anba-Feuilles voulut essayer, puis Jambette, les pompiers, de petit doigt en petit doigt cet amusement déclenchait un tel désordre nerveux (rires

aigus, tressaillements) que le chauffeur de la fourrière s'enfuit en pleine indifférence. (143)

Cette scène nous somme d'inventer un langage pour dire sa réalité. C'est une scène qui profane la mort, mais surtout qui montre la résistance du corps, son poids incompréhensible mais bien réel<sup>258</sup>. Une réalité est là, pour laquelle la police n'a pas de mots et dont elle ne peut que jouer en silence. C'est dans le regard des spectateurs, comme toute « scène », qu'elle prend sens. Or, une fois encore, nous sont proposés deux points de vue sur ce spectacle, deux points de vue scandalisés pour différentes raisons : c'est l'irrationalité du phénomène qui scandalise l'inspecteur Pilon, mais les compagnons du conteur sont, eux, choqués par la profanation : « nous les voyons se jouer du Magnifique. » (143) Notons l'usage de « se jouer » plutôt que de « jouer avec » qui correspondrait littéralement à la scène d'« amusement » et d'objectivation du corps. Le caractère strictement humain de l'objet du verbe « se jouer » rétablit l'humanité du cadavre qui semble malicieusement prolonger le spectacle. Le récit de la veillée de Man Gnam s'intercale à ce moment, rappelant alors le souvenir des traditions mortuaires à l'auditoire endeuillé qui reporte les yeux sur ce corps mort, jouet de la police. C'est Congo, vieillard créolophone, qui intervient : « Du front, il brise la vitre. Son visage ensanglanté s'écrase contre le grillage : Oala pan hespé, il n'y a plus de respect, alors ?!... A force de silence douloureux, nous hurlons avec lui. » (148) S'ensuit une démonstration d'autorité par Bouaffesse, dont la violence verbale et le mépris social écrasent la protestation créole du « vieux nègre » bouleversé :

---

<sup>258</sup> Nous devons à Dominique Combe d'attirer notre attention sur une similarité de ce cadavre insistant avec celui que met en scène Ionesco dans *Amédée ou comment s'en débarrasser*, pièce encombrée d'un cadavre qui ne cesse de croître puis s'enroule autour du protagoniste. Deux logiques opposées donnent sens à ces représentations de cadavres. Là où le corps d'*Amédée* apparaît comme un symbole de la névrose obsessionnelle d'Amédée et de Madeleine qui vivent reclus et hantés par leur passé, le corps de Solibo apparaît au contraire comme l'insistance malicieuse d'un dire qui refuse d'être interrompu par la mort. Voir Ionesco, *Théâtre*, 1954.

Pourquoi tu as fait ça, Papa ? siffla Bouaffesse.

-- Pani hespé, pani lavi, hi bray !

-- Ho, Diab, qu'est-ce qu'il bave là ?

-- Il dit que les gens ne vivent pas sans respect, chef ! (149)

La résistance d'un vivant ne rencontre pas davantage son langage que celle du mort. Si ce dernier est devenu jouet, le premier, un vieillard qui ne parle que le créole, se voit nié comme interlocuteur. De même que Abu Bakr se tournant vers Ali quand Fatima l'interpelle, Bouaffesse s'adresse à Diab, et anéantit la protestation de Congo réduit au dépréciatif « il bave ». S'ensuit une longue tirade du brutal brigadier qui dénie à Congo le droit à la parole :

Bouaffesse se rapprocha jusqu'à toucher du ventre le corps sec du vieillard : Respect, respect, c'est toi qui parles de respect ? Moi, je suis un homme de respect qui respecte tes cheveux blancs, sinon j'aurais déjà écrasé ta tête sur la maçonnerie ! (...) Un vieux nègre qui sort de je ne sais où et qui vient se mettre devant moi pour parler de respect ! (149)

Le vieillard, qui a couvert de ses vêtements le cadavre, « se dressa face au brigadier-chef, l'affrontant du regard » (149). Son corps vertical est l'écho fraternel au corps indocile du vieux conteur. « Le vieillard subissait l'assaut sans ciller. » (150) Là encore, la résistance à l'abus de pouvoir est réduite au silence, dernier rempart dont on se souvient que Fatima finira par mourir.

A la suite de cette confrontation qui tourne court, la compagnie est déclarée officiellement suspecte et embarquée pour une garde-à-vue prolongée à l'hôtel de police. Le marqueur de paroles, qui jusqu'ici relatait les événements à la première personne plurielle, se désigne désormais à la troisième personne du singulier, personnage parmi les autres, suspect subissant un interrogatoire sans privilège énonciatif. La voix narrative se fait quasi-omnisciente dans le chapitre qui commence alors, consacré au récit des interrogatoires.

En faisant garder à vue les témoins dans l'hôtel de police pour des interrogatoires prolongés, le roman force leur parole, si bien qu'au sein de cette situation d'injustice sociale évidente, où des innocents ordinaires se trouvent à la merci d'une police de voyous, *Solibo Magnifique* peut déployer la stratégie d'une confrontation radicale des langages. Le duel vise néanmoins à se résorber dans une parole unifiée par la reconnaissance de la créolité comme condition commune. Aussi faut-il s'attacher à décrire le dispositif énonciatif qui organise et distribue la parole dans le roman.

## II Marquer la parole

### *Le marqueur de paroles : porte-parole ou medium ?*

Le dispositif narratif de *Solibo Magnifique*<sup>259</sup> brouille les frontières théoriques que les lecteurs du XX<sup>e</sup> siècle ont dressées entre le narrateur, responsable de la narration, et l'auteur, responsable de l'œuvre.<sup>260</sup> Mais, en la poussant au comble de ses contradictions, Chamoiseau impose la contiguïté problématique de l'auteur et du narrateur, tour à tour personnage, témoin, colporteur de ragots, écrivain tourmenté, etc., l'occasion faisant le larron.<sup>261</sup>

---

<sup>259</sup> L'histoire en est connue : Edouard Glissant le premier nomme « marqueur de paroles » le narrateur de Chamoiseau dans sa préface à *Chronique des sept misères*, expression que Chamoiseau s'approprie dans ses deux romans suivants, *Solibo Magnifique* et *Texaco*.

<sup>260</sup> On cite souvent à l'origine de cette distinction le *Contre Sainte-Beuve* de Proust qui fait du « moi » de l'auteur un être à part : « un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices », Proust, *Contre Sainte-Beuve; suivi de Nouveaux mélanges*, 1954, p.137.

<sup>261</sup> Au point que même une lectrice professionnelle a déploré qu'il ne se présente pas aux journalistes comme « marqueur de paroles », ainsi qu'il le fait avec ses lecteurs dans ses romans. « Juste pour citer un exemple pris au hasard, on aurait bien aimé lire, pour retrouver une certaine cohérence, dans la liste des intervenants de la revue *Carbet* (n°10 décembre 1990), non pas 'Patrick Chamoiseau, écrivain', mais 'Patrick Chamoiseau,

Notons qu'au contraire de la lectrice qui narre *Loin de Médine* et passe à son lecteur le relais de la lecture critique, c'est dans une posture partagée d'humble témoin que le narrateur de *Solibo* installe son lecteur. D'emblée situé comme destinataire du récit, le lecteur est expressément requis de se représenter Solibo selon le vœu du narrateur : « ô amis, avant l'atrocité, accordez une faveur : n' imaginez Solibo Magnifique qu'à la verticale, dans ses jours les plus beaux. » (25) Et Solibo mort, c'est le marqueur de paroles qui se met à la verticale, « dressé là parmi vous » (27), pour témoigner. A l'instar de Djébar, Chamoiseau place la transmission de la parole au centre du déroulement narratif. De même que dans *Loin de Médine* également, cette narration réflexive abandonne les récits-souvenirs aux voix narratives univoques de narratrices et de narrateurs homodiégétiques. Les stratégies énonciatives des deux romans divergent néanmoins en ce que la narratrice de *Loin de Médine* est étrangère au monde spatio-temporel de l'histoire (hétérodiégétique), tandis que le narrateur de Chamoiseau est partie prenante de l'histoire comme personnage (homodiégétique). Témoin et interlocuteur de Solibo, le marqueur de paroles est pourtant occasionnellement enclin à la narration omnisciente, au prix de séquences narratives invraisemblables, comme l'épisode qui présente Doudou-Ménar aux prises avec la Loi (« Tu m'entends la Loi ?... », 48), entièrement extradiégétique mais doublé d'un regard satirique instable.

A la question « qui conte la mort du conteur ? », nous devrions répondre « l'écrivain ». Pourtant, la situation narrative se complique d'un déni d'autorité qui transfère finalement l'autorité aux témoins – malgré eux – en minimisant l'intervention auctoriale.

---

marqueur de paroles'. » Moudileno, *L'Ecrivain antillais au miroir de sa littérature : mises en scène et mise en abyme du roman antillais*, 1997, p.111. C'est dire combien la fonction de « marqueur de paroles » induit les lecteurs en confusion. Est-il utile de rappeler que les romans de Chamoiseau ne sont pas des transcriptions d'enregistrements ? On sait que depuis *Chronique des sept misères* son « petit magnétophone à piles [...] ne fonctionnait jamais. » (42) Patrick Chamoiseau a depuis complexifié sa relation aux instances énonciatives qui parlent en son nom : Voir Chamoiseau, *Un dimanche au cachot*, 2007.

Alors même qu'il se présente comme le double fictif de l'auteur, « Patrick *Chamoiseau*, surnommé Chamzibié, Ti-Cham ou Oiseau de Cham » (30), le narrateur rebaptise « marqueur de paroles » un rôle auquel il déclare dénier son pouvoir : « scribouille d'un impossible » (210). En outre, le conteur Solibo, dont les citations post-mortem résonnent de l'autorité que confèrent à la fois la mort et le statut de conteur, interrompt le récit (et la page) pour décréter l'écriture vaine<sup>262</sup>, et gagne en authenticité ce que l'auteur fictif perd en légitimité.

Introduit dans *Chroniques des Sept Misères* et poursuivi dans *Solibo Magnifique*, ce dispositif narratif de « marqueur de paroles », est souvent abordé comme une posture de déni d'autorité, signe d'une « culpabilité collective »<sup>263</sup> à l'égard de l'écriture et d'une difficulté à assumer le statut marginal d'écrivain dans une culture non-écrite<sup>264</sup>. La poétique explicite de Chamoiseau dans ses trois premiers romans se dit dans une fable qui permet au roman d'indiquer sa position dans la tradition littéraire antillaise. C'est la fable du marqueur de paroles, de la mort du conteur et, ce qui témoigne d'une ambivalence et fait problème, du « désaveu de l'écrivain et du récit »<sup>265</sup>. Cette approche est contestable dans la mesure où, premièrement, c'est pour tous les héritiers de la culture française qu'il est difficile de se proclamer écrivain à partir des années 1950, période qui voit la fin du « mythe du grand

---

<sup>262</sup> Le jugement de Solibo est sans appel : « Ti-Zibié, ton stylo te fera mourir couillon... » (72).

<sup>263</sup> Moudileno, *L'Écrivain antillais au miroir de sa littérature*, p.96. La thèse de Moudileno est que les écrivains antillais sont des « intrus » *ibid.* p.201 inscrivant leur irruption dans la modernité antillaise sur un mode déceptif. Forcés de justifier leur transformation du réel antillais en littérature pour Européens, désengagés du militantisme d'un Césaire ou d'un Glissant qui aurait pu les légitimer, ils racontent leurs mésaventures d'écrivains en pays dominés en faisant le procès de l'écrivain dans leurs œuvres. *Ibid.* p.204.

<sup>264</sup> « Les premiers romans de Patrick Chamoiseau passent en fraude leur écriture, ne déclarant officiellement que quelques pages ou quelques déclamations. L'écrit et l'écrivain n'ont pas de place symbolique dans le monde de la créolité. » Chancé. « Marqueur de paroles ou auteur antillais? » *Guadeloupe : temps incertains*, édité par Abraham et Maragnès, 2001, p.200. Et « l'écrit demeure dans l'inavouable, associé à la culture coloniale, française, à la domination et à la mort de la culture populaire, il ne peut être assumé. » Chancé, *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque*, 2010, p.179.

<sup>265</sup> Bessière, *Patrick Chamoiseau et les récits de l'inédit*, 1995, p.281.

écrivain français, dépositaire sacré de toutes les valeurs supérieures »<sup>266</sup>. D'ailleurs, suivant le modèle du conteur, il en va peut-être d'une « liberté cachée » telle que Chamoiseau et Confiant la décrivent dans *Lettres créoles* :

[Le conteur] rend l'autonomie à sa parole contestatrice : elle n'est pas de lui, il l'a entendue à tel endroit et « c'est un coup de pied qui l'envoie par ici-là pour vous raconter ça ». (...) Les conteurs ont donc toujours voulu se faire oublier au profit de leur parole.<sup>267</sup>

En outre, l'écrit n'a rien d'inavouable. Le « français-français » est encore socialement prestigieux.<sup>268</sup> Il semble qu'aucun argument ne permette d'affirmer que le choix narratif de Chamoiseau se justifie par un complexe culturel d'écrivain qui ne s'assume pas. Enfin, il ne faut pas négliger le dispositif démiurgique plus vaste dans lequel le modeste marqueur de paroles prend place, un dispositif qui contrôle la lecture du texte. Il s'agit en effet de transformer l'autorité de l'auteur<sup>269</sup>, non de la saborder<sup>270</sup>. Le dispositif du marqueur de paroles permet à l'auteur « d'organiser les conditions d'émission d'une parole dont il nie en même temps être responsable ».<sup>271</sup> C'est conférer à son discours l'autorité d'un discours indirect.

<sup>266</sup> Et « la maîtrise littéraire disparaît, l'écrivain ne peut plus faire parade. » Barthes, *Leçon*, p.40.

<sup>267</sup> Chamoiseau et Confiant, *Lettres créoles : tracées antillaises et continentales de la littérature : Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane, 1635-1975*, 1991, p.60-61.

<sup>268</sup> Il a été reproché à Chamoiseau d'enlaidir le français en y mêlant le créole.

<sup>269</sup> « Le dédoublement de la figure de l'écrivain renforce cette crise de l'autorité : la coprésence dans la fiction de deux auteurs déçus agit comme un révélateur mais, ce faisant, elle offre aussi la possibilité d'une refondation de cette autorité par un processus de délégation de l'un à l'autre. » Charline Pluvinié in Bouju, *L'autorité en littérature*, 2010, p.255.

<sup>270</sup> Voir entretien avec Plumecocq. Chamoiseau affirme qu'il recherche pour son narrateur une « attitude d'action participante » et non une remise en question de la notion d'auteur. Plumecocq et Chamoiseau. « Entretien avec Patrick Chamoiseau autour de *Solibo Magnifique*. » *Roman 20-50*, 1999, p.125.

<sup>271</sup> [http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie\\_et\\_genres\\_litt%26acute%3Braires](http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie_et_genres_litt%26acute%3Braires)

C'est sans doute pourquoi l'instabilité de la focalisation prend une importance particulière dans *Solibo Magnifique*. L'instance narrative « le dispute en importance à l'événement rapporté »<sup>272</sup>. C'est l'organisation interne du discours, la « fonction de régie »<sup>273</sup> qui est mise en avant. Elle permet au récit de se faire discours, en mettant l'accent sur le langage et l'axiologie plutôt que sur la diégétique. Le point de vue y devient un événement narratologique où grammaire et récit se rencontrent, comme on le voit dans les souvenirs relatés par les amis de Solibo dans la fourgonnette de la police, qui ne sont pas des événements notables sur le plan diégétique, mais deviennent significatifs sur les plans énonciatif et axiologique. Ce glissement du diégétique vers le scénique, cette théâtralisation de la parole, accompagnent certes la valorisation du conteur, mais opèrent surtout la véritable transmission de la scène de la parole du conteur à celle de l'écriture en faisant du roman une scénographie du point de vue. Le choix des narrateurs apparaît donc comme un enjeu central du roman. C'est sur leur subjectivité et leur dire qu'est dirigée l'attention du lecteur.

Les statuts des narrateurs se différencient dans la première partie du récit qui détache le marqueur de paroles, apte à produire un témoignage en « maniant [s]a parole comme un *Vénéré* » (27), il n'en va pas de même de l'auditoire, qui ne devient témoin que par force, comme si le texte avait recours aux raisons de la loi pour distribuer des rôles aux personnages, et déléguait donc son autorité aux forces de l'ordre : « en certaines circonstances et au nom de la Loi de simples écoutants de contes-cricraks devenaient des *témoins*. » (29). La parole des témoins est d'ores et déjà prise dans un double ordre de statuts : celui de l'écriture et celui de la loi. Aussi n'est-ce pas surprenant que les portraits de Solibo délivrés par les témoins/suspects lors des interrogatoires témoignent d'un agencement

---

<sup>272</sup> Genette, *Figures III*, 1972, p.248.

<sup>273</sup> Georges Blin dans *Stendhal et les problèmes du roman* p.222, cité par Genet, *ibid.*

énonciatif ambigu. Bien qu'attribués aux personnages, ils présentent des formules mixtes, mêlant les intonations de locuteurs différents : Par exemple, Zozor Alcide-Victor fait preuve d'un vocabulaire remarquable : « Depuis, j'ai toujours prêté une oreille attentive à ses prises de paroles, glossolalies toujours étonnantes, mais je ne le connais pas plus que cela. » (161) ou Conchita Juanez dont les énoncés au discours direct transcrivent l'accent – « il disait : La missêrre dessine toussours délé mémé mênère... » (166) – mais à qui sont attribuées des phrases comme : « Les confidences de ces femmes, leurs façons de goûter la nuit suffisaient au conteur pour décrire chaque terre, chaque peuple, chaque douleur. » (165) Quant au malheureux couli « dont les nerfs devaient lâcher » (168), il fait preuve d'un lyrisme invraisemblable :

Si Solibo est mort au jour d'aujourd'hui, murmura-t-il après une profonde inspiration, c'est de la main du destin, inspectère, car personne ne nourrissait à cause de lui, dans le cœur, de ces brûlures qui font mûrir la haine. Sa parole amarrait les aigreurs et les emportait sans escale aux usines du respect... (168)

Pourquoi distinguer ainsi les accents si tous finalement parlent le Chamoiseau ? Le mouvement de convergence des portraits vers un phrasé qui semble animer une seule âme, soutient sans conteste l'idée d'une voix commune de la créolité, voix qui serait celle de Patrick Chamoiseau. Pourtant, la situation se complexifie avec la fonction de « marqueur de paroles », fonction qui lui permet, suivant une stratégie éprouvée, de se mettre en scène comme personnage-médiateur capable de rassembler la parole éparse, plurielle, polyphonique, en un discours unitaire. « Marquer » la parole prend pour nous un sens autre que celui de « transcrire » ou d'« écrire », qui renvoient au sens familier de « marquer ». N'a-t-on pas plutôt affaire à un écrivain qui imprime sa marque sur la parole comme on marquer

une bête au fer rouge ? Tout écrivain apporte certes sa marque propre aux propos des personnages, mais Chamoiseau l’accomplit de façon délibérément progressive : de parler distincts qui portent la marque des personnages au début du roman (le discours de Bouaffesse est caractérisé par sa verve, que ne partage pas Evariste Pilon, Sidonise est sentimentale, etc.) les discours des personnages s’uniformisent pour chanter la culture créole populaire : dès qu’ils entonnent les louanges de Solibo, ils parlent le Chamoiseau, comme la liturgie d’un *Gloria* aligne les accents dans le latin d’église à la gloire de Dieu. La « marque » de Chamoiseau ne consiste donc pas seulement dans un style avec ses figures favorites et une certaine rythmique agréable au lecteur, elle est surtout cette machine énonciative intelligente qui opère une conversion progressive des discours de ses personnages qui semblent d’eux-mêmes abandonner leurs traits distinctifs pour parler « la créolité ». Cette ambiguïté du point de vue soulève la question d’un « parler pour » : le marqueur de paroles est-il en somme un porte-parole, un médium ou un imposteur ? Un esprit malicieux répondrait qu’étant romancier, il est probablement tout cela à la fois, mais un autre rôle paraît davantage prisé par l’écrivain d’aujourd’hui.

Selon l’approche bakhtinienne, l’expression du point de vue se fait notamment par des choix stylistiques qui représentent « la manière verbale d’autrui (...) utilisée par l’auteur comme point de vue, comme position qui lui est nécessaire pour la conduite du récit. »<sup>274</sup> Comment donc s’expriment les *djobeurs* et marginaux<sup>275</sup> qui occupent la scène de *Solibo* ? Définis d’emblée par leur statut social dans la langue de la police comme nous l’avons vu,

---

<sup>274</sup> Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, p.249.

<sup>275</sup> “The powerful békés, the upwardly mobile mulatto class, and even the maroon slave celebrated by Glissant as the only authentic Antillean hero, are noticeable by their absence in Chamoiseau’s early novels. His protagonists are the archetypal marginals of society, those deemed too insignificant to warrant attention in traditional historical analyses, such as the all but redundant *djobeurs* of the market or the unemployed underclass of Solibo Magnifique.” McCusker, *Patrick Chamoiseau : recovering memory*, 2007, p.93.

qui les requalifie « sans profession » (29-32), la plupart des amis de Solibo satisfont un casting de « héros insignifiants »<sup>276</sup> dont la « manière verbale » renvoie à un système de valeurs sociolinguistiques. En se nommant « marqueur de paroles » plutôt qu'« écrivain » c'est aussi une certaine insignifiance sociale que partage le personnage narrateur avec les autres personnages, comme si son point de vue n'était qu'un parmi d'autres, de même que dans *Chronique des sept misères* il partageait la marginalité des djobeurs du marché.

Dominique Chancé remarque cette posture : « Tandis qu'un écrivain engagé parlerait au nom des djobeurs, Chamgibier se fait arrêter avec eux et partage leur garde à vue, témoigne, un parmi d'autres, lors d'une veillée tragique. »<sup>277</sup> Bien que son récit ne soit pas affranchi de toute hiérarchie de la parole, il ne souscrit pas à la hiérarchie classique du point de vue. Le marqueur de paroles n'endosse pas le rôle du porte-parole mais ne le dénie pas non plus à la manière de Djébar disait s'interdire de « parler pour » ou « au nom de ». Mais là où Djébar échouait à « parler avec », Chamoiseau y parvient en alignant son narrateur sur la « petitesse sociale » et la « trivialité de l'existence petite bourgeoise ou prolétaire » des personnages, au point de se dissoudre dans le lieu dont il recueille les propos :

Prétendu ethnographe, je vivais sans plus de distance l'engourdissement des heures chaudes en m'affalant dans les brouettes comme les djobeurs, ou me figeant, debout (...) à la manière des vieilles marchandes (...). Je criais, gesticulais, ainsi que tout le monde (...) je savais que nul ne s'était vu dissoudre ainsi dans ce qu'il voulait rigoureusement décrire. (42-43)

---

<sup>276</sup> Bernabé, Patrick et Raphaël, *Eloge de la Créolité*, p.40.

<sup>277</sup> Chancé, Patrick Chamoiseau, *écrivain postcolonial et baroque*, p.77.

Cependant, ce narrateur se déporte par ailleurs dans un personnage à la troisième personne, dont le traitement se veut égal à celui des autres personnages. C'est en tant que personnage qu'il dialogue avec l'Inspecteur de police : « Chamzibié, marqueur de paroles, lui renvoya des questions insensées : Comment savoir le temps qui passe, monsieur l'inspectère ? » (134-135) « Nègre inutile » dans le langage policier (160), l'écrivain est donc partie prenante de « ces affaires de vieux-nègres à priori vulgaires »<sup>278</sup> que l'Eloge veut faire entrer en littérature antillaise. L'immersion linguistique n'est-elle pas la méthode la plus probante pour un authentique « parler avec » ?

Le dispositif narratif de Chamoiseau le place dans une position d'énonciation-limite qui permet d'alterner la distance et la fusion énonciative, donnant à voir la violence exercée par le discours policier en même temps qu'il déjoue ce langage en récupérant la position d'auteur pour se faire maître du sens. Il joue sur deux tableaux dont l'évidente invraisemblance formelle met en lumière la relation entre la parole singulière de l'écrivain et une voix qui se veut commune, partagée. Pour y voir une politique de la littérature, il nous faut examiner plus avant le langage qui s'énonce dans cette posture limite.

### *Oralité/altérité*

Le dispositif est complexifié par sa revendication d'oralité, dans les termes d'un héritage (celui du conteur) mais aussi d'une ressource première de la contre-culture créole<sup>279</sup>. Qu'est-ce que marquer la parole et que veut dire la référence insistante à l'oralité ?

---

<sup>278</sup> Bernabé, Patrick et Raphaël, *Eloge de la Créolité*, p.40.

<sup>279</sup> Ibid. p.34.

L'oralité mise en lumière par les auteurs de la créolité est la conséquence de leur engagement social<sup>280</sup>. Il ne faut pas occulter le sous-entendu du manifeste : le clivage linguistique, c'est-à-dire l'idéologie diglossique, qui laisse pour compte les héritiers de la mémoire commune, reproduit et renforce la fracture sociale. Les « maîtres de la parole » en sont les victimes culturelles. Contre une littérature antillaise qui n'a fait que perpétuer cette exclusion sociale, Chamoiseau veut donner voix à ceux qui sont « en-dehors de la littérature » (suivant l'expression de Bakhtine<sup>281</sup>) et qui, n'écrivant pas, n'ont pas un usage standardisé du français. Solibo, comme nous le verrons, fait preuve en effet d'un rapport original à la langue qui justifie toutes les libertés de l'auteur.

Du reste, qu'est-ce que la partition écrit/oral dans un texte littéraire sinon la conséquence d'un partage social préalable ? L'oralité, en littérature, ce serait d'abord l'irruption de la langue de l'autre dans des conventions littéraires qui se dissimulent leur caractère socialement exclusif. Cela suffit-il à faire d'elle une valeur subversive ? S'agit-il seulement d'accueillir des mots « roturiers » pour faire une « tempête dans un encier » ?<sup>282</sup>

---

<sup>280</sup> Engagement qui ne s'affiche pas comme tel dans l'*Eloge de la créolité* dont on sait qu'il met l'accent sur l'aspect culturel de l'oralité plutôt que social.

<sup>281</sup> Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, p.251.

<sup>282</sup> En référence aux fameux vers de Victor Hugo qui, dans « Réponse à un acte d'accusation » revendiquait sa « tempête au fond de l'encier » et l'abolition de la différence entre mots « sénateurs » et mots « roturiers », c'est-à-dire en accueillant dans ses écrits les mots du français populaire :

Et sur l'Académie, aïeule et douairière,  
Cachant sous ses jupons les tropes effarés,  
Et sur les bataillons d'alexandrins carrés,  
Je fis souffler un vent révolutionnaire.  
Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire.  
Plus de mot sénateur ! plus de mot roturier !  
Je fis une tempête au fond de l'encier,  
Et je mêlai, parmi les ombres débordées,  
Au peuple noir des mots l'essaim blanc des idées ;  
Et je dis : Pas de mot où l'idée au vol pur  
Ne puisse se poser, tout humide d'azur !  
Discours affreux !--Syllepse, hypallage, litote,  
Frémirent ; je montai sur la borne Aristote,  
Et déclarai les mots égaux, libres, majeurs.  
Tous les envahisseurs et tous les ravageurs,

D'après l'approche « stylistique politique » que Pascale Gaitet<sup>283</sup> applique aux romans qui ont ouvert cette voie, il importe de localiser les « marqueurs populaires » dans le roman : l'attribution des expressions familières au discours du personnage et de la langue soignée au récit étant assez caractéristiques de la littérature moderne, c'est en introduisant des altérations de langue et des « marqueurs populaires » dans le discours du narrateur lui-même que l'écrivain fait œuvre de langue subversive. Or, on le remarque d'emblée, les marqueurs d'oralité du discours narratif de *Solibo* jouent sur plusieurs tableaux qu'il importe de différencier. Tout d'abord, le discours narratif est bien souvent un discours indirect libre qui recourt aux mots populaires pour des effets d'ironie évidente à l'égard du point de vue représenté, (comme c'est le cas avec le personnage de Bouaffesse) : « le brigadier-chef conclut sa laborieuse enquête auditive par une inattendue fulgurance: il se passait un ouéléélé dans le hall ! » (51) En deuxième lieu, ces marqueurs d'oralité sont ceux qui relèvent de la langue populaire, exclamations, onomatopées, mots du registre parlé... qui suggèrent qu'une gestuelle accompagne le récit :

Quand Sidonise le reverra, aussi mal recousu qu'un jupon de misère... roye ! comment dire cette tristesse qu'aucune brave ne peut laisser noyer ses yeux?... (...) S'il y rencontrait une commère folle à la langue, disponible et inutile, manman! quelle rafale de blabla... (26)

Flap, et même plus vite que flap... un auditoire s'était formé... (28)

---

Tous ces tigres, les Huns, les Scythes et les Daces,  
N'étaient que des toutous auprès de mes audaces ;  
Je bondis hors du cercle et brisai le compas.  
Je nommai le cochon par son nom; pourquoi pas ?

Hugo, *Les contemplations. Autrefois, 1830-1843*, 2009. Si Victor Hugo a effectivement bouleversé les frontières du français écrit, c'est plus tard avec *L'Assommoir* d'Emile Zola, *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline et *Zazie dans le métro* de Raymond Queneau, que le français populaire fait vraiment irruption en littérature.

<sup>283</sup> Une étude formelle de romans français des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, fondée sur une hypothèse bourdieusienne selon laquelle toute production linguistique est conditionnée par les relations de pouvoir qui prévalent dans une société donnée. Gaitet, *Political Stylistics: popular language as literary artifact*, 1992, p.38-40.

Ils eurent beaucoup d'enfants (surtout dehors) mais sans s'aimer,  
fout'... (62)

Enfin, on note les marqueurs qui signalent un genre oral déjà constitué par l'usage de formules d'adresse consacrées : « C'est pourquoi, ô amis, avant ma parole je demande la faveur : imaginez Solibo dans ses jours les plus beaux. » (26) ; « Messieurs et dames, Lolita Boidevan accepta... » (59). Cette dernière catégorie, qui permet l'adresse à un auditoire fictif selon un registre familier, sous-tend le récit tout entier dont chaque titre de chapitre commence par « Mes amis ». Ce transfert des traits du conteur au narrateur et le mimétisme des procédés oraux soulèvent des questions qui présentent une similarité frappante avec un genre littéraire russe en vogue pendant la révolution bolchévique, le *skaz*, dans lequel un narrateur de roman endosse la voix et le masque d'un conteur populaire. En récupérant les théories sur ce genre littéraire, nous profitons d'une perspective nouvelle sur les ambiguïtés d'une littérature qui se réclame de la parole. *Solibo Magnifique* offre en effet des affinités intrigantes avec l'écriture en *skaz*. C'est comme genre mimétique d'une performance folklorique que le *skaz* a été défini par les formalistes russes<sup>284</sup>. Ses marques d'oralité mimétique comptent, à l'instar de *Solibo Magnifique*, « des indications de la prononciation du narrateur, en particulier des déviations par rapport à la prononciation standard, des formes dialectales, de l'argot, une deuxième personne, des constructions réservées au langage parlé »<sup>285</sup>. C'est un discours de narrateur qui accomplit certaines des fonctions du discours

---

<sup>284</sup> Ce sont les formalistes russes, notamment Eichenbaum, Vinogradov et Bakhtine. qui ont reconnu le *skaz* comme genre à part entière, genre folklorique par excellence qui figure son narrateur comme membre du peuple, identifiable au registre conversationnel de son langage et parfois à ses usages vernaculaires. La définition de 1918 du formaliste Eikhenbaum, qui met l'accent sur l'illusion d'oralité créée par le *skaz* a prévalu dans les études sur le *skaz*, bien que l'approche Bakhtinienne offre une perspective différente.

<sup>285</sup> "Indications of the narrator's pronounciation, especially departures from standard pronounciation, dialectal forms, slang, the second person, and contructions reserved for spoken language, mark its mimetic orality." Ann Banfield dans Herman, Manfred et Marie-Laure, *Routledge encyclopedia of narrative theory*, p.535-536.

auctorial, mais « en gardant toutes les caractéristiques linguistiques du discours d'un personnage. »<sup>286</sup> Le récit direct donne ainsi « l'apparence d'une histoire vraie, d'une histoire à la manière d'un fait divers », comportant des digressions et du « bavardage négligé et familier »<sup>287</sup>. Cet effet conversationnel produit certes des effets comiques dans le cas du skaz parodique<sup>288</sup>, mais, au début du XX<sup>e</sup> siècle, sous l'impulsion de la révolution russe, naît une variante ethnographique du skaz qui met au premier plan sa valeur identitaire. On y valorise l'art qui représente la « voix du peuple », et plus particulièrement celle des paysans. Mieux adapté à la propagande soviétique qui veut promouvoir la voix « authentique » des paysans, le skaz folkloriste est encouragé.<sup>289</sup> L'on trouve dans *Solibo Magnifique* du skaz parodique à la Gogol autant que du skaz folkloriste qui témoigne d'une tendance au « romantisme ethnographique »<sup>290</sup>. L'ethos du marqueur de paroles est d'ailleurs, comme chez le narrateur de skaz, inscrit en chleuasme, ce qui « consiste pour l'orateur à se déprécier pour attirer la confiance et la sympathie de l'auditoire »<sup>291</sup>.

Comme l'écriture de la créolité, l'écriture en skaz apparaît dans un contexte où le rapport de forces entre la tradition littéraire et la tradition orale est remis en question, la tradition écrite imitant la performance de la tradition orale. Par sa référence constante à la

---

<sup>286</sup> Hicks, *Mikhail Zoshchenko and the poetics of skaz*, 2000, p.33.

<sup>287</sup> Article de Boris Eichenbaum « Comment est fait Le Manteau de Gogol » (1918) dans Todorov et Boris, *Théorie de la littérature*, 2001, p.229.

<sup>288</sup> Comme il s'appuie sur l'œuvre de Gogol, c'est principalement ce skaz parodique et ses effets comiques qu'analyse Eichenbaum.

<sup>289</sup> Encouragé par Trotsky en 1922, puis à nouveau au Congrès des Ecrivains Soviétiques de 1934, le skaz fut promu dans un but propagandiste (le skaz paysan s'était beaucoup développé dans les années 1920) et participait d'une valorisation plus générale du folklore pour condamner le régime tsariste et proclamer les avantages de l'ordre soviétique. Hicks, *Mikhail Zoshchenko and the poetics of skaz*, p.27.

<sup>290</sup> Vinokurov. "Talking Fiction: What is Russian Skaz?" *McSweeney's Quarterly*, 2002, p.171. On connaît l'intérêt des romantiques pour les traits nationaux et populaires. Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, p.261.

<sup>291</sup> Géry, *Autour du skaz : N. S. Leskov et ses héritiers*, 2008, p.204.

culture orale, le skaz renverse les normes littéraires<sup>292</sup>. L'ambiguïté évidente d'une telle pratique a soulevé des critiques qu'il semble logique d'adresser également aux écrivains de la créolité. En effet, c'est d'un travail d'écriture que témoignent avant tout les récits de la créolité et les récits en skaz<sup>293</sup>, ce qui fait d'eux, dans les mots de Jeremy Hicks, la « reconstitution déformée de la culture orale par une personne lettrée. »<sup>294</sup> Aussi la question se pose-t-elle avec acuité de la valeur socialement subversive des ressources orales en littérature. La valeur des parlers vernaculaires comme ressources littéraires ne doit pas masquer leur peu de valeur subversive *per se*. Par exemple, l'écart entre la culture folklorique orale et sa célébration symbolique écrite implique une double vocalité qui assimile la stylisation folklorique de l'écriture à une imposture plutôt qu'à un genre folklorique authentique prenant sa source dans les classes sociales inférieures. A cet égard, l'étude d'Alexander Ogden sur la voix du paysan russe dans le skaz est lumineuse. Ogden montre qu'un même texte peut être lu comme authentique ou comme imitation selon que l'on identifie ou non son auteur avec la langue employée par le narrateur. La stylisation pratiquée par des écrivains qui empruntent aux paysans russes des manières de parler accentue l'écart entre la voix de l'auteur et celle de ses personnages. Aussi Ogden annonce-t-il : "peasants still do not have a voice or a text of their own."<sup>295</sup> La « culture orale » apparaît alors comme

---

<sup>292</sup> Hicks, *Mikhail Zoshchenko and the poetics of skaz*, p.3.

<sup>293</sup> Val Vinokurov, traducteur de Chamoiseau (*Solibo Magnificent*, 1997.) et de Marie Vieux-Chauvet en anglais écrit "they are about transcription itself, about writing paying attention to its poor (though often more vibrant) spoken cousin. (...) skaz fiction – for all its oral connotations – is not speech. It is writing par excellence – writing based on an artificial (literary) reinterpretation of real (unliterary) speech patterns." Vinokurov. "Talking Fiction: What is Russian Skaz?", p.169-170.

<sup>294</sup> "The paradox of skaz is that it appears to recreate an oral mindset, and creates the illusion of oral communication, or narration, but in fact is a literate person's distorted recreation of oral culture." Hicks, *Mikhail Zoshchenko and the poetics of skaz*, p.24.

<sup>295</sup> Ogden. "The Impossible Peasant Voice in Russian Culture: Stylization and Mimicry." *Slavic Review*, 2005, p.529. Une conclusion qui rappelle les thèses de Gayatri Spivak sur les subalternes dépossédés de leur parole. Spivak, *Can the subaltern speak?*, 2010.

du ventriloquisme, le produit d'un processus d'“othering”<sup>296</sup> qui suppose une séparation radicale entre les cultures littéraire et populaire<sup>297</sup>, séparation par laquelle la culture littéraire peut traiter la culture orale comme son autre, parent pauvre attaché à son noble service. Dans cette perspective proche des thèses de Gayatri Spivak, le skaz russe apparaît donc comme un art opportuniste, habile à déposséder le paysan de sa parole en l'inscrivant dans le récit dominant écrit à l'avance.<sup>298</sup> Il en irait de même dans le récit en skaz de Chamoiseau si l'on négligeait l'ambiguïté de la double vocalité de l'écrivain aligné sur l'insignifiance sociale de ses personnages. On lui reconnaîtra un effet imprévisible, qu'Ogden résume parfaitement comme “the potential both to enrich and to subvert the society's dominant discourse” :

writers considered peasant poets – accepted by their societies as organic mouthpieces for the narod [nation]- are subverting that discourse from within through a complex form of double voicing. Rather than in fact being the ‘authentic’ representatives of an unproblematic folk culture that they are seen to be, they are instead mimicking the elite's version of peasant life in vocabulary that may come from the elite yet is seen by that elite as coming from the folk. In a canny and self-aware fashion they are creating a new voice – albeit through a form of

---

<sup>296</sup> Spivak. « The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives. » *History and Theory*, 1985. Spivak y analyse la relation savoir-pouvoir au sein de l'empire britannique. En déconstruisant le partage du sujet et de l'objet du savoir dans le discours impérial, elle démontre que ce discours institue le pouvoir du premier en l'inscrivant à la place du sujet et en soumettant son objet à un processus d'othering qui le définit comme « l'autre de l'empire ».

<sup>297</sup> “The mimicry is that of an elite mimicking folk culture, of which it can no more be a full part than colonials can partake of a colonizer's discourse.” Ogden. « *The Impossible Peasant Voice* », p.535. La stylisation apparaît comme une marque d'inauthenticité. Par exemple, les lecteurs russes attribuaient plus d'authenticité au récit écrit par un paysan russe qu'au récit d'un écrivain bourgeois stylisé par des effets d'oralité de paysan russe.

<sup>298</sup> “The romanticizing, stereotyping, orientaling gaze of elite culture produces a version of the peasant Other that is stylized in the English sense – made uniform and conventional, conforming to expectations. Society's dominant discourse – even when professing obeisance – in fact controls, conquers, and defines its peasant Other by inscribing it within a narrative written by elites. Paraphrasing both Spivak and Fanger, we might conclude that the peasant Other cannot speak.” Ibid. p.536.

ventriloquism – that has the potential both to enrich and to subvert the society's dominant discourse.<sup>299</sup>

C'est pourquoi l'attention portée par Bakhtine sur l'altérité et la double-vocalité du récit en skaz semble particulièrement féconde pour notre lecture de *Solibo Magnifique*. Bakhtine met au premier plan la relation entre la voix lettrée de l'écrivain et le langage populaire comme une forme singulière de dialogisme qui déstabilise les identités sociales. N'est-ce pas précisément ce que fait Chamoiseau avec sa créolisation du français littéraire ? Rectifiant l'approche critique d'Eichenbaum sur le skaz, Bakhtine y voit avant tout : « une orientation vers le *discours d'autrui* et seulement ensuite vers la langue parlée, en tant que sa conséquence. » dans la mesure où « étant un homme en dehors de la littérature, appartenant souvent aux couches sociales inférieures, au peuple (ce qui précisément importe à l'auteur), il amène avec soi la langue parlée. »<sup>300</sup> C'est l'altérité sociale du narrateur que met en évidence le caractère oral de son discours. Le skaz signale le narrateur comme socialement différent de l'écrivain, ce qui trouble et renforce leur opposition sociolinguistique.

Pour Bakhtine, stylisation, parodie et skaz ont pour trait commun leur « double orientation – vers l'objet du discours, comme il est de règle, et vers un autre mot, vers le discours d'autrui. »<sup>301</sup> La perspective bakhtinienne permet donc de renverser l'ordre d'approche. Quand bien même l'écriture ne pourrait que trahir la forme de la parole qu'elle prétend représenter, au niveau énonciatif, son imitation d'oralité transforme la valeur du locuteur présumé. L'imitation d'oralité serait en somme l'ultime moyen de maintenir ouverte la relation dialogique en préservant l'altérité d'un hors-champ dans un genre littéraire, le

---

<sup>299</sup> Ibid. p.536-537.

<sup>300</sup> Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, p.251.

<sup>301</sup> Ibid. p.242.

roman, qui a démontré sa capacité d'absorption de tous les autres genres. Il est indéniable qu'un auteur qui stylise son écriture en skaz regarde le style de son personnage du dehors, l'utilise comme procédé d'expression d'un point de vue qui, objectivé, devient conventionnel. Mais :

La stylisation peut se transformer en imitation, si l'auteur entraîné par son modèle détruit la distanciation et affaiblit, dans le style reproduit, la perception intentionnelle d'un style d'autrui : car c'est précisément la distanciation qui crée la convention.<sup>302</sup>

*Solibo Magnifique* témoigne-t-il de ce processus de distanciation que Chamoiseau détruit, « entraîné par son modèle » ? Sans aucun doute les récits des personnages attestent de ce passage de la stylisation (factice) à l'imitation (authentique). Toutefois, comme nous allons le découvrir, il devient impossible de savoir qui imite qui, c'est-à-dire de distinguer un discours original de sa copie. En effet, avec le marqueur de paroles, narrateur qui désavoue sa part démiurgique et qui laisse agir la dynamique de la double-voix dans son écriture, Chamoiseau fait de la narration l'expérience d'un devenir autre, expérience qui, loin de toute imposture – posture bancale – relèverait plutôt de la danse, de la virevolte, en somme d'un mouvement qui anime son écriture. Le déplacement est son mot d'ordre ou plutôt : son mot de passe.

En vérité, l'appel à des ressources sociolinguistiques extérieures au monde littéraire n'est-il pas un garde-fou contre l'autocensure qui fait de l'écrivain le gardien des conventions linguistiques ? Se déplacer sans répit à l'intérieur d'une langue véhiculaire pour en faire émerger une panoplie de mots hétéroclite, c'est mettre en œuvre un *marronnage* littéraire. Dans son récit autobiographique *Antan d'enfance*, Chamoiseau décrit la langue créole de son

---

<sup>302</sup> Ibid. p.248.

enfance – que l'on n'apprenait pas encore à écrire – comme une ressource libératrice. Le créole se révélait à lui capable de « mots de passe » sous les « mots d'ordre » du français officiel :

C'était un temps où la langue créole avait de la ressource dans l'affaire d'injurier. Elle nous fascinait comme tous les enfants du pays, 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 parole. Elle s'était comme racornie autour de l'indicible, là où les convenances du parler perdaient pied dans les mangroves du sentiment. Avec elle, on existait rageusement, agressivement, de manière iconoclaste et détournée. Il y avait un marronnage dans la langue. Les enfants en possédaient une intuition jouissive et l'arpenaient en secret, (...).<sup>303</sup>

Le « marronnage » qui fait référence à l'auto-affranchissement des esclaves au péril de leur vie dans les Antilles esclavagistes, est ici une métaphore explicite pour dire la violence coercitive de la langue coloniale et la vertu du déplacement qui la dés-ordonne et qui remet en branle la culture « immobilisée » par la départementalisation<sup>304</sup>. Le plaisir qu'ont les enfants à « arpenter » le créole « en secret » n'est pas sans évoquer les « mots de passe sous les mots d'ordre » de Deleuze et Guattari :

Il y a des mots de passe sous les mots d'ordre. Des mots qui seraient comme de passage, des composantes de passage, tandis que les mots d'ordre marquent des arrêts, des compositions stratifiées, organisées.<sup>305</sup>

<sup>303</sup> Chamoiseau, *Une enfance créole*, 1996, p.69.

<sup>304</sup> Chamoiseau et Confiant, *Lettres créoles*, p.65.

<sup>305</sup> Deleuze et Guattari. « 20 novembre 1923 - Postulats de la linguistique. » *Mille plateaux*, 1980, p.139.

Les mots de passe permettent de s'arracher aux subjectivations imposées par les mots d'ordre, ils remettent en mouvement ceux qui les énoncent, leur permettent de se désassujétir.<sup>306</sup> Mais les mots de passe « marron » fonctionnent-ils encore ? Les dits de Solibo ne témoignent-ils pas d'une pénurie de mots de passe et du besoin de réinventer un langage émancipateur ?

Les dits de Solibo en effet, peut-être à l'encontre de l'horizon d'attente du lecteur, sont sans commune mesure avec le conte traditionnel oral<sup>307</sup>. Solibo se refuse à réciter « des contes sur compère Tigre et sur compère Lapin sur Diable Ti-Jean et Nanie-Rosette » (220), il dit « qu'il n'est pas un bajoleur qu'il n'est pas là ce soir pour donner des leçons ou pour faire rire kia kia kia kia » (220). Quel serait d'ailleurs le sens ici d'un conte du répertoire ? Les dits de Solibo sont plutôt comparables à une forme de pratique poétique oratoire, le *slam*, qui fonctionne sur la base d'une improvisation semi-musicale. L'excès de mots, qui s'enchaînent à première vue selon une logique poétique de rimes et d'associations sonores, dissimule les mots de passe qui tissent un réseau de signification. C'est un portrait en contrepoint qu'élabore Solibo, celui d'un esclave marron<sup>308</sup> – « congo » réfugié sur la « montagne Vauclin » - mis en regard du groupe de « nègres à l'A.B.C.D. » c'est-à-dire l'auditoire :

(...) pendant que le congo a déjà placé son corps tout en haut de la montagne et qu'il commence à apprivoiser une vie sans chaînes békés méchants cravaches que pièce nègres z'habitants ne peut aborder sans cacarelle ni djidjite ni léfrangite polyphonique à l'évangile tout moun

---

<sup>306</sup> Deleuze et Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure*.

<sup>307</sup> Nous ne faisons pas référence à la simple lecture à haute voix de contes de fée à des enfants sages comme une image d'Épinal.

<sup>308</sup> Nous devons à Doris Garraway d'avoir attiré notre attention sur le portrait de l'esclave marron mis en avant par Solibo.

douboute en pique quand c'est critique pour les chiques et les  
moustiques é kriii k ?

kraaa !

Kongo pa sav l'A.B.C.D. et il est risible mais il n'est au garde-à-vous  
sur la montagne que devant le ciel et le soleil tandis que nous nègres à  
l'A.B.C.D. sommes debout devant l'évangile devant le A devant le B  
devant le C devant le D oui patron merci patron (218-219)

Par cette opposition entre le marron – esclave ignorant le français mais héroïque  
d'avoir risqué sa vie pour la liberté – et les Martiniquais d'aujourd'hui, instruits à l'école  
française mais ignorants de leur propre histoire et dociles devant l'autorité, les dits de Solibo  
construisent une antithèse propre à solliciter son auditoire en même temps qu'elle le blâme  
pour son inertie.

Là encore, le mythe de l'oralité a limité la compréhension critique des lecteurs qui ont  
valorisé “the spontaneity, playfulness and immediacy of the spoken”<sup>309</sup>. Mais Solibo ne joue  
pas tant avec les mots qu'il ne tente de déjouer l'ordre naturalisé par la langue inculquée.  
Chamoiseau et Raphaël Confiant renomment « oraliture »<sup>310</sup>, pour la distinguer de la  
« simple parole ordinaire » cette pratique, qui n'est pas nécessairement une autre langue, mais  
une relation différente au langage, un usage plus libre, fait de détours, plutôt que de  
conformité aux règles. C'est aussi un art de l'intervention qui rappelle le *kairos* des Grecs –  
art de l'à-propos – d'une parole qui, pour faire sens, doit répondre au réel et, pour faire acte, y  
prendre son souffle. A la manière du « congo » qui marronne dans la montagne, il faut être  
vigilant, saisir l'instant propice, ne pas se laisser piéger « dans le local grammatical » :

---

<sup>309</sup> Il voit le roman comme “giving expression to a world on the edge of the written, saturated in orality, where the spontaneity, playfulness and immediacy of the spoken pervade the entire narrative.” Dash, *The other America : Caribbean literature in a New World context*, 1998, p.145.

<sup>310</sup> Le mot n'est pas d'eux mais des Créolistes haïtiens. Ils le reprennent dans Chamoiseau et Confiant, *Lettres créoles*, p.57.

c'est Solibo-paysage Solibo des fonds-sans-fond Solibo de l'oublié  
 Solibo des tracées sans chemin sans Tigre ni Lapin Solibo sans sucre ni  
 sel fondal total hôpital congénital bocal municipal chacal bancal dans le  
local grammatical pièce écale verticale ne va faire du scandale tototo ?  
 (221)

On voit que l'homéotéleute<sup>311</sup> camoufle quelque sens caché à saisir<sup>312</sup> et si d'autres tissages sont possibles pour d'autres consciences, pour notre part, nous nous emparons de « local grammatical » qui nous fait signe dans la signifiante globale des dits en résonnant avec « l'A.B.C.D. ». Solibo suggère-t-il que les Martiniquais doivent changer leur relation au savoir, au langage alphabétique ? – façon de désigner le français fétichisé, que la parole mêle savamment au créole, de sorte que nous échappe, si nous ne sommes pas créolophones, l'essentiel de ses possibilités.<sup>313</sup> Le jeu de devinettes qui s'ensuit évoque l'histoire et la géographie de la Martinique, désignant sans ambiguïté l'héritage d'un savoir sur soi-même qui fait la richesse du testament de Solibo, « *gardien des mémoires* »<sup>314</sup>. A son auditoire alcoolisé et étourdi, le vieux parolier reproche-t-il sa paresse politique ? Les invite-t-il à, comme lui, « fouiller le pays » (222) à la recherche de passages secrets et de mots de passe ?

---

<sup>311</sup> « On place à la fin des phrases ou des membres de phrase des mots de même finale. (...) L'homéotéleute met en relief les énumérations. » Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, 1984, p.232-233.

<sup>312</sup> « Edouard Glissant a résumé cette situation paradoxale en expliquant que le projet du conte créole (donc du conteur) était presque d'« obscurcir en révélant », d'informer et de former dans le mystère du verbe et l'hypnose de la voix. Entendre un vieux conteur créole c'est, souvent, durant des paquets de minutes, basculer dans l'incompréhensible. Une sorte de litanie que la compagnie écoute pourtant bouche bée. Aria quasi magique qui déjoue les blocages de conscience pour diffuser l'opposition à l'esclavage, à l'idéologie coloniale, à la déshumanisation, dans les grandes zones opaques où l'inconscient nourrit l'être. » Chamoiseau et Confiant, *Lettres créoles*, p.61.

<sup>313</sup> « une bonne part de la problématique du conte devint ainsi la langue elle-même, la langue moquée, la langue maniée, la langue déconstruite par la prononciation créole amplifiée ou par l'inversion systématique du féminin et du masculin, la langue imaginée dans un bruitage savant...et caetera. » *ibid.* p.68.

<sup>314</sup> *Ibid.* p.62.

Loin des contes répertoriés et des clichés de la culture orale, les dits de Solibo sont un appel, une sollicitation à reprendre en main son pays, en commençant par le *nommer*<sup>315</sup> :

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

l'Anse-Céron !

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

Grand-Rivière ! (222-223)

La dimension politique que Chamoiseau insuffle à la parole du conteur, et qu'il fera assumer de façon plus explicite par Marie-Sophie Laborieux dans *Texaco*<sup>316</sup>, est ici déguisée par le côté ludique du dialogue entre le conteur et son auditoire. Mais, fidèle à son éloge du détour et de l'opacité, l'art du parolier préserve la double-entente, un talent de résistant, voire de survivant<sup>317</sup>, qui est l'âme de la contre-culture antillaise. Il s'agit d'une parole en acte, dont la définition baroque qu'en donne Chamoiseau dans *Lettres créoles*, souligne l'incarnation :

<sup>315</sup> Une démarche fondatrice dont nous trouverons l'écho avec Xantippe dans *Traversée de la mangrove*.

<sup>316</sup> Chamoiseau, *Texaco*.

<sup>317</sup> On sait combien, depuis Edouard Glissant, « l'opacité » est reconnue comme un bouclier identitaire contre les désirs de transparence de l'Occident. Glissant, *Poétique de la relation*, p.204-205, et elle doit être acceptée dans toute relation. Ludwig. *Ecrire la parole de nuit*, p.129. L'Eloge ne manque pas non plus d'appeler à « restituer l'opacité aux processus de communication » Bernabé, Patrick et Raphaël, *Eloge de la Créolité*, p.53. Chamoiseau oppose au « héros à l'Occidentale », « ceux qui sont restés sur l'habitation et qui ont survécu par des ruses, le Détour, l'opacité. C'est cet héroïsme quotidien que je recherche et que beaucoup de gens me reprochent aussi ici parce qu'il n'y a pas de noblesse pour eux dans ces personnages obscurs. Alors qu'il me semble que tout l'héroïsme des peuples caribéens se situe justement dans ces peuples écrasés qui ont réussi à survivre dans des conditions extrêmement difficiles. » Plumecocq et Chamoiseau. « *Entretien avec Patrick Chamoiseau* », p.135. En « utilisant son art comme masque et didactique », le conteur est un de ces héros obscurs Chamoiseau et Confiant, *Lettres créoles*, p.35. On pense évidemment aux « tactiques » identifiées dans Certeau, Luce et Pierre, *L'Invention du quotidien*, 1990.

le conteur devra d'abord dissimuler son message. Sa narration se fera tournoyante, rapide, parfois même hypnotique, brisée en longues digressions humoristiques, érotiques, ésotériques. Il va barder la phrase d'un bruitage de ruptures et d'onomatopées, de dialogue incessant avec son auditoire.<sup>318</sup>

On comprend que semblable parole puisse « égorger » son parolier. Non soumise à la mesure de l'écrit, la parole peut habiter le corps avec une intensité physique étrangère à l'écriture. Ces deux relations différentes au langage se différencient également par leurs économies<sup>319</sup> : sens de la (dé)mesure, dépense verbale, vitesse (la vitesse de l'oral appartenant au parleur tandis que celle de l'écrit appartient au lecteur). La liberté qui s'exerce dans cette relation est l'antithèse radicale de l'usage policier de la langue. C'est pourquoi elle figure en bonne place à l'exact opposé du procès-verbal. Les deux textes se font face, encadrant le témoignage du malheureux marqueur de paroles pris entre deux discours d'autorité antithétiques. Mais au contraire du discours policier, la parole à laquelle le narrateur rend hommage appelle réponse et dialogue, elle motive sans aucun doute le choix de prendre le procès-verbal comme base du palimpseste qu'est le portrait de Solibo par le marqueur de paroles, soucieux, non d'effacer, mais de mettre en dialogue et en dispute les mots de la police, d'en déplacer le sens par une réponse oratoire rusée, une « indirection du discours »<sup>320</sup>.

---

<sup>318</sup> Chamoiseau et Confiant, *Lettres créoles*, p.76.

<sup>319</sup> Dans « Le chaos-monde, l'oral et l'écrit », Edouard Glissant écrit qu'il faut « réfléchir à ce que c'est que l'économie de l'oralité, la valeur du ressassement, de la redondance dans l'oralité ». Ludwig. *Ecrire la parole de nuit*, p.117.

<sup>320</sup> Relative à la ruse et à l'ironie du conteur créolophone traditionnel. Voir Burton, *Le roman marron : études sur la littérature martiniquaise contemporaine*, 1997, p.173.

Enfin, l'imitation du conteur n'est-elle pas elle-même un détour d'écrivain ? De même que dans « Le Prince du monde » récit en skaz de Sergei Klychkov<sup>321</sup> dans lequel un conteur présenté comme le détenteur de vérités profondes s'avère être le dernier conteur, Solibo ne meurt-il peut-être que pour ouvrir sa succession. En somme, les circonvolutions narratives du marqueur de paroles ne seraient qu'un camouflage structurel destiné à le disculper du meurtre de son personnage tutélaire, avec un certain succès, puisque l'inspecteur Evariste Pilon, qui n'est pourtant pas dupe de toutes ces créoleries, finit par absoudre et instituer lui-même le marqueur de paroles dans ses fonctions d'écrivain.

Dans la mesure où le roman de Chamoiseau se met en quête d'une synthèse qui engage toutes les dynamiques sociolinguistiques de la société créole, il faut interroger ce qui, dans le langage de *Solibo Magnifique*, rassemble, et ce qui, dans son style, crée la continuité entre les morceaux épars d'une société clivée. Là encore, la question esthétique que nous posons à la littérature se traduit en termes politiques et sociaux par des effets de langage. Mais dans le va-et-vient des procédés oraux et écrits, une voix est devenue le signe de l'altérité. Ainsi les formules créoles changent-elles de fonction en devenant signes littéraires d'une identité<sup>322</sup>. Elles signifient autant la récupération par le roman des voix du dehors que la capacité d'une esthétique à porter cette altérité sur la scène littéraire.

De la rencontre de l'oralité et de la situation diglossique antillaise, doit naître une langue inclusive des différences, langue qui rassemble au lieu de diviser, ce que la langue de Solibo, nostalgique de l'élan libertaire, ne saurait accomplir. Seule une entreprise *littéraire* peut organiser cette rencontre linguistique problématique et seule une *écriture* peut

---

<sup>321</sup> Klychkov, *Le Livre de la vie et de la mort*, 1981.

<sup>322</sup> Ou « folklore », mais dans les termes de Herder, c'est-à-dire voix du peuple, substance du lien national. Voir l'article « Folklore » de Amy Shuman dans Herman, Manfred et Marie-Laure, *Routledge encyclopedia of narrative theory*, p.177-179.

transmettre à la langue la liberté du langage non policé – et anti-policier – de Solibo, afin de récupérer pour tous, dans une langue commune, l'art de déjouer l'assujettissement linguistique.

### *Politique du style*

Quels sont les traits distinctifs du style de Chamoiseau à ce moment de son œuvre ? Si lui-même se réfère souvent à l'oralité primordiale<sup>323</sup> de sa culture, il serait erroné de n'entendre là qu'une référence aux contes et légendes créoles d'un corpus « pré littéraire » oral, car, en vérité, ce qui anime le style de Chamoiseau et le singularise, c'est une certaine sensibilité rythmique qui se manifeste à l'échelle de la phrase et qui rappelle l'exigence de musicalité de la prosodie classique. C'est dire, en somme, que le style de Chamoiseau offre des qualités oratoires plutôt qu'orales. Plusieurs oralités sont donc convoquées sur la page du roman, celle du récit en skaz (formules et traditions esthétiques du conte, éloquence des « héros insignifiants » de la rue) et musique silencieuse de la littérature héritée de l'art oratoire. L'usage de l'oral comme d'une réserve de mots ou d'expressions socialement connotées et dont l'effet est d'exotiser la langue, serait insuffisant à engager le langage dans

---

<sup>323</sup> Ce thème est amplement développé dans l'œuvre de Chamoiseau dans les années 1990. Le rôle de l'écrivain est de retrouver les fondements d'une culture orale à travers les légendes, l'histoire et la langue : « D'eux [les folkloristes] nous avons appris que (...) prendre le relais de la tradition orale ne doit pas s'envisager sur un mode passéiste de nostalgique stagnation, de virées en arrière. Y retourner, oui, pour d'abord rétablir cette continuité culturelle (associée à la continuité historique restaurée) sans laquelle l'identité collective a du mal à s'affirmer. Y retourner, oui, pour en enrichir notre énonciation, l'intégrer pour la dépasser. Y retourner, tout simplement, afin d'investir l'expression primordiale de notre génie populaire. (...) Nous pourrions (...) procéder à l'insémination de la parole créole dans l'écrit neuf. Bref, nous fabriquerons une littérature qui ne déroge en rien aux exigences modernes de l'écrit tout en s'enracinant dans les configurations traditionnelles de notre oralité. » Bernabé, Patrick et Raphaël, *Eloge de la Créolité*, p.36. De même, Chamoiseau affirme « écouter la force orale profonde en soi » (Ludwig. *Ecrire la parole de nuit*. p.156) et supplémente l'écrit par l'oral suivant son ambition 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 » *ibid.* p.158 et, surtout, préserver une « économie de l'oral » *ibid.* p.153. Dans des termes similaires, Edouard Glissant appelle une réflexion sur « l'économie de l'oralité, la valeur du ressassement, de la redondance dans l'oralité ». *Ibid.* p.117. Voir également le développement jusqu'à saturation de ce thème dans Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*.

une politique du style.<sup>324</sup> De même, il n'en va pas seulement d'un usage pragmatique des registres qui profiterait des traits narratifs de l'écrit, comme l'aoriste, et des procédés oraux, pour maintenir une situation de communication qui disparaît de l'écrit<sup>325</sup>.

Le style de Chamoiseau fait de l'oral un usage en réalité beaucoup plus proche de ce que Thibaudet décrivait chez Flaubert :

Or, ce qui caractérise le style de Madame Bovary, il semble que ce soit d'abord l'espace très vaste qu'il couvre, depuis la langue la plus parlée jusqu'à la langue la plus écrite ; ensuite le fondu sans disparate de ces deux langues ; et enfin et surtout la courbe vivante qui fait sortir de la langue parlée cette langue écrite.<sup>326</sup>

C'est précisément ce « fondu sans disparate » qu'il est intéressant d'interroger et que nous retrouvons dans l'examen du partage linguistique entre les créolismes et le français dans la langue hybride de Chamoiseau<sup>327</sup>. En effet, la créolisation qui est au cœur de sa poétique engendre un « jeu plus souple » entre les langues :

La 'poétique explicite' du texte est celle de la diglossie et d'une lutte entre créole et français (...). Cependant, la 'poétique implicite' manifeste

---

<sup>324</sup> Il ne s'agit pas simplement d'emprunter au tout venant son lexique et d'innover dans le roman avec des mots créoles, chose qui s'est vue aussi bien aux Antilles que dans le roman réaliste qui empruntait volontiers aux classes sociales et aux métiers leurs « parlers » et leurs argots. De Villon à Céline, en passant par Hugo avec l'argot des prisons, Zola, Balzac, Flaubert avec le parler bourgeois provincial (et parfois sans ironie), Rimbaud, Apollinaire, puis, Queneau, et bien d'autres, le roman de langue française a une longue histoire d'inspiration populaire et de récupération des parlers. La littérature « beure » y ressortit aussi avec le verlan. On devrait d'ailleurs l'appeler « littérature rebeu ».

<sup>325</sup> Cette thèse est celle d'Ann Banfield qui caractérise la littérature par l'absence de situation de communication. Voir Banfield, *Phrases sans parole.*, p.335.

<sup>326</sup> Thibaudet, *Gustave Flaubert, sa vie*, 1935, p.274.

<sup>327</sup> Une hybridation dont l'évolution est décrite en ces termes : « La langue créole ne sera plus l'autre du français car le français de Chamoiseau intégrera la langue créole et les variantes locales du français, se les appropriera et les harmonisera. Symboliquement, le français ne représentera plus le créole mais s'assumera comme français tandis que le créole se raréfiera, et que le créolisme (syntaxique et lexical) se fondra dans la phrase française. » Chancé, *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque*, p.152.

un jeu plus souple, une harmonisation entre créole et français, dans un français créolisé qui joue le rôle d'une langue-tiers.<sup>328</sup>

Cette « langue-tiers » a reçu différents qualificatifs, la plupart témoignant de l'état de choc des lecteurs devant la nouveauté de son style et son traitement de la langue standard. Certains ont accentué le contexte antillais de l'œuvre et appelé sa langue un français « créolisé »<sup>329</sup> ou « régional »<sup>330</sup>, d'autres cherchant à valoriser le génie singulier de l'écrivain, ont qualifié son français de « chamoisé »<sup>331</sup> ou « chamoisifié »<sup>332</sup>. L'hypothèse du français régional semble toutefois peu pertinente aux vues de certains travaux linguistiques de recension des néologismes de Chamoiseau<sup>333</sup>.

Bien qu'un certain nombre des néologismes recensés s'avèrent être, en fait, des archaïsmes français, le lexique dressé par Wandrille Micaux montre de façon flagrante que l'intrusion de l'autre dans la langue française, ce n'est pas tant le mot créole que sa transcription française. Par exemple, le mot créole translittéré « gyobé » est transcrit par « djober », qui incorpore donc du sens nouveau au son français et convoque ainsi

---

<sup>328</sup> Ibid. p.155 et pour les concepts de « poétique implicite » et « poétique explicite », voir note 231.

<sup>329</sup> Dominique Chancé « Patrick Chamoiseau est-il un homme de dialogue? » dans Hazaël-Massieux et Bertrand, *Langue et identité narrative dans les littératures de l'ailleurs : Antilles, Réunion, Québec*, 2005, p.113.

<sup>330</sup> Hazaël-Massieux, *Ecrire en créole : oralité et écriture aux Antilles*, 1993, p.236. Voir également Vincenot. « Patrick Chamoiseau and the limits of the aesthetics of resistance. » *Small Axe*, 2009.

<sup>331</sup> On remarquera que ce qualificatif vient d'un de ses confrères en écriture : Kundera. « *Beau comme une rencontre multiple* ».

<sup>332</sup> N'Zengou-Tayo. « *Littérature et diglossie* ». Il ajoute : « Placée sous le signe du Baroque, cette écriture est devenue le symbole du métissage culturel et/ou du processus de créolisation, caractéristique des cultures de la région des Caraïbes et riche de la promesse d'un nouveau rapport-au-monde basé sur le plurilinguisme. »

<sup>333</sup> « On peut noter d'après ces quelques exemples que la néologie se fait aussi bien sur le créole que sur le français. Cela renforce bien l'idée que l'intention n'est pas uniquement de 'faire français régional' selon l'expression consacrée, mais bien de s'amuser à créer des mots. Nous pourrions cependant faire remarquer que cette manie de la néologie est aussi à rapprocher de la propension populaire à substituer de nouvelles formes aux mots qui devraient être connus. » Micaux. « Le Lexique des "marqueurs de parole" antillais Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant. » *Etudes Créoles*, 1997, p.65.

l'anglicisme courant « job », rappelant que la langue française est habitée de multiples langues.

Trouve-t-on dans *Solibo Magnifique*, au-delà de la répartition ordinaire ou extraordinaire des registres de langue, une langue qui « échappe », comme l'allemand de Kafka, « à la voix du père – aux rapports de force et de domination que cette voix inscrit à demeure »<sup>334</sup> ? une langue qui introduise de la singularité – des mots de passe – dans le français ?

Pour mieux cerner cette singularité, nous devons penser la continuité de l'oral et de l'écrit plutôt que leur opposition.<sup>335</sup> L'oralité comme imitation, et non stylisation constitue un trompe-l'œil qui met en mouvement les frontières établies. Prenons par exemple la phrase : « Tak-tak de temps en temps, grim pant au ciel comme un voleur, l'arbre tressaille et se tait. » (38) L'onomatopée « tak-tak » signale l'oralité, ne serait-ce que parce qu'elle ne figure dans aucun dictionnaire. Mais la prosodie de cette phrase est faite pour être lue en silence, sa lisibilité même impose le silence et la lenteur : la proposition principale reportée en fin de phrase, après les compléments circonstanciels, est typique de l'écrit, de même que l'usage du participe présent « grim pant » (la langue orale se passe du participe présent). C'est une de ces phrases que, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Banfield, on pourrait qualifier de, littéralement, indicible (*unspeakable*<sup>336</sup>). En dépit de ses revendications insistantes d'oralité,

---

<sup>334</sup> Nous empruntons cet exemple à la réflexion inspirante de Marc Crépon dans Crépon, *Langues sans demeure*, p.58.

<sup>335</sup> Répondant en cela aux vœux de l'anthropologue Jean-Loup Amselle, lecteur du linguiste Wilhelm von Humboldt et de Henri Meschonnic, qui réclame « une nouvelle anthropologie qui placerait au centre de son projet le continu comme espace de déploiement des catégories et des sociétés. » Dans l'esprit de ses « logiques métisses », Amselle fait valoir les mérites d'une abolition du paradigme binaire oral/écrit et promeut une pensée qui place l'homogène et le continu au départ plutôt que comme résultat d'un croisement d'entités « pures ». voir Amselle, *Branchements : anthropologie de l'universalité des cultures*, 2001, p.40-42. Voir aussi Amselle, *Logiques métisses : anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, 2010.

<sup>336</sup> Banfield, *Unspeakable sentences*.

l'écriture de Chamoiseau regorge de ce genre de phrases qui engendrent une musicalité propre à la lettre écrite, faite de rythme visuel et de sons mimétiques. Ne dit-il pas que « la grande loi de ce qu'[il] écri[t] c'est la musique » ?<sup>337</sup> Ailleurs, expliquant ses « principes d'écriture » à ses traducteurs, il affirme « Je sacrifie tout à la musique de la phrase. »<sup>338</sup>. Que sacrifie-t-il exactement ? Comme Verlaine avant lui, Chamoiseau donne priorité à sa perception subjective de la musicalité sur la signification précise de sa phrase, ce qui permet à sa langue d'ouvrir des possibilités de sens imprévues, d'échapper à l'ordre des intentions démonstratives<sup>339</sup>.

J'essaie de faire en sorte que la langue perde de son orgueilleuse certitude, de son académisme formel, je veux qu'on la sente tremblante, disponible pour toutes les autres langues du monde ; qu'elle ne donne plus l'impression d'être la seule à pouvoir dire le monde mais qu'on la sente relativisée, problématisée, informée de la splendeur possible des autres langues placées désormais sur le même plan. Que la langue soit « ouverte ».<sup>340</sup>

---

<sup>337</sup> Plumecocq et Chamoiseau. « *Entretien avec Patrick Chamoiseau* », p.129.

<sup>338</sup> Lettre du Lamentin du 28 juin 1993 transmise à Wandrille Micaux par le traducteur suédois de *Texaco*, Anders Bodegård. Citée dans Micaux. « *Le Lexique des "marqueurs de parole"* », p.61. Ce qui n'est pas sans rappeler la célèbre injonction de Verlaine (« De la musique avant toute chose, / (...) / De la musique encore et toujours ! ») de « *L'Art poétique* ».

<sup>339</sup> Les deux premiers quatrains du poème de Verlaine sont un modèle de « ligne de fuite » en la matière :

« De la musique avant toute chose,  
Et pour cela préfère l'Impair  
Plus vague et plus soluble dans l'air,  
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'aïles point  
Choisir tes mots sans quelque méprise  
Rien de plus cher que la chanson grise  
Où l'Indécis au Précis se joint. » Verlaine, *Jadis et naguère*, 1891.

<sup>340</sup> Plumecocq et Chamoiseau. « *Entretien avec Patrick Chamoiseau* », p.130.

Cet écho à la coprésence des langues défendue par Edouard Glissant<sup>341</sup> lui ajoute une mise à niveau esthétique des différences sociolinguistiques internes au français :

Mon usage du français se fait de manière totale. Il n'existe pas pour moi de mots obsolètes, désuets, inusités, vulgaires... Je vais du français le plus ancien aux formules argotiques les plus contemporaines. Je me promène sur la totalité de la langue française, de son origine à aujourd'hui, tout est bon et tout est mis au service de l'effet littéraire : mots anciens, mots nouveaux, mots savants, mots techniques, mots argotiques, hypercorrection, formulation approximative... C'est la fête de la langue ! Je l'aurais fait dans n'importe quelle langue, il serait bon que ce principe subsiste.<sup>342</sup>

L'effacement des contraintes sociolinguistiques littéraires facilite les passages et la circulation des énoncés entre les « strates » représentées : « *Solibo Magnifique* est un bel exercice de structuration sociolinguistique. Il y a différentes strates de langage. » affirme Chamoiseau, avant de nommer cette « réalité linguistique assez complexe », « un magma linguistique », privilégiant la fusion du « magma » sur le discontinu des « strates » :

pas seulement langue créole - langue française, une langue dominante - une langue dominée, (...) en plus tous les niveaux de mélange, d'interaction ou de méconnaissance de la langue qui créent pour l'écrivain un magma linguistique assez étonnant, un chatolement dont il serait dommage de se priver.<sup>343</sup>

---

<sup>341</sup> « ce qui caractérise notre temps, c'est ce que j'appelle l'imaginaire des langues, c'est-à-dire la présence de toutes les langues du monde. (...) On ne peut plus écrire dans une langue de manière monolingue. On est obligé de tenir compte des imaginaires des langues. » Glissant. « L'Imaginaire des langues. Entretien avec Édouard Glissant [fait par Lise Gauvin]. » *Études françaises*, automne 1992/hiver 1993, p.12-13.

<sup>342</sup> Plumecocq et Chamoiseau. « Entretien avec Patrick Chamoiseau », p.130.

<sup>343</sup> Ibid.

Nous avons vu que l'écriture de *Solibo Magnifique* reposait sur des principes rythmiques oraux qui ouvraient la langue française « grammatisée » à d'autres accents, d'autres classes sociales et d'autres époques, faisant ainsi résonner dans la littérature les voix du dehors, l'oralité en littérature étant d'abord signe d'altérité. Par le recours à la musicalité, ce grand Autre de la langue résonne comme son être même, organique, qui émergerait d'une gangue. Français créatif, ludique, mais surtout *immanent* et *inclusif*. Au contraire de ces approches critiques qui croient lire dans les dialogues entre le marqueur de paroles et Solibo une opposition entre l'écrit et l'oral comme langues distinctes, et une synthèse par laquelle une oralisation dissipée prendrait sa revanche sur des siècles d'écriture disciplinée, nous avons mis en évidence une autre opposition qui se révèle dans les dits de Solibo. C'est le *rapport au langage* de la parole qui est valorisé contre celui de l'écriture. Ce que recherche le marqueur de paroles, c'est un usage de l'écriture qui vaille, *sur le plan de la liberté*, la pratique de la parole. Il utilise le génie inventif du créole et le génie du français pour arriver à une position de « soumission de la langue » à ce qu'il veut dire<sup>344</sup>. Ailleurs, Chamoiseau se compare à Villon, Joyce, Faulkner et surtout Rabelais, citant également la lecture salvatrice « en matière d'écriture littéraire » de San Antonio et Simonet, « qui étaient dans une situation linguistique de liberté extrême » et qui l'ont « aidé à rompre cette espèce de sacralisation que nous avons aujourd'hui pour la langue française, ici, et pour les langues en général »<sup>345</sup>. Plutôt qu'une mise en accusation d'une langue contre une autre, Chamoiseau vise un usage fétichiste du langage comme arme d'exclusion sociale (« Du coup, devant Congo, il n'hésita

---

<sup>344</sup> Ibid. p.129

<sup>345</sup> Chamoiseau et Chavanne. « Créer une argile verbale. ». L'influence de Rabelais est manifeste dans les scènes de bagarre entre Doudou Ménar et les agents de police. Telle le Frère Jean des Entommeurs dans *Gargantua*, la « majorine » se livre à un invraisemblable massacre auquel une tonalité épique donne un sens parodique (qui vire au tragicomique lorsque l'héroïque marchande trépasse sous les coups de boutou. La scène évoque aussi inévitablement la chanson « Hécatombe » et ses « mégères gendarmicides », de Georges Brassens, lui-même profanateur de barrières sociolinguistiques et grand lecteur de François Villon.

plus. Afin de coincer ce vieux nègre vicieux, il fallait le traquer au français. » 98), un usage du français figé dans sa prétendue univocité, et fermement représenté par « l'officier de police judiciaire E. Pilon » (21) qui signe le procès-verbal.

Dans sa volonté de rendre justice et de défier, au moyen de l'écriture, cet usage policier du langage dont nous verrons qu'il est lui-même divisé, hétérogène, l'écriture témoigne non seulement de la résistance silencieuse au discours policier, mais s'arme aussi d'une indocilité, d'une emprise sur la langue qui lui permet de « marronner » et d'emporter l'adhésion de tous. Comment le discours du roman réussit-il ce tour de force ? Nous allons analyser la distribution de la parole – discours directs et indirects, et surtout de son *continuum*, afin d'établir un rapprochement entre l'esthétique chamoisienne et ce que nous appellerons une « poétique du lien social ».

### **III Le continuum énonciatif**

#### *Continuum contre diglossie*

Sans entrer dans les débats internes à la linguistique et à la sociolinguistique, nous résumons ici la différence de nature entre le concept de diglossie et celui de continuum : « diglossie », comme son nom l'indique, polarise la pratique de la langue en deux pôles – dans notre cas le français et le créole. Le binarisme de cette approche relaye une idéologie de la supériorité sociale de la langue dominante sur la langue vernaculaire, elle-même inséparable d'un schéma sociolinguistique selon lequel le locuteur exprime sa position sociale à travers la langue qu'il parle. Les sociolinguistes parlent à cet égard d'une

« idéologie de la diglossie », étant entendu que la réalité est plus nuancée que cette axiologie binaire ne le laisse entendre. En pratique donc, la parole est faite de mélanges des langues qui l'éloignent ou la rapprochent des pôles langue dominante/langue vernaculaire et contribuent à rendre ces langues impures et à multiplier les positions possibles pour les locuteurs sur ce qui devient un *spectre* linguistique, littéralement, un *continuum*<sup>346</sup>. Plus récemment, on lit que la diglossie est une réalité idéologique tandis que le continuum est une réalité sociolinguistique.

« Si la diglossie existe pour le diglotte qui pense et agit en diglotte, elle n'existe plus pour celui qui ne vit pas la coexistence des langues sur le mode du clivage. »<sup>347</sup>

---

<sup>346</sup> Le concept de « continuum » ou de « creole-continuum », qui vient de la sociolinguistique, a été popularisé par Bickerton dans un article qui n'a cessé d'être repris depuis sa parution en 1973 : Bickerton. "The Nature of a Creole Continuum". La théorie linguistique postcoloniale anglophone montre que la théorie linguistique doit reposer sur les performances du locuteur plutôt que sur un anglais standard homogène idéal: "The concept of a Creole continuum is now widely accepted as an explanation of the linguistic culture of the Caribbean. (...) The theory states that the Creole complex of the region is not simply an aggregation of discrete dialect forms but an overlapping of ways of speaking between which individual speakers may move with considerable ease. (...) Thus they meet the paradoxical requirements of being identifiable as stages on a continuum without being wholly discrete as language behaviors. (...) For the writer working within the Creole continuum the consequences are considerable. Since it is a continuum the writer will usually have access to a broad spectrum of the linguistic culture, and must negotiate a series of decisions concerning its adequate representation in writing. This involves an adjustment of word use and spelling to give an accessible rendering of dialect forms. (...) Writers in this continuum employ highly developed strategies of code-switching and vernacular transcription, which achieve the dual result of abrogating the Standard English and appropriating an English as a culturally significant discourse. A multilingual continuum such as the one in which Caribbean writers work requires a different way of theorizing about language; one which will take into account all the arbitrary and marginal variations." Ashcroft, Gareth et Helen, *The Empire Writes Back: Theory and practice in post-colonial literatures*, 1989, p.44-45. "Creole continuum develops when the colonial language is accessible to Creole speakers and there is social mobility and education which make it a desired target. Under these conditions, decreolization occurs – resulting in varieties that are intermediate between the original Creole and the superstrate. The Creole continuum is segmented by linguists into three significant sections – the basilect (or deep Creole), acrolect (a variety closest to the superstrate) and the mesolect (a set of intermediate varieties between these endpoints)." Voir l'article *Creole continuum*, 2004. Nous renvoyons également à notre introduction pour la définition donnée par Dominique Combe dans *Les littératures francophones*.

<sup>347</sup> Bavoux. « Fin de la 'vieille diglossie' réunionnaise ? » *GLOTTOPOLOG Revue de sociolinguistique en ligne*, p.36. Il n'est pas question de trancher entre la diglossie et le continuum dans la réalité sociolinguistique caribéenne. Ainsi qu'un linguiste le soulignait déjà en 1978, « Du schéma diglossique comme de la situation de continuum s'exhale comme un relent trouble de déterminisme sociologique ; et il semble bien que le structuralisme mécaniste qu'on prétendait conjurer en prenant en compte les conditions sociales de la profération de la parole, est réintroduit subrepticement par la pratique abusive de modèles sociolinguistiques rigides ». En conclusion, il « faudrait presque 'forcer' la contradiction et parler de continuum dans la pratique langagière et de diglossie voire de bilinguisme dans l'opinion sur la langue. » Prudent, *Diglossie ou continuum ? Quelques concepts problématiques de la créolistique moderne appliqués à l'Archipel Caraïbe*, 1978, p.206. Mais son allégation « la diglossie s'écroule à partir du jour où les dirigeants politiques locaux commencent à contester l'ordre sociolinguistique qui prévaut dans leur pays ! » nous laisse sceptique.

Peut-être faut-il revenir sur la division sociolinguistique en jeu dans le roman pour ne pas confondre une réalité sociale en perpétuelle évolution et la représentation d'un certain état de la société. Bien que certains discours s'avèrent représentatifs de la lutte des classes, la mobilité sociale moderne favorise des lieux intermédiaires d'hétéroglossie. Les classes sociales ne sont plus aussi clairement définies par leurs pratiques culturelles et linguistiques qu'elles l'ont été dans le passé. La perte de force insurrectionnelle de la langue mineure dans la langue littéraire « légitime », s'expliquerait par le déclin des ambitions révolutionnaires au profit d'un esprit de réforme qui anime des minorités en quête ou en constitution de lieux communs de négociation.

La poétique de Chamoiseau repose sur une imitation du continuum sociolinguistique antillais réel contre sa représentation diglossique stylisée. Il ne s'agit pas de nier toute réalité diglossique mais de contrecarrer la force idéologique néocoloniale de séparation et d'exclusion que véhicule une vision polarisée et homogène de la langue parlée<sup>348</sup>. Pour Chamoiseau justement, la coexistence des langues est un élargissement de conscience, non une alternative. Le style de *Solibo* démystifie-t-il une idéologie à l'œuvre dans la langue française ? Nous avons dit que les dits du conteur modélisaient un rapport à la langue et à la liberté. Or, ce qui distingue *Solibo* aux yeux du marqueur de paroles, c'est, en premier lieu son « énergie verbale » (44),

---

<sup>348</sup> Chamoiseau a souvent dit qu'il n'y pas de littérature antillaise avant lui, mais en vérité ce qui n'existe pas – ou si peu – avant lui c'est une littérature qui représente littérairement la réalité linguistique locale, celle d'un continuum, et qui le fasse *contre* l'idéologie diglossique. En effet, à quelques exceptions près relevées dans N'Zengou-Tayo. « *Littérature et diglossie* », les écrivains des Antilles ne remettaient pas suffisamment en question la séparation théorique du français et du créole. C'est dire qu'ils ne bousculaient pas les règles établies d'un ordre social reflété dans la pratique homogène d'une langue. On comprend mieux pourquoi les écrivains de la créolité qui, tel Confiant, avaient écrit et publié plusieurs romans entièrement en créole, abandonnent cette entreprise. Voir Ludwig. *Ecrire la parole de nuit* ; Bernabé, Patrick et Raphaël, *Eloge de la Créolité* Chamoiseau et Confiant, *Lettres créoles*.

d'autant que Solibo utilisait les quatre facettes de notre diglossie: le basilecte et l'acrolecte créole, le basilecte et l'acrolecte français, vibrionnant enracinement dans un espace interlectal que je pensais être notre plus exacte réalité sociolinguistique. (44)

L'usage des termes savants « basilecte », « acrolecte », « interlectal », pour désigner la parole du conteur, suggère une distanciation de l'auteur qui se pose ainsi en amateur éclairé de la culture créole, en intellectuel qui s'amuse. Avec son portrait du conteur en spécialiste, l'écrivain œuvre à rebours de l'idéologie diglossique en constituant le continuum linguistique comme idéal baroque<sup>349</sup>, objet de fascination dont les états intermédiaires multiples reflètent autant de pratiques sociales avec lesquelles l'écrivain entre en contact<sup>350</sup>. Il ne s'agit plus tant de promouvoir le créole comme langue – chose faite et désormais acquise puisqu'il est transcrit, étudié et enseigné à l'université, mais d'irriguer la littérature d'une conception du langage qui a déjà cours dans les pratiques réelles des langues vivantes, conception irrévérencieuse des séparateurs sociaux, portée au mélange, caractéristique de l'évolution sociale aux Antilles où une petite bourgeoisie a pris son essor économique et culturel<sup>351</sup>. Bien que le concept de continuum soit plus approprié à la réalité des années 1980 (et a fortiori à celle d'aujourd'hui), la force de l'école française est telle que peu d'écrivains antillais ont secoué le joug du français littéraire pour le réinventer, non de sa propre souche, mais d'un

---

<sup>349</sup> Le rapprochement entre la créolité et le baroque est bien établi. Voir N'Zengou-Tayo. « *Littérature et diglossie* », Moura et Bessière. *Littératures postcoloniales et francophonie, Conférences du séminaire de littérature comparée de l'Université de la Sorbonne nouvelle*, 2001., et surtout Chancé, Patrick Chamoiseau, *écrivain postcolonial et baroque*.

<sup>350</sup> « La variété stylistique se nourrit de la rhétorique populaire et idiomatique, de la parole subalterne pour créer un univers en interaction avec la mémoire collective et son substrat linguistique. Ceci permet la mise en scène de la subjectivité de l'écrivain qui dialogue ainsi avec son environnement sociolinguistique pour créer son idiolecte. » Ueckmann. « La Langue de l'autre dans l'oeuvre autobiographique d'Abdelkebir Khatibi et de Patrick Chamoiseau. » *Repenser le Maghreb et l'Europe : hybridations, métissages, diasporisations*, édité par Toro, 2010, p.285-286.

<sup>351</sup> La situation de continuum est assimilée à l'ascension économique des couches de la société autrefois les moins favorisées. Nous verrons que la petite bourgeoisie en tant que telle est explicitement représentée dans *Traversée de la mangrove*.

extérieur qui lui coexistait en vérité depuis longtemps. Aussi est-ce proprement remarquable que Chamoiseau invente un style capable non seulement de dire le continuum sociolinguistique caribéen, mais également apte à contrecarrer l'idéologie diglossique en donnant à ce continuum ses lettres de noblesse.

Sur la scène de l'affaire Solibo, le continuum n'est pas seulement social et linguistique, c'est aussi un continuum de sujets de la paroles aptes à rendre un point de vue commun possible. L'instabilité de l'énonciation renforce la stratégie de créoliser la parole non seulement sur un plan sémantique mais aussi énonciatif. Considérons dans un premier temps la répartition des énoncés et des énonciateurs.

### *Polyphonies*

Hormis Bouaffesse, dont la méchanceté n'a d'égale que la drôlerie, les effets de langage comiques du petit peuple sont le plus souvent involontaires, comme dans ce calembour d'un pompier qui dit « terrorisme crânien » (90) pour « traumatisme crânien »<sup>352</sup>, voulant faire preuve de savoir, mais signalant surtout son ignorance de la langue savante. De même, l'émotion se dit souvent en créole, comme le policier Diab-Anba-Feuilles qui « débitait d'inlassables malédictions dans un créole qu'il ne pouvait plus réprimer » (88) et dont la tirade est restituée en dix lignes de parfait créole (traduit en note). A l'inverse, Solibo est cité en excellent français<sup>353</sup>, entre guillemets, ses énoncés mis en forme comme des paroles d'évangile :

---

<sup>352</sup> « Je ne veux pas te forcer avec de grands mots, Brigadier, mais la dame est tombée là sur un terrorisme crânien. C'est un grand mot de la médecine qui paraît comme ça compliqué, mais qui en fait veut simplement dire que la tête de la dame est comme une tomate farcie. » (90).

<sup>353</sup> Perret. « *La Parole du conteur créole* », p.836.

Solibo me disait : « Oiseau de Cham, je ne me noierai jamais. Dans l'eau je deviens eau, devant la vague je suis une vague. Je ne me brûlerai pas non plus, car le feu n'enflamme pas le feu. (...) Chaque créature n'est en réalité qu'une vibration à laquelle il faut simplement s'accorder... » (71)

Le Magnifique avait souri : « Il faut être ce que tu fais, cochon devant le cochon, parole de cochon devant le cri du cochon, perdre de ton importance, et là tout parole calme. (...) Dérisoire. Joli français. (...) » (77)

Avec ces citations « ready-made », celui dont la parole devrait se distinguer par son oralité nous semble, au contraire, parler « comme un livre », tandis que le marqueur de paroles, maître de l'écriture, parsème, on l'a vu, son texte, d'onomatopées et d'exclamations qui imitent la vivacité de la parole.

Que se passe-t-il lorsque la narration est déléguée à un personnage comme c'est le cas dans les récits-souvenirs des amis de Solibo ? Avec Sidonise et Didon, c'est paradoxalement le français qui représente le créole : « nous écoutâmes sa voix dans le créole du souvenir » (68) ouvre le récit de Sidonise néanmoins transcrit en français très familier (« Si la dèche passait et qu'il n'avait plus un sou vaillant, il assurait le poisson donné, le légume cueilli. ») et Didon « parla d'une voix sourde, lente, dans un créole qui souvent rappelait la Guadeloupe » (69) mais que pourtant le marqueur de paroles marque dans un français littéraire (passé simple, vocabulaire soutenu, gérondif apposé) : « Chacun enleva vivement ses pieds, abandonnant Man Goul face à la mort dans une zone d'établissements désertés. » (70) Ainsi, contrairement à ce qu'affirme Hazaël-Massieux qui observe à tort que « la langue des Antilles est chez Chamoiseau beaucoup plus présente dans la narration que dans les

dialogues »<sup>354</sup>, le créole est socialement représenté dans les dialogues « sans être nécessairement restitué dans sa réalité linguistique. »<sup>355</sup> Plus que la division linguistique, c'est celle de sa représentation dans le roman qui fait sens : le créole de la parole est traduit en récit français tandis que le créole des éruptions des policiers est transcrit tel quel, la traduction ne figurant qu'en note de bas de page. Outre cette répartition qui met en valeur des statuts intermédiaires de la relation créole-français, la relation entre parole représentée et voix narrative est déterminante<sup>356</sup>. Dans un style que Voloshinov/Bakhtine qualifie de « pittoresque », « la langue élabore des moyens plus fins et plus souples pour permettre à l'auteur d'introduire ses répliques et ses commentaires dans la parole d'autrui. ». Avec le style pittoresque, le discours de l'auteur est absorbé dans la parole qu'il encadre. Il « commence à être appréhendé et à prendre conscience de lui-même comme 'parole d'autrui', tout aussi subjective. »<sup>357</sup>

### ***Fusion énonciative***

Car le *je* est, tout autant que le *il*, pris dans le *hic et nunc* d'une situation d'énonciation. L'apparition d'un narrateur dont les paroles sont aussi individualisées que celles des personnages, et qui parle le même langage (sous la tutelle commune de Solibo), un narrateur non autoritaire (un narrateur de skaz), sabote la hiérarchie de la parole dans le roman : « Il ne parvient pas à opposer à leurs positions subjectives un monde plus autoritaire et plus objectif. (...) A l'énoncé d'autrui subjectif s'oppose un contexte d'auteur

---

<sup>354</sup> Hazaël-Massieux, *Ecrire en créole*, p.235-236.

<sup>355</sup> Chancé, *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque*, p.155.

<sup>356</sup> « Entre la parole d'autrui et le contexte qui la transmet dominant des rapports dynamiques complexes et tendus. Si l'on n'en tient pas compte, on ne peut pas comprendre la forme sous laquelle est rapportée la parole d'autrui. » Voloshinov et Bakhtine, *Marxisme et philosophie du langage*, p.371.

<sup>357</sup> *Ibid.* p.375

consciemment tout aussi subjectif, sous forme de commentaire et de réplique. »<sup>358</sup> Le narrateur du récit en skaz ne distingue pas son savoir de celui du tout-venant. Toute parole doit être mise en circulation :

Permettez-moi un quart de mot sur les calottes de Bouaffesse. Elles sont connues jusqu'à Grand-Rivière où un nègre archaïque, qui n'a pourtant pas connu la ville, peut en dire quatre paroles. Il prétend que (...). Il dit aussi qu'à l'aube (...). On me l'a dit, je vous le répète, mais an-an ne me mêlez pas dans ces qualités d'histoires-là. (93-94)

La narration oscille entre ce subjectivisme forcé du marqueur de paroles et son objectivation en personnage :

Qui a tué Solibo? L'écrivain au curieux nom d'oiseau fut le premier suspect interrogé. Il parla longtemps longtemps, avec la sueur et le débit des nègres en cacarelle. Non, pas écrivain : *marqueur de paroles*, ça change tout inspectère, l'écrivain est d'un autre monde, il rumine, élabore ou prospecte, le marqueur refuse une agonie : celle de l'oraliture, il recueille et transmet. C'est presque symbolique que je fusse là pour la dernière parole du Magnifique. (159)

Les multiples points d'énonciation sont ici condensés jusqu'à la confusion, le narrateur contredisant, en l'appelant « écrivain », le personnage censé l'incarner dans sa dénégation du statut d'écrivain ! S'ajoute à cette mise à distance de soi l'emploi exotique d'un imparfait du subjonctif dans la conversation qui signale le marqueur de paroles comme « maître de l'écriture » et, à notre avis, singularise son langage, comme si la présence d'un temps littéraire dans sa réplique relevait de l'idiolecte. L'écrivain *joue* à l'écrivain,

---

<sup>358</sup> Ibid.

disqualifiant ainsi systématiquement ce qui pourrait passer pour une volonté de distinction sociale. Devenu suspect comme les autres, le marqueur de paroles persévère dans sa fusion avec le groupe de personnages, faisant apparaître un « ils » où le lecteur attend « nous », comme dans « Les suspects furent débarqués dans la cour de l'hôtel de police » (155). Le chapitre des interrogatoires, ainsi presque entièrement mené sur le mode hétérodiégétique et omniscient, se conclut avec le retour de la narration à la première personne : « On nous a offert du café et des sandwiches. » (199) – d'une manière qui scelle le lien établi entre les victimes. Ces substitutions de pronoms, récurrentes dans l'œuvre de Chamoiseau<sup>359</sup>, font partie de son arsenal stylistique. Dans *Solibo*, la technique permet de réserver le « je » du personnage aux dialogues avec l'inspecteur plutôt qu'à l'adresse au lecteur. On constate donc un dédoublement de la voix narrative où un « je » narrateur s'adresse au lecteur et prend en charge la part autobiographique du récit sur le mode du skaz, tandis que le même personnage devient un « il » dans les épisodes de confrontation avec les forces de l'ordre, ce qui permet d'objectiver son discours à « l'inspectère » en lui donnant un destinataire précis. Cette double adresse a pour résultat de forcer l'identification du destinataire avec l'inspecteur. La dernière partie du roman laissera place, comme nous le verrons, à l'empathie et à la fusion des points de vue, sur la voie d'une conversion commune du lecteur et de l'inspecteur, emportés comme les autres dans une prise de conscience endeuillée.

Pour l'heure, le continuum énonciatif semble limité aux locuteurs liés par la reconnaissance de leur créolité à travers l'ami commun. Il se manifeste grammaticalement par le passage fluide du discours indirect au discours direct. Alors qu'il devrait être

---

<sup>359</sup> Dans *Antan d'enfance*, récit autobiographique, le « je » est déguisé en « il » : Chamoiseau, *Une enfance créole.*, une technique que Voloshinov/Bakhtin appelle « discours direct substitué ». Voir Voloshinov et Bakhtine, *Marxisme et philosophie du langage*, p.417. Dans *L'esclave vieil homme et le molosse*, c'est un « il » qui devient un « je » : Chamoiseau, *L'esclave vieil homme et le molosse : avec un entre-dire d'Edouard Glissant*, 1997.

grammaticalement subordonné à celui du narrateur (donc soumis aux changements de temps et de déictiques qu'impose la subordination), l'énoncé du personnage apparaît pourtant au discours direct, comme s'émancipant des règles de grammaire :

Quand ce dernier lui ordonna sèchement de manœuvrer son camion sous le tamarinier, l'albinos protesta de l'abolition de l'esclavage, qu'il n'était donc là que par gentillesse pisque le chef à la fourrière c'est pas toi... (142)

On voit qu'à la différence des énoncés détachés par des tirets ou des italiques au sein du récit pour signaler un changement de locuteur, ce procédé qui consiste à commencer une phrase au discours indirect pour la finir au discours direct favorise un glissement de point de vue. Une « digue cède » et « les intonations de l'auteur se déversent alors librement dans la parole d'autrui »<sup>360</sup>, et réciproquement, créant un effet de co-énonciation, mais aussi un effet de double entendre dont l'art appartient au conteur. Ce chevauchement des points de vue est l'effet d'un effacement des séparateurs et des marques de l'hétérogénéité énonciative qui, loin d'être systématique, apparaît stratégiquement<sup>361</sup>. Avec l'omission des *verba dicendi*, les télescopages énonciatifs se multiplient dans le récit, créant ce que Jacqueline Authier-REVUZ, dans une étude linguistique séminale, appelle un « continuum » :

Au lieu de seuils et de frontières, un continuum, un dégradé menant des formes les plus ostentatoires – dans leur modalité implicite – aux

---

<sup>360</sup> Voloshinov et Bakhtine, *Marxisme et philosophie du langage*, p.428-429.

<sup>361</sup> Dans les situations de discours rapporté, l'énoncé du locuteur cité est affecté par la méthode de représentation : son origine directe peut être effacée, le propos peut n'être pas seulement rapporté mais représenté dans un discours indirect ou narrativisé, ou le locuteur citant, « peut gommer, déplacer, modifier les marques du rapport (suppression du verbe attributif, des marques d'ouverture et de fermeture des dire) ou modifier leur orientation argumentative ; représenter des énoncés originellement embrayés (du moins par convention tacite) comme des énoncés non embrayés, etc. » En conséquence, l'encadrement du discours rapporté modifie le point de vue des locuteurs cités et opacifie celui du citant. Grunig et Rabatel. « L'Effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques. » *Langages*, 2004, p.8.

formes les plus incertaines de la présence de l'autre, avec, à l'horizon, un point de fuite où s'épuiserait la possibilité d'une saisie linguistique, dans la reconnaissance – fascinée ou désabusée – de la présence diluée, partout, de l'autre dans le discours.<sup>362</sup>

Ce continuum met en avant « l'incertitude qui y caractérise le repérage de l'autre », une façon de donner forme aux limites indéterminées de l'altérité constitutive de la parole. On y voit un jeu « avec la dilution, la dissolution de l'autre dans l'un, d'où celui-ci peut sortir emphatiquement confirmé, mais aussi où il peut se perdre. » Ce jeu, loin d'une ironie flaubertienne, n'installe une distance entre les points de vue que pour l'abolir dans un fondu grammatical. Ce continuum énonciatif est récurrent dans les récits souvenirs des amis de Solibo pris en charge à deux voix, comme le récit de la veillée de Man Gnam par La Fièvre, qui commence sur le mode du discours quasi-direct<sup>363</sup>, évolue vers le narratif pur caractérisé par l'usage du passé simple, sans transition claire entre la voix du personnage et celle de l'auteur, puis se transforme en discours direct avec un transfert final entre les locuteurs :

L'enterrement de Man Gnam aurait pu être triste, se souvient-il. (...) Man Gnam mourut en silence, étouffée d'amertume. (...) Nous l'aurions vue à la chapelle de la morgue (...).Maintenant tout cela se rassemble dans ma tête et forme un souvenir : celui d'un bel enterrement pour Man Gnam. (145-148)

Toutes les réponses aux questions de l'inspecteur apparaissent au discours direct, par une ellipse systématique des verbes d'énonciation, comme si les verbes d'action suffisaient à introduire le propos du personnage :

<sup>362</sup> Authier-Revuz. « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *ibid.* 1984, p.108.

<sup>363</sup> Le discours quasi-direct est du direct avec transposition des temps et des pronoms personnels.

Qui a tué Solibo ? Le « Syrien », un bâtard libanais du nom de Zozor Alcide-Victor, se montra plus à l'aise et tint à parler de Solibo d'une manière générale afin d'éclairer notre conversation car c'était un nègre important, monsieur l'inspecteur. Sa vie soutenait des dizaines de vies.  
(160)

Là encore, on remarque que le glissement du locuteur se fait dans une même phrase sans autre marque du changement de point de vue. Un relevé exhaustif de ces glissements énonciatifs permettrait peut-être d'identifier la complicité amusée du narrateur avec certains personnages, comme ce passage où Justin Philibon, employé à l'hôtel de police, écoute les « exploits » sexuels de son chef :

Depuis son guichet de permanence, il guettait la porte close du bureau de Bouaffesse, en rapiécant le registre de main courante. Une jalousie pimentait son cœur, il va la koker assuré, non même il la koke déjà là sur moi, quel chien ! Faire ça dans un bureau comme les vieux blancs, le chef est couillon mais il est fort même dans l'affaire des femmes, il koke tout ce qui rentre par ici pendant la nuit, le jour il peut pas, mais la nuit il koke raide, il faut que j'achète la vaseline parfumée qu'il met dans ses cheveux, moelle de bœuf à l'huile d'olive à ce qu'il paraît, ça déraide bien les cheveux, manman ! j'entends même pas sa voix, il a dû sauter sur elle fiap ! il la koke et moi pendant ce temps-là je suis comme un dessin animé derrière le guichet du béké !... 63

La concordance des temps au style indirect libre imposerait « Une jalousie pimentait son cœur, il allait la koker assuré, non même il la kokait déjà sur lui, ce chien. » Mais on note que l'imparfait initial laisse place à un discours direct caractérisé par le temps et les déictiques du locuteur : « Une jalousie pimentait son cœur, il va la koker assuré, non même il la koke déjà là sur moi, quel chien ! »

Le changement de temps et de pronom nous projette dans l'ici et maintenant du personnage en abolissant la distance. Nous appellerons « continuum énonciatif » ce glissement par lequel l'indirect du discours rapporté glisse au sein d'une même phrase dans le style direct. Il crée un effet de connivence distinct de l'ironie flaubertienne, connivence qui fond plusieurs locuteurs dans un unique point de vue. Pourtant, la dérision se devine dans le contexte de ce passage, qui arrive juste après une déploration sur le manque de « paroles sur l'Amour » dans l'ici et maintenant de l'auteur :

Il n'y a pas de paroles sur l'Amour par ici. Ces roches du malheur à domestiquer sous la dent font que la parole sur l'Amour n'a pas trouvé son nègre. Notre pré-littérature est de cris, de haines, de revendications, de prophéties aux Aubes inévitables, d'analyseurs, de donneurs de leçons, gardiens des solutions (...) Final : pas de chant sur l'Amour. Aucun chant du koké. La négritude fut castrée. Et l'antillanité n'a pas de libido. Ils eurent beaucoup d'enfants (surtout dehors) mais sans s'aimer, fout'. (62)

Entre le point de vue de l'auteur (il faut parler de l'amour) et la bêtise de l'employé de police jaloux de son chef, une distance minimale est maintenue qui permet d'entrelacer les voix du personnage et du narrateur sans les confondre.

D'autres procédés mettent en avant une ironie glaçante, sans connivence, qui prend pour cible la violence de la police. Cette ironie, dirigée contre Bouaffesse et ses sbires, se singularise par ce qu'elle sous-entend d'illégitimité, la violence policière se confondant avec la violence criminelle :

Le major et la majorine se sont saisis, personne n'y peut plus rien.  
(...) dayê pou yonn j'ai déjà envie de mourir, ô Jésus donne le sacrement  
car je vais mourir sur elle ! (...) il porte flap ! le poing à la bouche, se

mord hanm ! rageusement, secoue la tête avec force pour s'arracher la peau. A-a ! lèvres écartées sur ses dents sanglantes, il agite maintenant la blessure devant les yeux de sa proie ; tu l'as vu celui-là ? bougonne-t-il, gêné par le bout de peau entre ses incisives, tu l'as vu ? aprézan zafé tjou'w, tant pis pour toi : J'AI SAIGNE POUR TOI !... (...) Bouaffesse a levé un sourcil et bat des paupières : il n'apprécie plus. Le numéro de Diab-Anba-Feuilles manque légèrement de dignité officielle. (86-87)

Enfin, l'ironie du récit envers le discours de l'inspecteur prend d'autres détours : A plusieurs reprises pendant l'enquête, c'est le langage de Pilon (son « français huilé ») qui, sur le mode indirect libre de la pensée rapportée, subit l'ironie la plus évidente en faisant apparaître la bivocalité de la narration. L'inspecteur en effet, dans son effort d'élucider le « crime », reconstruit le récit de la nuit selon une logique narrative de roman policier incompatible avec le récit du marqueur de paroles :

Pilon divergea en une longue théorie sur ce crime que maintenant il jugeait indéniable. Le nommé Solibo s'était effondré après un cri de douleur, interrompant de manière illogique son propos, il était anormal que l'assistance n'ait manifesté aucune surprise, ce qui autorisait l'hypothèse selon laquelle les écoutants *savaient* que l'homme allait mourir et qu'ils *étaient venus assister au spectacle*. Cela permettait aussi d'envisager que tous, à des degrés divers, nourrissaient de bonnes raisons d'en vouloir à cet homme. Ces raisons devraient être débusquées au cours d'une garde à vue plénière. (141)

Cette « théorie » repose sur des critères de vraisemblance parodiques, issus du roman policier traditionnel dans lequel un détective (Sherlock Holmes, Hercule Poirot, Rouletabille, Maigret...) produit un récit explicatif à partir d'une série d'indices agencés selon une logique imparable. L'ironie se fait jour dans le choix des connecteurs logiques et des indices

invoqués. On retrouve, dans le discours narratif encadrant le récit de l'inspecteur, cette distanciation qui caractérise le point de vue du narrateur sur le discours policier :

Alors, questionné par son brigadier-chef qui aide aux flouraisons de sa pensée, l'inspecteur principal articule un long mécanisme de déductions et de logique dont, fatalement, aucune chair ne peut sortir indemne : Tout est plus clair, explique-t-il à l'autre, quelques personnes du groupe (et non toutes comme je l'envisageais) nourrissaient un différend avec le nommé Solibo Magnifique, homme qui semblait susciter des sentiments extrêmes : admiration, on l'a vue à plusieurs reprises, ou haine, soigneusement occultée par ses sectateurs. Ces derniers décident l'empoisonnement et s'adressent au vieil expert et quimboiseur nommé Congo. (185)

Bien qu'il soit clair pour le lecteur que Solibo, après une première série d'interrogatoires, n'avait pas d'ennemis, c'est pourtant une toute autre conclusion que tire l'inspecteur. Son « long mécanisme de déductions et de logique » livré parodiquement, récupère les témoignages en inversant leur sens. L'imprévisibilité de Solibo ne fait plus son charme mais justifie que la dose de poison soit doublée. Si la haine que ses assassins lui portaient n'apparaît pas, c'est parce qu'elle est « soigneusement occultée ». Ce contre-récit met en contraste tragi-comique la bêtise de son raisonnement avec les éloges des suspects : « Ils s'installent alors au spectacle de son agonie tellement prévisible que sa chute et son cri *Patat sa !* ne surprennent aucune conscience. » (186) Aux objections de Bouaffesse qui se fie davantage à son intuition, « L'Intelligence rétorque : Sidonise cache bien son jeu, mais son étrange prostration confirme mon hypothèse. Je la démasquerai à la prochaine audition. » (186)

La juxtaposition des points de vue produit un contrepoint discordant qui entrechoque la question existentielle et la question policière mais aussi le témoignage et l'élucidation

caricaturale. Cette opposition sémantique se redouble sous la forme d'un modèle de « fondu-enchaîné » des récits qui « réalise la forme du 'roman du nous' » (Chancé) contre « l'interrogatoire policier qui hache le texte, typographiquement, divise le groupe, isole les individus qui résistent à leur façon. »<sup>364</sup> Le roman n'a de cesse de viser la conversion de ce langage en langage de la créolité, de révéler à elle-même la conscience de cet inspecteur prisonnier d'un langage falsificateur.

Toutefois le risque de cette fonte des récits les uns dans les autres est celui de la fausse polyphonie qui n'use des formes polyphoniques que pour varier les masques de l'auteur et ancrer un discours unifié. Bakhtine met en garde contre la monologie qui résulte d'une convergence des discours « autour d'un centre discursif et autour d'une seule conscience, tous les accents autour d'une voix unique »<sup>365</sup>. Par deux fois en effet, aux questions de l'inspecteur indiquées en italiques succède l'affirmation que « Toutes les dépositions furent les mêmes » (134, 137), suivie d'une liste de locuteurs différents mais énonçant un même discours. Lors des interrogatoires, en dépit de la diversité des langues et des accents, les témoins devenus suspects concordent vers un portrait de Solibo en objet d'amitié irréprochable. Le problème de la pluralité des points de vue nécessite donc de ne pas occulter la simple *posture* polyphonique qui présente plusieurs locuteurs mais une seule instance énonciative<sup>366</sup>. Les témoignages polyphoniques sur la vie de Solibo font du récit populaire la base d'un discours antillais et d'une « conscience commune » appelée des vœux

---

<sup>364</sup> Chancé, *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque*, p.115.

<sup>365</sup> Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, p.265

<sup>366</sup> Stolz. « Polyphonie et genres littéraires. » *Fabula: Atelier de théorie littéraire*. Au contraire, une polyphonie authentique représente différents points de vue, comme Glissant, *Mahagony*, 1987. ou Figolé, *Aube tranquille*, 1990. Face au risque d'exotisation du discours direct, c'est le discours indirect libre qui peut préserver la polyphonie réelle en maintenant ouverte la tension entre les voix. Combe, *Poétiques francophones*, 1995. Nous verrons avec *Traversée de la mangrove* un autre exemple de polyphonie réelle favorisée par la composition moderniste du roman.

des créolistes<sup>367</sup>. Cet effet d'homogénéité, ou du moins de convergence, ne s'oppose pas au parti pris de « diversalité » de *l'Eloge de la créolité* car il est avant tout effet d'écriture, effet d'un style qui crée du langage commun, c'est-à-dire un nouveau lien. Par le jeu du multilinguisme poétique avec les langues que nous avons analysé précédemment, et du continuum énonciatif, ce langage commun œuvre à défaire la hiérarchie sociolinguistique et à manifester une présence.

Finalement, plusieurs points se dégagent de cette analyse. Si discours indirect et indirect libre introduisent une instabilité du point de vue, c'est l'érosion graduelle des limites énonciatives qui soutient le continuum sociolinguistique. L'érosion des frontières sociolinguistiques démontre en même temps une perméabilité des locuteurs au langage, et permet de faire circuler, c'est-à-dire de *mettre en puissance*, le langage non policé qu'est la parole de Solibo dont les hauts faits sont racontés à plusieurs voix.

Par ailleurs, l'instabilité des points de vue caractérise l'absence de ligne de partage entre ce qui relève du même et ce qui relève de l'autre. Ou pour mieux dire, la créolité absorbe des éléments hétérogènes, au risque même de dissoudre le sujet par excellence de la parole dans le roman, à savoir le narrateur, qui joue savamment de son altérité constitutive comme Bouaffesse du corps du conteur. Comme nous allons le voir, le langage de la police, bien que dominé par le créole (nous avons vu que les policiers étaient cités en créole), est également le plus soumis à l'ordre français – soumission qui lui masque sa véritable identité créole. A la fusion énonciative qui dessine le portrait emblématique de la créolité sous les traits du vieux conteur, s'oppose donc une forme de bivocalité qui maintient tendue l'ironie envers la créolité désavouée de la police et son langage falsificateur.

---

<sup>367</sup> Maryse Condé va prendre à la lettre l'idée de conscience commune et élaborer son roman sur des monologues intérieurs hantés par la rumeur du monde (du village).

L'esthétique de Chamoiseau, proche de la fausse polyphonie, évoquerait autant les techniques du conteur (récit en skaz) que des techniques d'acteur<sup>368</sup>, faisant feu de tous ses points de vue, les ayant tous absorbés. Cette possibilité de co-énonciation qui s'exerce même avec le brutal brigadier, aussi violent que comique, s'avère l'ultime effort d'un langage prosélyte dont les vertus éclatent dans la dernière partie du roman, avec la conversion d'Evariste Pilon en apologiste du vieux conteur.

Contre le pseudo-réalisme policier et son objectivation absolue, mortifère, Chamoiseau donne peu à peu naissance à une langue du lien social, une poétique du continuum capable d'absorber jusqu'aux voix sans paroles d'une police aliénée. Comment mieux « renverser leurs significations établies »<sup>369</sup> qu'en les révélant à elles-mêmes ?

#### **IV Une poétique du lien social**

##### *Comment parler avec la police ?*

En considérant, comme le fait Wendy Knepper, “the stories about the death of Solibo are a way of negotiating a new kind of oral narrative and a new kind of relationship between the police and the community”<sup>370</sup>, on ne doit pas omettre la force d'inclusion qui anime la poétique de Chamoiseau et qui, contre la diglossie policière, recrée un continuum linguistique incluant la police elle-même. L'initiation de l'inspecteur se poursuit en effet par une

---

<sup>368</sup> On pense ici à un genre de théâtre pour un acteur qui incarne tous les rôles, métamorphosant sa voix, son langage et sa gestuelle à chaque réplique, comme le fait par exemple Philippe Caubère : Dartigues, *Le Roman d'un acteur*, Malavida [éd., distrib.], 2008.

<sup>369</sup> Bernabé, Patrick et Raphaël, *Eloge de la Créolité*, p.48.

<sup>370</sup> Knepper, *Patrick Chamoiseau: a critical introduction*, 2012, p.94.

« enquête personnelle » (208) qui résulte en un acte de parole inattendu, véritable renversement de situation, qui consiste à faire parler le langage de la créolité à l'inspecteur Pilon. Mais au-delà de la prouesse littéraire qui fait de la police elle-même l'ultime véhicule d'un lien social qu'elle s'est évertuée à nier, nous nous demandons pourquoi le roman utilise le discours de l'inspecteur comme lieu de passage.

Nous avons commencé ce chapitre par le constat d'un clivage culturel qui se manifestait dans l'usage du langage plutôt que de la langue. Les problèmes de traduction posés par le Créole ancien de Congo ou par le français standard de Pilon sont pris en charge par des policiers parfaitement à l'aise avec la réalité linguistique créole. Ainsi, quand Bête-Longue ne comprend pas les questions de la police, Bouaffesse les reformule en français créolisé. Le problème sémantique est donc rapidement réglé. En revanche, la force symbolique de la langue comme signe d'infériorité sociale est telle que les malheureux exclus du français font l'objet de la plus grande violence sociale. Quant au créole, il est interdit à l'inspecteur, que son brigadier rappelle à l'ordre lorsqu'il affirme comprendre le créole : « Tu es un inspesteur, tu dois pas fouiller dans ce patois de vagabond... » (133) Cette police rejette donc violemment, à travers leurs représentants jugés suspects, une langue et une culture qu'elle porte en elle-même. Bouaffesse semble le plus ambivalent, car si Diab-Anba-Feuilles est clairement un voyou (d'inspiration réaliste<sup>371</sup>), le brigadier Bouaffesse hésite entre plusieurs valeurs culturelles dont l'incompatibilité éclate lorsqu'il faut choisir une ligne de

---

<sup>371</sup> D'après une anecdote relatée par Chamoiseau, « le plus important quand même est qu'indépendamment de cela, un personnage comme le brigadier Bouaffesse ou celui qui s'appelle Diab-Anba-Feuilles c'est quelqu'un que j'ai connu. J'ai traîné dans les rues de Fort-de-France lorsque j'avais quatorze ans avec des amis, et on était poursuivi par des policiers qui avaient ce genre de comportement, d'une extrême violence. Je ne me suis jamais fait prendre mais je connais le comportement de ces gens-là. C'est à peine exagéré. Le comportement de Diab-Anba-Feuilles je l'ai vu, moi-même j'ai vu des types se mordre avant de dire, je me mords comme ça j'ai saigné pour toi, je vais te tuer. On a eu ce genre d'attitudes dans les forces policières et d'une certaine manière dans tous les quartiers populaires, cette attitude de major. Ceux qui se retrouvaient policiers étaient d'une manière générale des gens assez violents. » Plumeccocq et Chamoiseau. « *Entretien avec Patrick Chamoiseau* », p.131-132.

conduite face au vieux Congo dont l'indépendance lui semble un défi : respect pour les cheveux blancs ou mépris pour la misère ?<sup>372</sup> Avec son allure de gendarme de Guignol (trapu, « sourcils broussailleux » et « papa-moustache lustrée à la brosse à dents, élégamment relevée aux extrémités » 54) ce personnage archétypal fait le lien avec l'esclavagisme :

Cet homme, il faut le dire, est du bois des chefs. Sur le bateau négrier, c'est lui qui nous aurait baignés à l'eau de mer, désinfecté la cale au vinaigre bouilli, nous aurait frotté d'huile un peu avant la vente. Sur l'habitation, il eût été celui qui donnait la cadence du travail au champ, puis, plus tard, commandeur. Il était fait pour être chef, mais du côté du manche. (55)

Bouaffesse se distingue par son intensité caricaturale, au sein des forces de l'ordre dont la fonction répressive est solidement attestée par l'histoire :

Ô amis, qui est à l'aise par-ici quand la police est là ? Qui avale son rhum sans étranglade et sans frissons ? Avec elle, arrivent aussi les chasseurs des bois d'aux jours de l'esclavage, les chiens à marronnage, la milice des alentours d'habitation, les commandeurs des champs, les gendarmes à cheval, les marins de Vichy du temps de l'Amiral, toute une force qui inscrit dans la mémoire collective l'unique attestation de notre histoire : Po la poliice ! (78)

Pourtant cette violence n'est pas étrangère à la créolité, elle serait plutôt le fait d'une police aliénée qui ignore sa propre créolité et ne considère ses mœurs que sous l'angle du crime. Selon Dominique Chancé :

---

<sup>372</sup> « Sa génération s'était levée avec le bonjour à la bouche pour les vieillards, l'obéissance inconditionnelle, la tête baissée afin de prévenir l'insolence d'un regard. (...) C'est pourquoi, devant Congo, malgré les démangeaisons de ses mains maudites, il balançait, pensif. » (95) « Du coup devant Congo, il n'hésita plus. Afin de coincer ce vieux nègre vicieux, il fallait le traquer au français. » (98).

Dans une approche de type anticolonialiste, la police symbolise donc les violences colonialistes et esclavagistes, continuées dans l'ordre légal et linguistique à la française, l'univers réglementaire qui est responsable de la mort de la culture antillaise. Elle s'oppose donc en tous points à la créolité.<sup>373</sup>

Mais s'y oppose-t-elle vraiment ? La description anticolonialiste de la police a perdu de sa pertinence. Chancé ne manquait pas en effet de noter que :

Ses interventions, aussi contradictoires soient-elles, ne peuvent être rejetées en bloc comme émanant d'une police néo-colonialiste. Bien au contraire, la police représente une nouvelle créolité, véritablement diverse et conflictuelle, qui manifeste ses contradictions sociales et culturelles, sans idéalisme.<sup>374</sup>

C'est pourquoi le roman déconstruit progressivement le clivage initial, binaire, d'un « nous » contre un « ils » pour mettre en œuvre une initiation de la police à la crise existentielle antillaise. Les divisions sociales, linguistiques et culturelles ne suivent pas une démarcation claire. Bien au contraire, le brigadier Bouaffesse est socialement plus proche de ses victimes que de l'inspecteur Evariste Pilon qui « pétitionne pour le créole à l'école et sursaute quand ses enfants l'emploient en s'adressant à lui » (110). Citons également Justin Philibon, représentant comique de cette fausse conscience linguistique qui, lorsque Doudou-Ménar fait irruption dans l'hôtel de police, la sermonne :

Car, brodait-il, c'est pas comme ça Mââme, vous êtes ici chez la police et pas au marché-poissons, y'a l'officialité, y'a le règlement, y'a

---

<sup>373</sup> Chancé, *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque*, p.125-126.

<sup>374</sup> Chancé, « Patrick Chamoiseau est-il un homme de dialogue » dans Hazaël-Massieux et Bertrand, *Langue et identité narrative*, p.114.

le code de principe pénal et un tas de machins comme ça, tu comprends  
s'il vous plaît ?... (48)

Le contraste parodique entre le relâchement de l'énonciation (« Mââme », « y'a »), son approximation (« un tas de machins ») et l'énoncé appelant l'interlocutrice au respect du « règlement » signale encore une fois la distance sociolinguistique et culturelle entre un énoncé et son locuteur.

Ce paradoxe d'une police qui réprime une créolité dont elle fait partie sans le savoir se dénoue dans l'idée d'un refoulé de l'histoire. Le contrôle sociolinguistique exercé par la police reflète la violence d'un contrôle exercé à plus grande échelle par la société sur elle-même<sup>375</sup>. La « répression policière »<sup>376</sup> dénoncée dans l'œuvre de Chamoiseau rend visible la violence intériorisée d'une société aliénée qui criminalise sa propre culture. Face à des suspects qui ne sont que d'innocents « imbéciles », cette police est confrontée à son propre refoulé, sous la forme d'une visite à un « quimboiseur expert en morts étranges, que le brigadier-chef connut et consulta aux heures de ses déceptions en matière d'horoscope. » (204) Lorsque ce « sorcier » confirme l'existence de l'égorgette de la parole, que Congo – à qui il ressemble – avait diagnostiquée dès le début de l'affaire, Pilon « se trouva si accablé que [Bouaffesse] le soutint par une aisselle. » (205).

Le roman insiste tant sur ses échecs, ceux de l'enquête comme ceux du marqueur de paroles, que nous sommes tentés d'interpréter contre le grain cette insistance sur l'acte manqué pour en débusquer le sens réussi. Car en somme, en se concluant par l'aveu de l'inspecteur fautif, cette enquête pathétique a été le prétexte à une transformation du discours

---

<sup>375</sup> “Police officers guard the boundaries of the social order, but their actions are also indicative of the extent to which self-policing takes place in Chamoiseau’s Martinique.” Knepper, *Patrick Chamoiseau: a critical introduction*, p.80.

<sup>376</sup> Panaité. « Poétiques de récupération, poétiques de créolisation. » *Littérature*, 2008, p.69.

policier, qui se découvre partie prenante de la communauté qu'il réprime. En se révélant à elle-même son appartenance à l'histoire commune, la police outrepassa le clivage historique et rejoint le « magma » de la créolité. Bien que *Solibo Magnifique* feigne de nous entraîner dans un skaz bouffon, folklorique et grotesque<sup>377</sup>, la tonalité tragique et mélancolique qui domine la dernière partie met en lumière un travail de déliaison et de dégrammaticalisation. Il s'agit de faire dire la réalité de la créolité par ceux-là mêmes qui la refoulent et la répriment. Comme le dit Jean Bessière, « la réalité martiniquaise, figurée par la mort de Solibo, n'est littéralement inédite que pour la police »<sup>378</sup> Le grand Autre de *Solibo Magnifique*, c'est la police initiée au miroir de sa créolité.

Cet « inédit » n'a pourtant cessé de se dire dans les dépositions des témoins, mais « Toute cette histoire n'a pas de sens !... gémit Pilon. » (203), pour qui le langage de la créolité reste longtemps inaudible.

Dans la tête d'Evariste Pilon, l'affaire saisonnait, sinueuse, vaine, dérisoire, fructifère que sur un nom, une silhouette : Solibo Magnifique. Ce que les suspects avaient dit de cet homme, et qu'il avait si peu écouté, s'organisait dans sa mémoire, ainsi que l'inondation d'une nouvelle source irrésistiblement se régente en rivière. Après s'être demandé avec peu d'éléments : Qui a tué Solibo ?, il se retrouvait disponible devant l'autre question : Qui, mais qui était ce Solibo, et pourquoi « Magnifique » ? (205)

---

<sup>377</sup> « Dans *Solibo* il y a aussi le côté rabelaisien de la caricature, du grotesque, qui devait discréditer l'histoire policière. Je crois que je l'ai discréditée en annonçant tout de suite que Solibo était mort d'une 'égorgette de la parole' et non pas assassiné. Bien sûr le mot 'égorgette' avait un petit côté mystérieux mais au moins ça c'était réglé, ce qui fait que ce faux roman policier était tout de suite invalidé, dès le départ. Mais il fallait encore l'invalider par le grotesque de certaines situations, l'exagéré de certaines attitudes, le côté marionnettes de ces personnages qui appliquent une législation extérieure, qui ne comprennent pas l'imaginaire local. » dixit Chamoiseau dans Plumecocq et Chamoiseau. « *Entretien avec Patrick Chamoiseau* », p.131.

<sup>378</sup> Bessière, *Patrick Chamoiseau et les récits de l'inédit*, 1995, p.283.

La métaphore d'une « rivière » régissant ses affluents désigne d'une formule un peu plate la polyphonie convergente et le travail de synthèse opéré par le « policier à cerveau », « policier à tête fine » (110), qui devient le double du narrateur. En effet, seuls le narrateur et l'inspecteur semblent dotés d'une conscience dialogique<sup>379</sup>, tous deux exposés au « mot pénétrant »<sup>380</sup> des amis de Solibo (et de Solibo lui-même pour le marqueur de paroles). La force du langage de la créolité relève-t-elle de la « fonction utopique » du langage<sup>381</sup> qui consacre le triomphe des modalités de l'enquête littéraire sur celles de l'enquête policière ? Sa capacité à faire dérailler le train de l'interrogatoire en questionnant les questions et en digressant dans les paradoxes soutient la plupart des interventions. La fausse polyphonie, si elle est d'abord un accord sémantique (« toutes les dépositions furent les mêmes »), prend sens en effet dans cette manière commune de répondre à la police : la disjonction des dialogues entre la langue des questions et le métalangage de réponses détournées qui interrogent le sens des mots. A la question de l'inspecteur « Vous êtes restés combien de temps à écouter ce solo ? », les témoins répondent :

(...) le temps c'est quoi, monsieur l'inspectère ?... (...) Chamzibié, marqueur de paroles, lui renvoya des questions insensées : Comment savoir le temps qui passe, monsieur l'inspectère ? Le temps c'est des graines de riz ? (...) Ti-Cal se réfugia en politique abstruse : Quel temps ? mais quel temps ? Sans Autonomie ou sans Indépendance, il n'y a que tempête ou temps mort... ---- Aux marchés, dirent Pipi et Didon, le djob ne rythmait plus la vie, les brouettes ne grinçaient plus, alors

---

<sup>379</sup> Une vertu dont Chamoiseau fera usage à nouveau dans un autre faux roman policier en mettant l'inspecteur Pilon aux prises avec un psychopathe bavard. Chamoiseau, *Hypérion victime : Martiniquais épouvantable*, 2013.

<sup>380</sup> Dans *L'Idiot*, Mychkine est « porteur du *mot pénétrant*, c'est-à-dire d'un mot capable de se mêler activement et avec fermeté au dialogue intérieur d'un autre homme, en l'aidant à reconnaître sa propre voix. » Le « mot pénétrant » s'oppose au « mot autoritaire » dans Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, p.312.

<sup>381</sup> Barthes, *Leçon*, p.21.

qu'est-ce que le temps ? ---- (...) Congo créolisa d'un temps de manioc,  
 (...) Quant à pour Sidonise, il fut un temps où (...) etc. (134-135)

Ce rapport aux mots, qui relève d'une culture commune plus que d'une tactique, prend également des formes philosophiques – manière d'interroger les idées toutes faites et les significations établies. A la question « Le conteur cesse brusquement de parler, et ce silence inattendu ne vous inquiète pas ? » (137), les réponses offrent des vertiges de sagesse paradoxale :

Toutes les dépositions furent les mêmes : un silence est une parole. On attendait à l'aise même, car de la parole tu bâtis le village mais du silence ho ! c'est le monde que tu construis. En plus, il y a autant de silences dans la parole, que de paroles dans le silence. Qui a peur du silence par ici ? Le silence sonne et résonne, et signifie autant que la voix. (...) Incroyable ! s'excitait Pilon entre chaque témoin, tout cela n'a pas de sens ! Cette apologie du silence tombe à point pour arranger tout le monde ! (137)

Pipi, héros de *Chronique des sept misères*, et analphabète qui signe sa déposition « de deux croix », porte un jugement plein de sagesse sur les questions de la police :

Puis, se penchant vers Pilon, il dit : Sans vouloir te conseiller (tu es une maître-pièce de la policerie, et je le sais), chercher qui a tué Solibo n'appelle aucune vérité. La vraie question est : Qui est Solibo ?... Quand maintenant tu ajoutes : Et pourquoi Magnifique ?..., je suis content. Je suis content parce qu'ici il faut sarcler les vraies questions. Questionner la terre-là, la mer-là, le ciel-là, la manière de ce morne, le nom de cette rue-là, l'horizon où parfois des pays inconnus pointent leur ombre. (...) Eh bien, j'ai appris cela de Solibo : apprendre à questionner, plus de certitudes ou d'évidences, mais la question, toute la question. C'était ça, Solibo. (173-174)

Ou Bête-Longue, plus savant que l'inspecteur sur les mœurs locales, et qui connaît l'absurdité de cette enquête :

Je ne veux pas te montrer ton métier, excuse inspectère, mais cela fait quarante ans que je traîne dans la boue de Fort-de-France, je connais tous les vices des gangsters vagabonds, (...). Alors, tu veux connaître mon sentiment ? C'est petite peine pour moi : ici, inspectère, on ne tue pas les paroleurs (yo paka senyen majolè isiya)... (176)

Enfin la Fièvre, esquivant les questions par des réponses énigmatiques :

-- L'avez-vous rencontré durant la journée ?  
 -- On rencontre le vent qui vient de l'horizon, mais jamais l'horizon. Et dire : on ne rencontre sa propre vie qu'à l'heure de l'après-vie, mais la question c'est, inspectère : qu'est la vie d'ici ? et que dire face à la mort ? (180-181)

La progression du récit est donc dialectique : d'une situation de départ, celle de la collectivité construite « par le truchement nécessaire d'un antagonisme »<sup>382</sup>, à une situation d'arrivée où la communauté a absorbé ses contradictions et peut s'énoncer en un « nouveau 'nous', de moins en moins identitaire et univoque »<sup>383</sup>, le texte opère par un nivellement stylistique des locuteurs, qui les rend capables de dépasser le clivage vers le contrepoint<sup>384</sup>. Cela non sans le sacrifice de Congo, dont le monolinguisme sonne la condamnation.

Ce style commun, cette poétique partagée ouvre une fenêtre sur l'imaginaire de la créolité, celui que la police précisément refoule (et voudrait « coincer ») et que Chamoiseau a pour projet de libérer : « Mon problème, confie-t-il à Silvyane Larcher, c'est de pouvoir

<sup>382</sup> Chancé, *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque*, p.260.

<sup>383</sup> Ibid. p.261

<sup>384</sup> Figure que l'on préfère à celle de la synthèse car elle préserve les différences. Voir notre introduction.

changer l'imaginaire, non d'effectuer un travail politique. (...) Vouloir être indépendant alors que l'on a un imaginaire dominé, peut faire craindre le pire. »<sup>385</sup> Comment ne pas objecter que « changer l'imaginaire » n'est rien moins qu'un projet politique ? d'une politique entendue dans le sens de Rancière qui considère la littérature comme le chantier de notre perception du monde, la cause et l'effet de notre « partage du sensible »<sup>386</sup>. Afin que l'imaginaire ne soit plus dominé, il faut le récupérer comme pouvoir, c'est-à-dire refaire de la littérature ce « pouvoir immémorial de fabuler un monde et le partage universel de ce pouvoir. »<sup>387</sup> Quelques années après *Solibo*, le marqueur de paroles ne s'efface-t-il pas au profit d'une nouvelle figure auctoriale définie par sa résistance à l'imaginaire dominé, un « Guerrier de l'imaginaire »<sup>388</sup> ?

### ***La police commanditaire***

Evariste Pilon est le résultat d'une conscience décomposée, la conscience linguistique et culturelle de l'auteur qui construit dans l'écriture son destinataire idéal, ici un représentant de l'ordre hésitant, « garant des procédures » (109) et bientôt commanditaire du testament de Solibo. En effet, *Solibo Magnifique* ne s'adresse pas plus au Français de métropole qu'au créolophone, il s'adresse à Evariste Pilon, « Martiniquais moderne » et « nègre savant », dont l'identité culturelle est déchirée entre son regret de la bataille perdue pour l'indépendance (ou

---

<sup>385</sup> Larcher et Chamoiseau. « Les identités dans la totalité-monde, entretien avec Patrick Chamoiseau. » *Cités*, 2007, p.125.

<sup>386</sup> Rancière, *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, 2000.

<sup>387</sup> Rancière, *Politique de la littérature*, p.163.

<sup>388</sup> Dans le chapitre « Poétique du Guerrier » de *Ecrire en pays dominé*, Chamoiseau affirme « un jeu d'alliance entre [s]on Ecrire et [s]a résistance. » et définit sa profession de foi : « Je n'étais plus seulement un 'Marqueur de paroles', ni même un combattant : je devenais *Guerrier*, avec ce que ce mot charge de concorde pacifique entre les impossibles, de gestes résolus et d'interrogation, de rires qui doutent et d'ironie rituelle, d'ossature et de fluidités, de lucidités et de croyances, d'un vouloir de chair tendre contre le formol des momies satisfaites. Guerrier de l'imaginaire. » Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, p.302-303.

comme dit Chamoiseau de la « colonisation réussie ») et sa reconnaissance amère d'un centre de pouvoir lointain qui acculture la Martinique. Solitaire comme le célèbre Commissaire Maigret<sup>389</sup>, rempli de contradictions, qui :

pétitionne pour le créole à l'école et sursaute quand ses enfants l'emploient en s'adressant à lui, sacre Césaire grand poète sans l'avoir jamais lu (...), cultive un sanglot sur l'Indépendance, un battement de cœur sur l'Autonomie, tout le reste sur la Départementalisation, final, vit comme nous tous, à deux vitesses, sans trop savoir s'il faut freiner dans le morne ou accélérer dans la descente. (110-111)

Ayant accepté l'échec de son enquête et entendu la « voix collective » de la créolité, l'inspecteur évolue du cadre littéral et rigide d'une « logique glaciale » (110), vers la conscience de soi, l'incertitude, et la mélancolie convoyée par l'accès à la signification symbolique de l'événement. C'est lui qui, finalement, devient porteur du lien poétique.

En confiant à l'inspecteur la prise en charge énonciative du dernier portrait de Solibo, Chamoiseau réussit un tour de force. En effet, le langage de l'inspecteur évolue, du procès-verbal à un style que l'on peut qualifier de « chamoisifié » lorsqu'il confie au marqueur de paroles son sentiment final sur Solibo et dresse le portrait mélancolique du déclin du Magnifique. Le traitement énonciatif de ce passage réserve une surprise au lecteur. Il fonctionne précisément comme le continuum que nous avons décrit au sein du groupe de témoins. En effet, bien qu'exprimant le point de vue de l'inspecteur, ce dont on ne peut douter, compte tenu de l'encadrement narratif, ce discours est progressivement rapporté au mode indirect libre qui permet de le fondre dans le style du marqueur de paroles :

---

<sup>389</sup> Héros extrêmement populaire de plus de soixante-dix romans de Georges Simenon, adaptés à l'écran en plusieurs séries télévisées et films de 1960 à 2005.

Pendant près de huit mois, le personnage de Solibo l'avait obsédé, il [Pilon] avait poursuivi une enquête toute personnelle (et inoffensive) sur les conteurs et sur celui qui, à ses yeux, en était le symbole. Il [Pilon] avait appris que, dans ses derniers temps, le Magnifique ne trouvait plus de tribunes. Il [Solibo] tenait à inscrire sa parole dans notre vie ordinaire, or cette vie n'en avait plus l'oreille, ni même de ces creux où s'éternise l'écho. (...) Il [Solibo] avait vu mourir les contes, défaillir le créole, il avait vu notre parole perdre de cette vitesse. (...) Un flot de verbe devait lui torturer le ventre, lui vibrionner la poitrine, guetter ce terrible moment du carnaval où un cyclone lui jaillit de la gorge – dévastateur. Il fallait, conclut Pilon, transmettre au moins l'essentiel de ce qui, en fait, avait été son testament... (207-209)

Comment le style baroque de ce passage, avec son bizarre « flot de verbe » qui « vibronne » et son abandon aux hyperboles (« cyclone », « jaillir », « dévastateur ») peut-il être le fait de l'inspecteur ? Pourtant les *verba dicendi* (« conclut Pilon ») indiquent clairement que le responsable de ce discours est bien Evariste Pilon, converti à la cause de l'autre, éveillé à la fragilité d'une culture qu'il reconnaît maintenant comme la sienne. Son discours aux accents immanquablement créolisés, est désormais le lieu d'une rencontre des points de vue, le topos d'un lien social. En faisant délivrer le témoignage final par l'inspecteur, « tête fine » (110) de l'œuvre mais aussi figure de la Loi<sup>390</sup>, Chamoiseau prétend-il valider la cause de la créolité ? De même, en le désignant comme le commanditaire d'un testament en bonne et due forme au marqueur de paroles, Chamoiseau fait de l'inspecteur le garant de l'auteur. C'est à lui que le marqueur de paroles transmet les dits de

---

<sup>390</sup> Il est intéressant de noter que lorsque Doudou-Ménar part en quête d'un médecin pour Solibo, elle se rend au commissariat et interpelle la police en ces termes : « La Loi ! appelle la Médecine (...) tu m'entends, la Loi ? » (47). Ce à quoi Justin Philibon répond « Madame, je suis gardien de la paix, la loi c'est un autre butin, ça se fait en France, voyez-vous. » (48) De même, un peu plus loin, le récit primaire mentionne « le car de la Loi » (78).

Solibo magnifique, car il lui est « inexplicablement nécessaire qu'il disposât d'au moins cela, lui qui n'avait pas connu Solibo dans ses jours les plus beaux. » (211) L'histoire que nous lisons est donc en partie au moins adressée à cet inspecteur que l'on retrouvera vingt-cinq ans plus tard protagoniste passif, et pensif, du roman *Hypérion victime*<sup>391</sup>.

C'est en définitive la Loi qui décide du sens en validant ce que les amis de Solibo n'ont cessé d'affirmer. Le renversement du sens qui s'opère pour Evariste Pilon dans la dernière partie du roman révèle un processus discursif d'*autorisation* de la parole qui permet d'en affirmer la valeur et le sens. La parole commune qui n'a cessé de s'affirmer, même sous la torture, même dans le silence d'un mort, se trouve donc validée par celui qui incarne la Loi et l'Ordre dans un ultime renversement du sens qui montre que ces discours hétérogènes étaient nécessaires à la co-énonciation finale d'une vérité une. On suppose que de surcroît, l'initiation de la police à la crise culturelle antillaise rend possible un transfert de valeur vers le lecteur qui se trouve depuis le début absorbé dans l'adhésion commune à la cause de la créolité.

Il faut toutefois dissiper l'impression fugitive d'une grande musique de la créolisation qui entraînerait tous et chacun à danser ensemble le bèlè<sup>392</sup>. Car au-delà du rassemblement, l'enjeu demeure de faire entrer de la singularité dans la Loi. L'utopie du langage commun – dont le portrait final de Solibo par Pilon figure la grammaire – fait-elle le lien entre des singularités ou bien les gomme-t-elle au nom d'un bien supérieur ?

Reconnaître l'autre en soi, éclairer, en soi, les zones d'ombre – et la violence qui maintient dans l'ombre, implique une fragilisation de soi. Lorsque l'inédit du texte signale le

---

<sup>391</sup> Chamoiseau, *Hypérion victime*.

<sup>392</sup> A l'origine un mouvement culturel martiniquais qui soutenait l'entraide des « nouveaux libres », le bèlè est désormais un genre de fête qui réunit musique, danse et conte. Palatin, *Petit dictionnaire insolite des cultures et des langues créoles. Guadeloupe - Guyane - Martinique*, 2013, p.83.

non-dit social d'une communauté, la perspective qu'il ouvre ne peut être que mélancolique. Comment ne pas délirer le sujet dans une posture schizophrène ? Ou comment, pour reprendre la question de Guillaume Bridet, lecteur d'Edward Said, mobiliser un peuple qui se reconnaît dans le clivage et la perte<sup>393</sup>? Comment faire entendre une parole commune qui intègre un antagonisme intrinsèque, et maintienne une force de mobilisation sociale ? Chamoiseau prend l'hétérogénéité créole de front et répond au dilemme posé par une politique de l'énonciation littéraire. C'est un processus d'*autorisation* de la parole de l'autre qui permet d'affirmer l'hétérogénéité de la parole commune et de créer du lien entre les éléments divers de la société. La lucidité piège-t-elle l'agir politique ? Le pouvoir d'agir a-t-il besoin d'homogénéité ? Inversement, l'apologie du divers est-elle naïve ? Sommes-nous piégés entre mélancolie et naïveté ?

Loin de répondre à ces questions, le marqueur de paroles offre à la communauté les moyens de se penser, comme le conteur qui inspire son art du « donner-voix-avec » :

Cette fonction de 'donner-voix-avec' se confirme aussi quand les conteurs de Lebielle disent s'adresser aux 'petits', aux 'humbles'. Le lieu de la veillée c'est celui du partage des valeurs et des différences. En répondant *E kraa*, ce groupe hétéroclite, d'origines culturelles diverses, dit en réalité *Nous*. C'était crier une cohésion en pleine diversité quasi indéchiffrable.<sup>394</sup>

C'est là le pouvoir du langage non policé, *non policier*, appelé à couvert par les dits de Solibo, dont la transcription *in fine*, rejoint la validation unanime du Nous de la créolité. En s'efforçant de récupérer le sujet souverain d'une parole commune, l'écrivain toutefois

---

<sup>393</sup> Bridet. « Universalité de l'exil ? Edward. W. Said, *Réflexions sur l'exil et autres essais* » Critique, 2013.

<sup>394</sup> Chamoiseau et Confiant, *Lettres créoles*, p.62.

multiplie les lieux d'élocution sans vraiment multiplier les points de vue. *Solibo Magnifique* manœuvre-t-il entre Charybde et Scylla, témoignant de la mélancolie existentielle des Antillais en même temps qu'il récupère une forme de sujet homogène qui ne soit pas naïf ni totalitaire ? C'est en tant qu'identité fictive, identité à produire par son énonciation, que le projet prend sens. Par sa mise en tension de la langue dominante, celle qui assigne identité sociale et culturelle, et d'un langage créolisant, *Solibo Magnifique* déstabilise les discours existants et désigne l'espace vide d'une identité commune, impossible et pourtant désirable, une identité hantée par la perte de son origine (la mort du conteur par une « égorgette de la parole »)<sup>395</sup>. Par conséquent la question n'est pas seulement celle de l'identification du lecteur avec l'autre, mais celle de son identification *avec l'impossible identité de l'autre*<sup>396</sup>. La mélancolie du marqueur de paroles hanté par la vanité de son projet relève de la même logique de l'identité impossible et du virage pris à la fin de l'œuvre : la scène d'énonciation change pour un métadiscours par lequel le marqueur de paroles explique sa technique de reconstitution des dits de Solibo et la vanité du geste qui consiste à transmettre « une version réduite, organisée, écrite, sorte d'ersatz de ce qu'avait été le Maître cette nuit-là... parole perdue. » (211). Le récit en skaz de Chamoiseau, parcellaire, protéiforme, velléitaire, viendrait là comme compensation, consolation de l'écrivain démuné de pouvoir. Pourtant, puisqu'elle n'a nul besoin de bouche pour s'articuler, puisqu'elle n'existe que sur la scène de la littérature, la poétique de Chamoiseau va convertir à une créolité imaginaire un lectorat sans lieu distinct, ce qui s'avère être à la fois une expérience de lecture et une expérience

---

<sup>395</sup> Chris Bongie va plus loin et affirme que cette origine perdue n'est rien d'autre que la perte-même et que la quête identitaire caribéenne est vouée à l'échec. Bongie, *Islands and Exiles*.

<sup>396</sup> Cette notion, centrale dans la philosophie politique de Rancière, nous renvoie à la dimension utopique de la fiction.

déterminante dans la constitution du sujet dont seule la littérature semble capable de penser l'hétérogénéité.

## Conclusions

Lorsque de nouveaux locuteurs prennent la parole, celle-ci est investie d'une nouvelle conception de l'échange social, celle qu'en définitive Bakhtine observe dans le skaz et ses efforts pour imposer une altérité dans le concert littéraire. En 1929, Voloshinov/Bakhtine anticipent qu'en prenant la parole,

le prolétariat apportera avec lui de nouvelles formes d'échange socio-verbal, d'interaction verbale des locuteurs et tout un monde nouveau d'intonations et d'accents sociaux. Il apportera également avec lui une nouvelle conception linguistique de la personne parlante, du Mot lui-même, de la vérité linguistique.<sup>397</sup>

N'importe quel sujet hors de la littérature, sujet en voie de subjectivation, peut prendre la place de ce que Voloshinov/Bakhtine nomment « prolétariat » et transformer à son tour l'esthétique du discours rapporté afin de faire résonner sa langue et son langage dans la lettre muette du roman. Cependant, ainsi que nous espérons l'avoir démontré, les antagonismes polaires n'opèrent plus et ce que notre littérature réclame, c'est un style capable de mettre en forme le continuum moderne de la parole en liberté. C'est pourquoi

---

<sup>397</sup> Voloshinov et Bakhtine, *Marxisme et philosophie du langage*, p.453. NB « mot » est la traduction du terme russe *slovo* qui signifie autant « parole » que « discours ». Voir notre introduction.

l'engagement de Chamoiseau envers la littérature s'est épanoui dans la créolité, qui est devenue pour lui un répertoire de formes vivantes.

L'un comme l'autre, Djébar et Chamoiseau proposent des formes très abouties de distribution de la parole dans le roman. Mais tandis que Djébar n'a que des égards pour la langue française, Chamoiseau, au contraire, déjoue la langue apprise et gère les différences linguistiques de telle sorte que son narrateur parvient à mettre en œuvre ce « parler avec » auquel Djébar aspire<sup>398</sup>. Nous avons vu notamment que le rapport très révérencieux de Djébar au français pose des limites à son projet de médiation. Son refus du folklorique de même que la sublimation de la parole féminine résonnent dans son usage exclusif d'un français de « variété haute » réservé aux activités prestigieuses. A contrario, la liberté linguistique de Chamoiseau, qui manie les langues comme « une argile verbale »<sup>399</sup>, met en marche la fonction utopique du langage et enrichit sa voix d'écrivain d'un authentique « parler avec ». Suivant le projet linguistique d'une langue inclusive des différences dans une société minée par de multiples clivages, le mode opératoire de cette énonciation modélise des moyens de s'affranchir de l'ordre sociolinguistique, des formes narratives et un usage du langage qui effacent la ligne de séparation entre les gens qui peuvent parler et ceux qui ne le peuvent pas. Mettant en tension la langue dominante qui assigne identité sociale et culturelle, avec un langage créolisant dont nous avons vu les procédés jubilatoires, ce roman offre une expérience de lecture déterminante dans la constitution d'une parole lestée de la conscience du commun. Il s'agit de renverser la hiérarchie sociale de la parole dans le roman en faisant énoncer par le représentant de la Loi ce que les sans-paroles n'ont cessé de répéter. Emerge

---

<sup>398</sup> Voir notre lecture de la prétérition « ne pas parler pour » dans la préface de *Femmes d'Alger dans leur appartement*.

<sup>399</sup> Chamoiseau et Chavanne. « Créer une argile verbale. »

ainsi un inédit, un co-énoncé, qui qualifie *Solibo Magnifique* pour donner un sujet collectif au discours de la créolité.

Ce faux roman policier cache une authentique conspiration qui n'est pas celle que soupçonnent Bouaffesse et Pilon. Si nul n'a assassiné Solibo en vérité, tous conspirent sous la plume de l'écrivain pour faire dire le portrait de Solibo à la police, comme si la crise de la mémoire antillaise ne pouvait se penser sans interpeler les êtres singuliers qui incarnent, par leur violence et leur refoulement de l'histoire commune, la mauvaise conscience de la créolité.

La conscience, néanmoins, n'a pas dit son dernier mot. Avec l'œuvre de Condé nous allons analyser en effet une autre réponse à la crise existentielle antillaise qui promeut l'introspection plutôt que la confrontation et offre un contrepoint remarquable au roman de Chamoiseau. A la tendance unificatrice de *Solibo*, dont la rhétorique du même finit par saboter quelque peu l'altérité, *Traversée de la mangrove* répond par une authentique polyphonie qui dément la réalité d'une quelconque identité commune, fût-elle fictive.

### Chapitre III

#### Traversée de la mangrove : vœux pieux ?

Bien qu'issus de contextes incomparables, *Loin de Médine* et *Solibo Magnifique* se rejoignent par leurs démarches narratives. Avec des objectifs et des procédés différents, les deux romanciers reviennent sur les pas d'une mise au silence de la parole de l'autre et tentent d'en réparer les méfaits. Par son alchimie, convertissant le « bruit de la parole » (233) en discours – cité et citable, autant que par sa faculté de reconstituer des lieux communs pour ses débats en réfléchissant sa propre scénographie, l'écriture y combat le silence assassin et la monologie du pouvoir.

On remarque également que la narratrice de *Loin de Médine* tout comme le narrateur de *Solibo Magnifique* flirtent avec la posture auctoriale et jouent de leur instabilité énonciative pour se livrer à un double discours : celui du récit et celui de l'écriture. Leur discours métanarratif est assez élaboré pour concurrencer, dans la pure veine postmoderne, le récit lui-même. Cette *persona* narrative légitime savamment le récit d'un tort interprétatif et emporte notre adhésion par une subjectivation dérivée qui nous rend solidaires, dans l'un, des femmes de l'hégire ressuscitées, et, dans l'autre, des badauds de carnaval créole aux prises avec une police aliénée.

Nous avons néanmoins observé que les esthétiques de Djébar et Chamoiseau se distinguent radicalement dans leurs traitements divergents de la langue française. Tandis que Chamoiseau s'empare du français comme d'une « argile verbale » pour y modeler le

continuum créole et donner une voix unie à des positions sociolinguistiques éparses, Djébar conserve une distance « polie » avec le français traité comme une langue étrangère, mais, ce faisant, restreint les possibilités de déconstruire le langage même du tort qu'elle dénonce.

*Traversée de la mangrove*, de Maryse Condé, offre un contrepoint remarquable à ces deux romans. Motivé, comme eux, par la mort d'une figure emblématique de la communauté (ici une figure contrapuntique, celle de l'étranger), *Traversée de la Mangrove* fait jouer de multiples points de vue dans une variation polyphonique qui sonde la communauté d'un village guadeloupéen à travers sa représentation discursive. Mais par le traitement différent de la posture narrative et, surtout, par une remise en cause du rapport entre la parole et le silence, Maryse Condé éclaire les zones d'ombre créées par l'écriture-porte-parole et endosse, comme à son habitude dans le champ de la littérature francophone postcoloniale, une position sceptique qui fait émerger d'autres problématiques et prend une valeur épistémologique.

Alors que nous étions captés par l'effet de convergence des fausses polyphonies déployées par Djébar et Chamoiseau autour d'un point focal énonciatif, le dispositif narratif de Maryse Condé agit au contraire de manière centrifuge, éloignant de tout centre ses éléments, dispersant les points de vue dans une dynamique de rupture. Le style de la romancière autant que la construction en étoile des récits<sup>400</sup>, oppose sa discordance à la concordance chamoisienne, impose un mouvement divergent qui défait les liens malades d'une communauté sclérosée dont les membres rêvent de prendre la tangente.

Les récits de *Traversée de la mangrove* s'organisent donc en étoile autour d'un corps, celui de Francis Sancher, figure d'une inquiétante étrangeté, trouvé un soir mort dans la boue

---

<sup>400</sup> Nous utilisons la topologie anglaise du réseau *hub and spoke*, en français « réseau en étoile », pour représenter métaphoriquement la succession radiale des points de vue autour du corps de Sancher.

de la mangrove, au village (fictif) de Rivière-au-sel en Guadeloupe, après avoir incarné le corps fantasmé du plaisir sexuel ou de la rivalité virile pour les villageois. La première partie du récit décrit, au mode extra et hétérodiégétique, la découverte du corps par Léocadie Timothée, « institutrice en retraite depuis une vingtaine d'années » (13), et nous présente les habitants de Rivière-au-sel, en s'attardant sur les notables Lameaulnes et Ramsaran, et le cadre étouffant de leur ascension sociale. Chacun a son avis sur cette mort que le défunt semble avoir méritée. Mais quatre jours plus tard, l'autopsie ayant conclu à une mort naturelle<sup>401</sup>, le cadavre est rendu aux villageois qui se réunissent chez lui pour la veillée mortuaire. « Bientôt donc, certains reprirent leurs blagues et leurs rires. D'autres en silence se mirent à penser à Francis Sancher, suçotant leurs souvenirs comme des dents creuses. » (26). Ce sont ces « dents creuses » qui constituent la deuxième partie, divisée en vingt chapitres, dont chacun est consacré à un point de vue différent sur Sancher (seule la belle Mira bénéficie de deux chapitres). Tous les personnages féminins se voient attribuer un monologue intérieur à la première personne, tandis que parmi les personnages masculins, seuls l'enfant Joby Lameaulnes et le fou Xantippe jouissent du même privilège. Des souvenirs de désirs frustrés et de souffrance sociale assiègent chacune, suivis de prises de conscience et de décisions libératrices. Quant aux hommes, l'usage du style indirect libre pour raconter leurs souvenirs soutient l'ironie outrancièrement moralisatrice de leur portrait. Enfin, lorsque le jour se lève, la troisième partie du roman conclut la veillée au discours indirect libre sur le mode d'un « happy end » douteux qui fait de Francis Sancher une figure christique :

Devant ce bouleversement, des interrogations superstitieuses  
naissaient en leur esprit. Qui était-il en réalité cet homme qui avait choisi

---

<sup>401</sup> On remarque que l'autopsie qui conclut à la « rupture d'anévrisme » (23) de Francis Sancher intervient dès le premier chapitre, dissuadant ainsi toute intervention policière, à rebours du procédé de Chamoiseau dont « l'enquête criminelle » se passe entièrement *avant* les résultats de l'autopsie de Solibo.

de mourir parmi eux ? N'était-il pas un envoyé, le messenger de quelque force surnaturelle ? (...) Peut-être faudrait-il désormais guetter les lucarnes mouillées du ciel pour le voir réapparaître souverain et recueillir enfin le miel de sa sagesse ? Comme certains se rapprochaient de la fenêtre pour guetter la couleur du devant-jour, ils virent se dessiner un arc-en-ciel et cela leur parut un signe que le défunt n'était en vérité pas ordinaire. Subrepticement, ils se signèrent. (251).

Cette fin délibérément optimiste qui puise dans l'esthétique du porte-bonheur et d'un christianisme naïf, jette le doute sur les bonnes résolutions des personnages. Les lecteurs de *Traversée de la mangrove* tendent dans l'ensemble à passer à côté de ce scepticisme et à se réjouir de la fin heureuse qui signe la libération des personnages empêtrés dans leurs entraves sociales et sentimentales<sup>402</sup>. Cette conclusion ironique ouvre pourtant une question importante : les introspections critiques des veilleuses sont-elles des transformations – comme les lecteurs du roman veulent généralement le croire – ou des vœux pieux d'insomniaques, destinés à soulager leur conscience coupable ? L'auteure, dont la voix demeure discrète, ne se moque-t-elle pas sarcastiquement<sup>403</sup> de ces pauvres reclus, les sachant dégradés par la rumeur, par le « on dit » qui fait loi et détermine leurs actes ? Rien en effet dans le roman ne permet d'affirmer que leurs bonnes résolutions puissent être suivies d'effets.

Si aucun lecteur ne livre cette interprétation<sup>404</sup>, c'est qu'elle pointe dangereusement du côté d'autres vœux pieux, ceux d'une machine littéraire antillaise, qui, après de hautes

---

<sup>402</sup> Françoise Lionnet y trouve un « nouvel humanisme ». Voir "Toward a new Antillean humanism" dans Lionnet, *Postcolonial representations: women, literature, identity*, 1995, p.69.

<sup>403</sup> Condé affirme "Ever since *Crossing the Mangrove*, I have been writing much less didactically, bringing in more and more derision, humor, and mockery, so that the message, if there ever was a message, has become so muddled that it is difficult to perceive." In Broichhagen, Lachman et Simek, *Feasting on words : Maryse Condé, cannibalism, and the Caribbean text*, 2006, p.12.

<sup>404</sup> Rendons justice toutefois à Yvette Bozon-Scalzitti qui n'est pas dupe de cet « excès sémiotique (...) un peu moqueur » et affirme que « la conclusion quasi miraculeuse du roman reproduit le dénouement utopique des

proclamations d'indépendance culturelle, remporte des prix parisiens et n'imagine pas les refuser. A moins qu'il ne s'agisse de dénoncer l'incohérence d'un discours non suivi d'actes, représentatif de la situation des Antillais, partagés entre un rêve ancien d'indépendance et une conduite d'obédience à l'Etat français dont les acquis socialistes ne se refusent pas. Condé ne joue-t-elle pas le rôle d'« écrivain politiquement incorrecte »<sup>405</sup> ? La critique sociale au premier plan de la polyphonie qu'est *Traversée de la mangrove* a pourtant été négligée, voire passée sous silence.<sup>406</sup>

La généalogie du roman oriente notre lecture vers le dialogue intertextuel. Selon toute vraisemblance, *Traversée de la Mangrove* est écrit en réponse à *Solibo Magnifique*<sup>407</sup> et propose un traitement alternatif de la crise de conscience antillaise analysée par *Solibo*.

En prenant à la lettre l'idée de conscience commune, Condé élabore son roman sur une conscience collective en œuvre : la rumeur du monde. La rumeur devient la parole du village, la métaphore du commun. Liquide et fertile comme la mangrove, elle convoie les rôles attribués à chacun sans dire son nom. Avec Condé, nous retrouvons un imaginaire du

---

romans révolutionnaires édifiants, où la traversée de la nuit, du sang et de la mort mène inévitablement aux lendemains qui chantent. » Bozon-Scalzitti. « La Mort de Francis Sancher ou l'adieu aux armes de Maryse Condé dans *Traversée de la mangrove*. » *Women in French studies*, 1998, p.72.

<sup>405</sup> *L'Œuvre de Maryse Condé : à propos d'une écrivaine politiquement incorrecte*, 1997.

<sup>406</sup> A l'exception de la thèse de Kathryn Lachman, "The Music of Voice", qui, à travers une lecture bakhtinienne, identifie la représentation polyphonique de la communauté comme la mangrove elle-même. Voir Lachman. "The Music of Voice: Transnational Encounters Between Music, Theory and Fiction." Ph.D. Princeton University, 2008.

<sup>407</sup> Une opinion partagée par Lachman, qui recense quelques-unes des allusions à *Solibo* dans *Traversée*, et par Marie-Rose Réjouis qui en voit la preuve dans la requête de Maryse Condé à Patrick Chamoiseau d'être son « premier lecteur » officiel. (voir la traduction anglaise du texte lu en français à la radio : Chamoiseau et Balutansky. « Reflections on Maryse Condé's *Traversée de la Mangrove*. » *Callaloo*, 1991.). Voir Réjouis, *Veillées pour les mots*, p.82.

Ajoutons que *Traversée de la Mangrove* ne peut pas avoir été achevé avant la publication de *Solibo Magnifique* puisque *Traversée* fait allusion à l'élection de Leslie Manigat à la présidence d'Haïti (« Manigat ? Pourquoi pas ? » p.75), une élection qui s'est déroulée en février 1988, quelques semaines après la sortie en librairie du roman de Chamoiseau. Pour mémoire, le dépôt légal de *Solibo* est daté de janvier 1988, celui de *Traversée* de novembre 1989. Entretemps a été prononcé l'« Eloge de la Créolité » le 22 mai 1988 au festival caraïbe de la Seine-Saint-Denis, un texte achevé d'imprimer un an plus tard en avril 1989. Bernabé, Chamoiseau et Confiant, *Eloge de la créolité*.

village comme mode oppressif du vivre ensemble, familier aux lecteurs francophones qui se souviennent peut-être autant du village des Bastides blanches dans *Jean de Florette*<sup>408</sup> que de celui de Fond Zombi dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*<sup>409</sup>. La représentation de la parole dans *Traversée de la mangrove* va donc à l'encontre d'une vision idéalisée de l'oralité. Parole-mangrove qui s'enracine et croît dans les consciences ordinaires, parole-boue plutôt que sirop, sujet collectif anonyme (« on » plutôt que « nous »), la réalité invoquée ici sonne comme une correction infligée à la candeur des créolistes. Quand *Solibo* fait circuler la parole, *Traversée* déconstruit la circulation elle-même. En outre, à ce flux incontrôlable de la rumeur, Condé oppose un autre flux, le courant de conscience, dans l'héritage moderniste anglo-saxon dont nous analyserons les implications. Si *Solibo* veut faire parler, *Traversée* veut faire *penser*. Le contre-manifeste à l'Eloge de la Créolité ne s'intitule-t-il pas *Penser la Créolité*<sup>410</sup> ? Il s'agit bien d'opposer la pensée à l'éloge, c'est-à-dire un acte de réflexion à un acte de parole.

Il est bien établi que Condé a provoqué un regard critique sur le système de valeurs promu par les créolistes, posant des garde-fous à leur assaut sur la littérature antillaise<sup>411</sup>.

Pourtant, on n'a pas assez considéré le dialogue intertextuel de son œuvre romanesque avec

---

<sup>408</sup> Pagnol, *Jean de Florette*, 1963.

<sup>409</sup> Schwarz-Bart, *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, 1972. Il y a bien sûr une tradition littéraire et cinématographique de représentation du village comme microcosme politique où prennent naissance le fascisme aussi bien que la résistance. Des exemples récents incluent le film franco-germano-italo-autrichien *Le Ruban blanc* de Michael Haneke, *Dogville* de Lars Von Trier et le roman québécois *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert.

<sup>410</sup> "Condé's critical work in the 1990s focuses almost exclusively on the debate surrounding Creole identity and literature following the creolists' 1989 manifesto" Typhaine Leservot dans Forsdick et Murphy, *Postcolonial thought in the French-speaking world*, 2009, p.46.

<sup>411</sup> A titre d'exemple, "Condé enters the discussion as a challenger: she discounts the ordering imperative of créolité as articulated by Bernabé, Chamoiseau, and Confiant, and she offers her own literary and critical exploration of Creole Caribbean identity despite the dismissal of her work by the créolistes." Smyth. "Roots beyond Roots' Heteroglossia and Feminist Creolization in Myal and *Crossing the Mangrove*." *Small Axe*, 2002, p.13.

le credo de la Créolité. Empêche-t-elle leur langage de « prendre » ? Car ce langage exclut Maryse Condé de l'avant-garde antillaise en la rejetant dans le camp des aliénés au français, elle qu'« on » soupçonne d'être « une blanche » quand elle s'exprime à la radio<sup>412</sup>. Envoyer le manuscrit de *Traversée de la mangrove* à Chamoiseau en lui demandant, suivant la coutume locale, d'en être le premier lecteur officiel, est une façon habile de s'assurer la place de la dissidence dans le débat culturel. Protégée en quelque sorte par son rival, Condé joue là un coup sur l'échiquier de la République des Lettres francophones<sup>413</sup>. Pourtant, il serait futile d'en rester là. C'est le roman lui-même qui parle pour son auteur dans une guerre des langages (et non des langues) qui veut plonger dans la mangrove ce piédestal littéraire et ce marchepied identitaire qu'est la Créolité.

Même s'il est indéniable que Condé se présente comme un écrivain contestataire et que, selon ses propres mots<sup>414</sup>, le rôle de l'écrivain est de dire des vérités déplaisantes<sup>415</sup>, son écriture n'illustre pas cette profession de foi avec la radicalité qu'on lui prête. Chris Bongie pose d'ailleurs le doigt sur cette ambiguïté lorsqu'il interroge la médiocrité de l'œuvre et du lectorat de Maryse Condé<sup>416</sup>. Du reste, l'analyse critique de *Traversée* est souvent décevante

---

<sup>412</sup> « On appela la station pour se plaindre : “Mais qui est Maryse Condé ? Elle parle français, est-ce que c'est une femme blanche ?” » Clark. « "Je me suis réconciliée avec mon île": une interview de Maryse Condé. » *Callaloo*, 1989, p.110.

<sup>413</sup> Condé “is heavily involved in the work of criticism and in shaping readers' responses, as well as her own self-image, through criticism and theory. I argue that Condé, like Chamoiseau (who is often viewed as the more ‘theoretical’ writer), tends to supply the tools for analysis of her own writing through a strong awareness of, and ongoing contribution to, the critical field in which her work is read. Both authors thus work to consolidate their own, and often in turn each other's, position as canonical authors.” McCusker. “Authorising a tradition: Theory, criticism and (self-)canonisation in French Caribbean writing.” *French Cultural Studies*, 2013.

<sup>414</sup> Voir par exemple les récents entretiens filmés : Condé, *An Interview With Maryse Condé*, 2008.

<sup>415</sup> “My duty is to make people realize that everything is not perfect. That is how I see the role of the writer. I wish to be the kind of person everybody is fed up with. ‘Cannot she be quiet for a while?’ That is the type of role I would like to play with my friends.” Taleb-Khyar. “An Interview With Maryse Condé and Rita Dove.” *Callaloo*, 1991, p.360.

<sup>416</sup> Bongie, *Friends and enemies : the scribal politics of post/colonial literature*, 2008.

qui, tout en soutenant l'autoportrait de l'auteure en dissidente<sup>417</sup>, laisse à désirer sur le plan des arguments littéraires.<sup>418</sup> S'il est de toute évidence nécessaire d'historiciser notre lecture des œuvres,<sup>419</sup> il ne faut pas négliger l'histoire littéraire elle-même comme histoire des formes. Ainsi éviterait-on des contre-sens sur les « innovations » de Maryse Condé qui, pour répondre à *Solibo Magnifique*, recourt à des techniques modernistes.

C'est en effet par le biais du monologue intérieur que *Traversée de la mangrove* montre les limites du modèle identitaire et dresse un contreportrait sarcastique de la communauté créole et de l'oralité, offrant ainsi un contrepoint unique au roman de Chamoiseau. A la tendance unificatrice de *Solibo*, dont la rhétorique du même finit par saboter quelque peu l'altérité, *Traversée de la mangrove* répond par une authentique polyphonie qui dément la réalité d'une identité commune, fût-elle fictive. Au contraire de Chamoiseau, qui vise à réformer les normes sociales dans l'utopie du langage commun, Condé met en tension ces mêmes normes avec les désirs individuels. La relation entre l'individu et la communauté se tisse alors dans le conflit d'intérêts et la désidentification finale déclenchée par la rencontre avec l'étranger-familier qui sert de révélateur, à la façon du

---

<sup>417</sup> Voir Carruggi. *Maryse Condé. Rébellion et transgressions.*, 2010.

<sup>418</sup> Par exemple, Celia Britton démontre “a subtle and profound kind of irreverence and a radical breaking of the rules” en se focalisant sur des audaces narratives qui n'en sont plus, lorsqu'elle lit *Traversée* avec le Barthes de *S/Z*, ignorant au passage des décennies de modernisme, l'histoire des formes de représentation de la conscience et la déconstruction du récit par le nouveau-roman. Britton va jusqu'à affirmer que “this refusal to attach more importance to some meanings than others is in itself a radical form or irreverence to the rule that structures a literary text in terms of its overall unity, composed of a central theme, a build up, a climax and a dénouement.” Britton, *Language and literary form in French Caribbean writing*, 2014, p.82. Or, comme le rappelle Dominique Combe, qu'est-ce qui caractérise mieux la littérature européenne moderne que la transgression des normes de genre ? Combe, *Les Genres littéraires*, 1995. D'ailleurs, le roman a-t-il jamais suivi les règles d'écriture du scénario hollywoodien qu'évoque Britton ? Diane Fulton lit quant à elle *Traversée* comme une allégorie de la lecture qui met en question la tendance à interpréter sans lire. Il est évidemment préférable de lire pour interpréter. Fulton, *Signs of dissent*.

<sup>419</sup> Voir le célèbre impératif de Jameson “Always historicize !” : Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, 2006.

mystérieux visiteur dans le film *Teorema*<sup>420</sup>, déchaînant les désirs et les passions contre l'ordre (bourgeois) établi.

Ce chapitre décrira dans un premier temps la scénographie moderniste de *Traversée* afin de poser les jalons d'une approche littéraire du roman attentive aux formes qui l'inscrivent dans une tradition esthétique et l'en distinguent. Comme dans *Solibo*, la représentation de la parole met en avant son altérité constitutive, son autre intérieur, mais nous verrons que Condé ne répartit pas les bruits et les silences comme le fait Chamoiseau, et que le *refoulé* de la mangrove n'est pas l'*inédit* de la police créole. Aussi porterons-nous l'éclairage sur la mise en scène critique de la parole commune, car elle permet à Condé de faire jouer au roman lui-même le rôle d'étranger-natif et de redéfinir ainsi, selon une esthétique moderniste créolisée, le partage critique entre la parole, la pensée et l'écriture. Contre la confusion de Chamoiseau, son *continuum* et son chaudron culturel, contre son imaginaire de la terre matrice, *Traversée* trace des lignes de partage et des lignes de fuite. Son élément est l'eau de la mangrove, que nul ne peut traverser jusqu'à la terre ferme des certitudes. La question restera donc ouverte : la prise de conscience est-elle le premier acte d'une révolution ou le vœu pieux d'une nuit sans sommeil que le jour dissipera ? Question plus vaste qui interroge le rôle de la littérature dans la décolonisation des esprits<sup>421</sup>.

---

<sup>420</sup> Pasolini, *Teorema*, Koch Lorber Films, 2005.

<sup>421</sup> L'ouvrage fondamental de Wa Thiong'o Ngugi est paru depuis peu au moment où Condé écrit *Traversée* : Ngugi, *Decolonising the Mind. The Politics of Language in African Literature*, 1986.

## I Une scénographie moderniste de la conscience

### *Roman contre roman, pensée contre parole*

Il n'est pas utile de revenir sur l'opposition de Maryse Condé à *Eloge de la Créolité* dans les années 1990<sup>422</sup> et nous ne lirons pas *Traversée de la mangrove* en référence à ce manifeste. En effet, avant le dialogue théorique explicite qui apparaît dans *Penser la Créolité*<sup>423</sup> et *Order, Disorder, Freedom, and the West Indian Writer*<sup>424</sup> c'est par la fiction et à la fiction que Maryse Condé choisit de répondre lorsque la problématique identitaire créole se fait jour dans la littérature antillaise. Il est d'ailleurs fort probable<sup>425</sup> que *Traversée de la mangrove* soit déjà achevé lorsque l'*Eloge* est publié en mai 1989. Quatre mois plus tard en effet, le roman de Condé est en librairie, et l'on sait que les délais de publication pour les

---

<sup>422</sup> Voir la liste dressée par McCusker. "Authorising a tradition". La position contestataire de Condé à l'égard des revendications de la Créolité, qu'ont observée dans ses romans des lecteurs tels que Lydie Moudileno, Dawn Fulton ou Chris Bongie (voir Moudileno. « Stéréotypes et Préjugés dans L'Espace Créole: Maryse Condé et les "Voisins Haïtiens". » *Journal of Caribbean Literatures*, 2006., Fulton, *Signs of dissent.*, Bongie, *Friends and enemies.*) oppose aux Créolistes des valeurs humanistes – la liberté individuelle et créatrice – que leur vision de la littérature mettrait en danger, eux qu'elle déclare « coupables de terrorisme intellectuel » ("guilty of intellectual terrorism" Interview avec Taleb-Khyar. "An Interview With Maryse Condé", p.366.). La créolité est également attaquée comme « étendard rétrospectif et nostalgique » inapte à représenter la Martinique contemporaine dans Burton, *Le roman marron*. Dans Condé. "Order, Disorder, Freedom, and the West Indian Writer." *Yale French Studies*, 2000., l'ardente défenseuse de la liberté littéraire, qualifie de mystification le discours des écrivains antillais et fustige une littérature du « bric-à-brac » (164) révolutionnaire qui s'asservit au mythe du héros libérateur directement issu du roman européen, et qui, ce faisant, en vérité protège les lecteurs contre une vision lucide de la réalité : "On the contrary, in the West Indies, literature seems to exist to provide the reader with a few reassuring images of himself and his land. (...) does the writer wish to protect the reader and himself against the ugliness of the past, the hardships of the present, and the uncertainty of the futur?" (164) On ne s'étonnera donc pas de lire sous la plume des critiques que le titre de *Traversée de la mangrove* est un « calembour intertextuel » avec la « mangrove de virtualités » évoquée dans l'*Eloge* (p.28) : Balutansky K.M. « La Créolité in Question : Caliban in Maryse Condé's *Traversée de la mangrove* » dans Condé et Cottenet-Hage, *Penser la Créolité*, p.106, ou encore, sous la plume d'Heather Smyth que le roman est dirigé contre la "gender politics" de la créolité, "its focus on essence rather than process, and its limiting and prescriptive literary model." Condé "pinpoints the flaws in theories of créolité that link Creole identity with an exclusionary, unchanging, and 'authentic' representation of community". Smyth. "Roots beyond Roots", p.15.

<sup>423</sup> Condé et Cottenet-Hage, *Penser la Créolité*.

<sup>424</sup> Condé. "Order, Disorder, Freedom".

<sup>425</sup> La genèse de *Traversée de la mangrove* fait l'objet d'une recherche extérieure à cette thèse. La question principale étant de savoir si Maryse Condé a entendu la conférence de Saint-Denis qui expose le manifeste un an avant sa publication.

livres parus à l'automne exigent que les manuscrits soient remis à l'éditeur avant l'été. Il paraît donc chronologiquement plus juste, si l'on lit *Traversée* comme une réponse, de le lire en réponse à *Solibo Magnifique*, roman de la créolité qui précède de quinze mois la publication du manifeste. C'est fiction contre fiction, roman contre roman, que nous voulons aborder l'œuvre de Chamoiseau et de Condé pour comprendre comment la littérature pense la crise identitaire et la littérature antillaises. Par exemple, point focal des romans, les personnages qui leur donnent une perspective communautaire, le conteur et l'étranger, ont des modes opératoires antithétiques. Au conteur Solibo qui n'était que réponses – ses énoncés mis en exergue et cités comme paroles d'évangile, Condé oppose un « étranger-natif » qui n'est que questions<sup>426</sup> et déparle avec le tout-venant. Le mystère de Solibo lui est conféré par sa mort inattendue, le mystère de Sancher est existentiel et sa mort annoncée et attendue. Le « testament » de Solibo, public et collectif, s'adresse à tous, et même à la police, tandis que si Sancher est porteur d'un message, chacun le déchiffre librement dans le secret de sa conscience.

C'est sur les différences de technique narrative que nous voulons porter l'attention car c'est en analysant la technique narrative polyphonique de *Traversée de la Mangrove* en contrepoint de *Solibo Magnifique* que l'on saisit le fonctionnement d'une politique littéraire de l'énonciation. Si cet angle d'approche permet de saisir un avertissement contre la dimension oppressive de la politique identitaire de *Solibo*, c'est aussi parce que nous portons une attention particulière à l'axiologie de la parole qui se déploie dans *Traversée*, et qui remet en lumière l'individu face au groupe. En effet, des multiples études qui comparent les deux romans<sup>427</sup>, aucune ne semble prêter attention à cette axiologie antithétique : objet de

---

<sup>426</sup> Lamiot. "A Question of Questions Through a Mangrove Wood." *Callaloo*, 1992, p.142.

<sup>427</sup> Les allusions à *Solibo Magnifique* qui jalonnent *Traversée de la mangrove* sont connues et répertoriées dans Lachman, *The Music of Voice*. On trouve plusieurs références au contre-portrait du conteur (Cyrille)

vénération et attribut des maîtres pour Chamoiseau, la parole se fait boue et délire chez Condé qui expose la puissance impersonnelle de la rumeur.

Le roman est composé de trois parties : le serein, la nuit et le devant-jour<sup>428</sup>. La première partie, contrairement à ce qui est souvent dit, ne correspond pas à la soirée qui précède la nuit de la veillée, mais à celle où Léocadie découvre le corps de Sancher, quatre jours avant la veillée. Il faut donc compter cette ellipse temporelle qu'est l'autopsie. La deuxième partie est divisée en vingt chapitres qui correspondent aux pensées de dix-neuf personnages réunis pour veiller le mort. La troisième partie constitue l'épilogue. Alors que « le serein » et « le devant-jour » sont narrés au mode extradiégétique par une narratrice omnisciente, les chapitres qui composent « la nuit » font alterner les monologues intérieurs pour les personnages féminins, l'enfant Joby et le marginal Xantippe, avec du psycho-récit<sup>429</sup> et des pensées indirectes libres pour les personnages masculins. Le procédé est systématique. Il s'agit d'un récit multiperspectiviste ouvert<sup>430</sup> qui a pour particularité de présenter des points de vue divergents, à rebours de la convergence finale orchestrée dans *Solibo Magnifique*.

---

comme intertexte. A titre d'exemple, citons également Smyth qui lit le roman de Condé comme une « castration (...) of the male figure of *créolité*, the *conteur*. » Smyth. ““*Roots beyond Roots*””.

<sup>428</sup> Les lecteurs auront compris qu'il s'agit de mots créoles pour désigner « le crépuscule, la nuit, l'aube ».

<sup>429</sup> Voir plus loin pour une définition de ces termes.

<sup>430</sup> ““Open’ forms of multiperspectivity, on the other hand, are marked by an overall quality of dissonance, contradiction and dialogism. They usually feature discordant, sometimes kaleidoscopic arrangements of conflicting perspectives which cannot be resolved and therefore often possess an implicitly subversive or alienating quality.” Hartner, *Multiperspectivity*, 2014.

Plus qu'au Nouveau Roman<sup>431</sup>, cette structure en faisceau renvoie à des œuvres exemplaires du modernisme narratif, telles que le film *Citizen Kane*<sup>432</sup> et le roman de Faulkner, *As I Lay Dying*<sup>433</sup> ou encore le roman *Chronique d'une mort annoncée* de Gabriel Garcia Marquez<sup>434</sup> : la polyphonie s'y organise en étoile autour d'un-e mort-e dont le corps silencieux agit comme un point focal pour les personnages réunis le temps d'une veillée. Condé multiplie et juxtapose donc les points de vue en autant de chapitres qui s'éclairent ou s'obscurcissent mutuellement, rendant impossible la domination d'un récit sur un autre. Comme dans *As I Lay Dying*, les pensées des différents personnages sont juxtaposées sans intermède narratif. Alors qu'elle est fortement personnalisée chez Djébar et Chamoiseau, la voix narrative auctoriale de Condé ne prend pas figure humaine et se réduit aux inévitables modalisateurs et déictiques. Aussi, quand un récit se fait à la première personne dans la polyphonie de *Traversée*, n'y-a-t-il aucune ambiguïté sur le point de vue énonciatif. Loin des jeux ambivalents de Chamoiseau et de son marqueur de paroles, chaque *je* de *Traversée* renvoie au nom propre qui l'annonce.

---

<sup>431</sup> Nous déclinons l'invitation de Leah Hewitt à lire *Traversée de la mangrove* comme le « nouveau roman antillais » : Hewitt. "Inventing Antillean Narrative: Maryse Condé and Literary Tradition." *Studies in 20th & 21st Century Literature*, 1993, p.84.

<sup>432</sup> Welles, *Citizen Kane* (Warner Home Video, 2011). Le film de Kurosawa, *Rashomon* (the Voyager Company, 1989), a également été identifié comme source formelle du récit moderniste de Condé Mitsch. « Maryse Condé's Mangroves. » *Research in African Literatures*, 1997. On pourrait multiplier les exemples cinématographiques, notamment la parodie déguisée de François Ozon avec *8 Femmes* (Universal Studios, 2002).

<sup>433</sup> Faulkner et Gorra, *As I lay dying : authoritative text, backgrounds and contexts, criticism*, 2010.. Condé admet l'influence prépondérante de ce roman sur la rédaction de *Traversée de la mangrove*, pendant laquelle, dit-elle : "I had in mind and in fact on my desk Faulkner's *As I Lay Dying*." Taleb-Khyar. "An Interview With Maryse Condé", p.362. Plus tard, elle précise que Faulkner est un de ses « auteurs préférés » et surtout « *As I Lay Dying* où tout s'organise autour du corps de Addie Bundren. » Condé et Pfaff, *Entretiens avec Maryse Condé : suivis d'une bibliographie complète*, 1993, p.109. Michael Lucey compare les deux romans dans "Voices accounting for the past" dans Condé. *L'héritage de Caliban*, 1992, p.123-132.

<sup>434</sup> Francis Sancher n'est pas sans rappeler en effet le fameux Santiago Nasar de Garcia Marquez, *Chronique d'une mort annoncée*, 1981.

En effaçant le point de vue auctorial, la narration accentue le nivellement des voix intériorisées, et rend difficile la mesure de l'adhésion auctoriale au discours du personnage. Aucune voix ne semble prendre le dessus. Nul récit ne semble plus véridique qu'un autre.<sup>435</sup>

Cependant, le statut exact de ce que nous appelons maladroitement des « voix » demande quelques éclaircissements. Là où Djébar et Chamoiseau, par les déclarations polémiques de leurs personnages, créaient des scènes communes où confronter des points de vue divergents et déployer un désaccord fondamental sur l'interprétation des mots, Condé choisit le silence et l'intériorisation. Alors que Solibo meurt pour faire parler ceux qui n'ont pas la parole, et donner à Chamoiseau l'occasion d'en témoigner, c'est un examen de conscience que la mort de Sancher suscite chez les villageois de Rivière-au-Sel<sup>436</sup>, et bien que cette distinction soit des plus conséquentes pour la compréhension du roman, elle fait l'objet d'un malentendu ou peut-être d'une négligence. La majorité des lectures critiques applaudissent en effet la prise de parole des femmes de Rivière-au-sel sans prêter attention à la réalité formelle du roman<sup>437</sup>. Quelques lectures critiques néanmoins, notamment celles de

---

<sup>435</sup> James Arnold voit dans la fragmentation du récit et surtout dans l'abolition du privilège narratif une résistance au roman réaliste. Arnold. "The Novelist as Critic." *World Literature Today*, 1993, p.715-716. Mais le roman réaliste est-il encore d'actualité lorsque Condé écrit *Traversée de la mangrove* ? C'est là semble-t-il un exemple de cette fausse perspective omniprésente dans les études postcoloniales, qui consiste à encourager une contre-écriture des genres littéraires occidentaux « classiques », comme si ces genres eux-mêmes n'étaient pas en permanente évolution, comme si les formes auxquelles les textes postcoloniaux répondent étaient des formes sans histoire, figées à l'époque coloniale. Voir l'histoire des genres de Combe, *Les Genres littéraires*.

<sup>436</sup> Annabelle Réa note que ce qui intéresse Condé dans le temps post-mortem de la veillée, c'est le « passage tout intérieur » de « l'examen de conscience que font les vivants au moment de la mort de quelqu'un. » : Réa. « Le Roman-enquête: *Les Fous de Bassan*, un modèle pour *Traversée de la mangrove*? » *L'oeuvre de Maryse Condé : à propos d'une écrivaine politiquement incorrecte*, 1997, p.132. Réa voit le modèle narratif de *Traversée* dans : Hébert, *Les fous de Bassan*, 1982. De fait, en 1985, Maryse Condé a enseigné un cours à Occidental College sur les femmes écrivain du XXe siècle qui incluait *Les Fous de Bassan*. Réa, *Le Roman-enquête*, 1997, p.127.

<sup>437</sup> Il va de soi que cette négligence ouvre de nouvelles questions sur la tendance de Maryse Condé à disposer des leures dans ses textes, leures destinés à « faire mordre » ses lecteurs académiques. De Lydie Moudileno elle-même, qui évoque les voix mêlées de la communauté et la prise de parole [*taking the floor*] des femmes dans Moudileno et Higginson. "Portrait of the Artist as Dreamer: Maryse Condé's *Traversée de la Mangrove* and *Les Derniers Rois Mages*." *Callaloo*, 1995, p.630, et Françoise Lionnet qui se félicite du dialogue des personnages : "[T]he narrative serves as a site of encounter and recognition, as a crucible in which the various cultures represented by the various characters sustain a mutual dialogue - among themselves and with the readers" dans *Postcolonial representations*, p.80, à Dawn Fulton qui croit entendre des revendications

Katryn Lachman et de Suzanne Crosta, font état du silence et de la solitude des veilles et des vieillards<sup>438</sup>. La narratrice n'a-t-elle pas clairement annoncé à la fin de la première partie, que « d'autres en silence se mirent à penser à Francis Sancher, suçotant leurs souvenirs comme des dents creuses. » (26) ?

### *Discours silencieux indirects*

Formellement, les vingt chapitres de la deuxième partie présentent trois formes de représentation de la pensée que nous pourrions simplement décalquer des catégories du discours rapporté : pensée directe, pensée indirecte et pensée indirecte libre. Cependant, cet emprunt d'une typologie de la représentation de la parole commande la prudence. La narratologie nous offre des outils plus pertinents pour interroger les formes de représentation de la pensée, notamment parce que, comme l'écrit Ann Banfield dans une incise sur le développement du roman, le roman est « ce genre littéraire consacré à la représentation du moi subjectif non parlant »<sup>439</sup>. Voulant corriger l'erreur commune qui consiste à analyser la représentation de la pensée comme du discours parlé, « simplifiant à l'excès le problème

---

concurrentes : “nineteen characters clamor for their right to tell Sancher’s story” dans Fulton, *Signs of dissent*, p.61, l'erreur s'est répétée à chaque occasion. Citons encore Mitsch. “*Maryse Condé’s Mangroves*”, p.68, ou ce recueil Carruggi. *Maryse Condé. Rébellion et transgressions.*, dont un chapitre consacré à *Traversée* s'intitule « Paroles de femmes, paroles de transgression ». Même Rose-Myriam Réjouis décrit la veillée de *Traversée* comme « temps de la parole partagée en communauté » dans Réjouis, *Veillées pour les mots*, p.68. Nous espérons nous prémunir contre ce contre-sens.

<sup>438</sup> Lachman, *The Music of Voice* ; Crosta. “Narrative and Discursive Strategies in Maryse Condé’s *Traversée de la Mangrove*.” *Callaloo*, 1992.

<sup>439</sup> « Ce n'est pas un hasard si le développement du roman (ce genre littéraire consacré à la représentation du moi subjectif non parlant) et le rôle central accordé au sujet conscient dans la philosophie moderne et à l'ego inarticulé dans la psychologie se produisent, dans l'histoire, simultanément à l'apparition linguistique d'un sujet qui n'est pas le sujet parlant dans la parole et la pensée représentées. » Banfield. « Où l'épistémologie, le style et la grammaire rencontrent l'histoire littéraire : le développement de la parole et de la pensée représentées. » *Langue française*, 1979, p.19.

littéraire »<sup>440</sup>, Dorrit Cohn la première<sup>441</sup> lui consacre un ouvrage. Elle y affirme que la possibilité du récit de pensée est propre à la fiction littéraire et souligne l'importance de la *mimesis* de la conscience [*the mimesis of consciousness*] pour l'histoire du roman<sup>442</sup>. De fait, puisque représenter la conscience est une spécificité littéraire<sup>443</sup>, Condé réaffirme une puissance propre à l'écriture et sa technique narrative mérite une lecture formelle qui l'inscrit dans une histoire des formes littéraires. Il faut lire son roman à la lumière de l'héritage moderniste de Joyce et de Virginia Woolf, de Dujardin et de Proust autant que de Faulkner. Richard Philcox, traducteur de ses œuvres en anglais, n'affirme-t-il pas lui-même s'être inspiré du *stream of consciousness* de Virginia Woolf, notamment dans *To the Lighthouse*<sup>444</sup> pour traduire *Traversée de la mangrove* en anglais<sup>445</sup> ? Dorrit Cohn identifie donc des techniques narratives spécifiques à la représentation de la pensée. Son « monologue raconté » [*narrated monologue*] est généralement assimilé au style indirect libre, parce que la narration y maintient les verbes au passé et un sujet distancé à la troisième personne, tout en reproduisant textuellement le « discours mental » du personnage : « a character's mental discourse in the guise of the narrator's discourse »<sup>446</sup>. On en trouve de nombreux exemples

---

<sup>440</sup> “oversimplifies the literary problem” : Cohn, *Transparent minds : narrative modes for presenting consciousness in fiction*, 1978, p.11. Plus récemment, Brian McHale fait valoir que les phénomènes de représentation de la conscience, “exceed those [speech] categories in various ways. Speech categories “bleed” at their edges, trailing off into less category-bound forms of fictional mind. At one edge, for instance, I[ndirect] D[iscourse] bleeds into psycho-narration, whereby the narrator takes charge of analyzing the character's mind, including subconscious levels that might not be accessible to the character herself, or habitual dispositions that might not manifest themselves in inner speech.” McHale, *Speech Representation*.

<sup>441</sup> La première selon Alan Palmer dans Herman, Manfred et Marie-Laure, *Routledge encyclopedia of narrative theory*.

<sup>442</sup> Cohn, *Transparent minds*, p.9.

<sup>443</sup> C'est plus exactement une spécificité poétique récupérée et transformée par le roman moderne. A l'exception de quelques œuvres qui expérimentent avec leurs limites, les autres arts ne permettent pas de pénétrer dans l'esprit d'une autre personne.

<sup>444</sup> Woolf, *To the Lighthouse*, 1927.

<sup>445</sup> Richard Philcox : « Traduire *Traversée de la mangrove* » dans *L'OEuvre de Maryse Condé*.

<sup>446</sup> Cohn, *Transparent minds*, p.14. Pour des approches générales fondatrices sur la représentation linguistique/littéraire de la parole et de la conscience, voir Fludernik, *The fictions of language and the languages*

dans *Traversée*, tels que le monologue raconté au style indirect libre de Cyrille : « Bon Dieu merci, Rivière au Sel était à l’abri de ces crimes fréquents dans le reste du pays, vols, viols et meurtres ! Où allait-on ? » (157) ou celui d’Aristide, plus proche du psycho-récit avec ses possibilités diégétiques<sup>447</sup> : « A peine ébranlé, il lui avait tourné le dos et s’en était allé engueuler les ouvriers haïtiens qui croyaient qu’ils pouvaient gagner leur argent à ne rien faire. » (67) Bien que l’énoncé sur les ouvriers haïtiens soient pris en charge par la voix narrative extra et hétérodiégétique, c’est de toute évidence le discours mental du personnage (Aristide en l’occurrence) qu’il exprime. Mais rien dans la grammaire de la phrase ne permet de l’affirmer et si l’on avait une phrase comme « ... engueuler les ouvriers haïtiens qui enfilaient leurs bottes à l’entrée de la serre », on ne distinguerait pas le point de vue narratif de celui du personnage. La distinction entre la pensée indirecte et la pensée indirecte libre est sémantique. Plus loin, le registre familier du mot « braque » dans « Toute braque et fantasque qu’elle était, elle était assez belle et avait la peau assez claire pour attirer les maris. » (68) établit à nouveau clairement le point de vue du personnage à travers son registre. En revanche, bien que le passage suivant nous présente encore le point de vue d’Aristide (son regard, son exclamation), l’auteure fait surface dans son choix artistique d’une métonymie originale pour dire l’inconfort et exprimer le mépris social d’Aristide :

Aristide effaré regarda la pièce où ils se trouvaient. C’était là le cadre qu’elle avait choisi pour sa vie ! Une table, quelques chaises de bois blanc. Posée sur un tabouret, une télévision en noir et blanc. Aussi Monique, la speakerine-vedette, en perdait-elle tout le fard de ses yeux.

---

*of fiction : the linguistic representation of speech and consciousness*, 1993, et Palmer, *Fictional minds*. Pour un état des lieux de la représentation de la conscience au XX<sup>e</sup> siècle : Fludernik et Ebooks Corporation., *An Introduction to Narratology*, 2009, p.78.

<sup>447</sup> Le psycho-récit fournit davantage d’informations objectives sur l’état psychologique du personnage.

Par terre, un ventilateur qui luttait en grinçant contre la chaleur humide de l'air. (69)

Il est peu vraisemblable que cette phrase finale reproduise le discours mental d'Aristide, ne serait-ce que parce qu'elle s'appuie sur un gérondif, forme qui signale l'écriture. Nous supposons en effet que le langage mental suit le même principe d'économie que le langage parlé, comme on le voit dans la phrase au début de l'extrait suivant, dont l'absence de verbe principal est typique du langage parlé :

Rien à voir avec les Nègres qu'il envoyait rouler d'un coup de poing à la lisière des champs de canne. Francis Sancher lui avait bourré les côtes de coups de pied, l'avait vicieusement pris à la gorge et l'avait laissé haletant, hoquetant dans la poussière. (69-70)

A l'exception des participes présents finaux qui éloignent le lecteur du personnage, minimisant ainsi la possibilité de sympathie pour sa défaite, ce paragraphe témoigne du point de vue d'Aristide. L'expression « rien à voir » qui donne un accès immédiat à la scène présente est relayée par l'adverbe « vicieusement » dont le sens partisan définit le vaincu de cette bagarre avant même qu'un retour à la narration objectivante ne nous détourne d'un spectacle pitoyable. Avec cette technique, l'auteure exerce un contrôle minutieux des sympathies du lecteur : notre pitié est congédiée aussitôt qu'évoquée, et la brièveté des incursions dans l'expérience du personnage satisfait notre curiosité sans investissement affectif majeur. Un peu plus loin, c'est le psycho-récit qui guide l'examen de conscience d'Aristide : « Lui, qu'avait-il fait ? Rien sinon bêcher un corps proche du sien. Un dégoût de lui-même l'avait saisi et il avait tourné la tête vers la mer comme si son sel pouvait le purifier. » (79) Mais la prise de conscience culmine avec un authentique monologue raconté :

Partir, comme ses deux frères avant lui, très tôt las des coups de gueule et des coups de pied de Loulou et qui faisaient leurs vies, l'un en métropole, l'autre à La Pointe.

Partir. Oh, cela ne se ferait pas sans mal. Il demanderait à Loulou le fruit de son travail de tant d'années et si le vieux grippe-sou ne l'entendait pas de cette oreille, il le menacerait.

Oui, il quitterait cette île sans ampleur où, hormis les dimensions de son pénis, rien ne dit à l'homme qu'il est homme. Les fleurs n'ont pas de patrie. Elles embaument sur tous terrains. Alors Amérique ? Europe ?  
(79)

Le discours mental d'Aristide prend le pas sur la voix narrative qui, littéralement, *autorise* le personnage à s'exprimer librement. De là le « libre » de « pensée indirecte libre » ? S'il va de soi que le discours du personnage demeure, ultimement, le fait de l'auteure, puisqu'il s'agit d'un texte de fiction, une bivocalité apparaît néanmoins. Le jeu d'une distance qu'il appartient à l'auteure de réduire ou de développer (comme nous en avons vu des exemples dans *Loin de Médine* aussi bien que dans *Solibo magnifique*) permet un commentaire implicite sur la conscience du personnage<sup>448</sup>. Dans leur revue des procédés narratifs, Geoffrey Leech et Michael Short, soulignent la discrétion de la pensée indirecte libre dans la manipulation du point de vue :

This negative feature of speech and thought presentation, that it is often difficult to tell which mode is being used, is something which can be positively exploited in the manipulation of point of view. It allows an author to slip from narrative statement to interior portrayal without the reader noticing what has occurred, and as the reader has little choice but

---

<sup>448</sup> Voir Cohn, *Transparent minds*, p.14.

to take on trust the views of the narrator, when character and narrator are merged in this way he tends to take over the view of the character too.<sup>449</sup>

Or Leech et Short nous mettent en garde contre la confusion de la pensée indirecte libre avec le discours indirect libre qui produisent des effets opposés :

while FIS [Free Indirect Speech] distances us somewhat from the characters producing the speech, FIT [Free Indirect Thought] has the opposite effect, apparently putting us directly inside the character's mind. The reason for this is that the norm or baseline for the presentation of thought is IT [Indirect Thought], whereas the norm for speech was DS [Direct Speech]<sup>450</sup>

Il est en effet intéressant de constater que les normes différentes de représentation romanesque nous font éprouver le discours indirect libre comme une intervention plus grande de l'auteur tandis que la pensée indirecte libre nous semble au contraire favoriser le point de vue du personnage.<sup>451</sup> Leech et Short ne mentionnent pas toutefois qu'en persistant à désigner le personnage à la troisième personne, le texte maintient la présence d'une voix narrative autre que celle du personnage, et que cette bivocalité perceptible à chaque pronom, chaque déictique, chaque verbe, si elle ne contrebalance pas par l'ironie ou le sarcasme narratifs la pensée citée, lui donne une portée inégalable. Nous tolérons le détestable Aristide (patron raciste<sup>452</sup>, sexiste, frère incestueux, violent, fils haineux) par la vertu même du mode discursif qui l'*autorise*.

---

<sup>449</sup> Leech et Short, *Style in fiction: a linguistic introduction to English fictional prose*, 1981, p.340.

<sup>450</sup> Ibid. p.344

<sup>451</sup> "away from the author's most directly interpretative control and into the active mind of the character." Ibid. p.345

<sup>452</sup> « Aristide, qui avait toujours méprisé ces hommes à cause de la couleur de leur peau et parce que la Pépinière de son père assurait leur survie » (77)

A la différence d'Aristide, son père Loulou Lameaulnes fait l'objet d'un psycho-récit, technique plus diégétique que mimétique, qui permet de montrer une part inconsciente du personnage et suscite peu la sympathie du lecteur. La pensée indirecte libre y est très réduite et le psycho-récit maintient le personnage à distance. Par exemple, quand Loulou pense au manque d'amour maternel après avoir rêvé pour la énième fois que la reine d'Angleterre admirait son travail, les motivations inconscientes de sa méchanceté font surface (sa mère ne l'a pas aimé), mais ne l'excusent pas aux yeux du lecteur :

Quand le rêve lui était venu une deuxième fois, il s'était dit que c'était peut-être l'indication d'un avenir qui amènerait enfin un sourire sur des lèvres pour lui toujours pincées. Sa mère comprendrait son amour. Elle apprécierait ses efforts. Mais les années avaient passé et le rêve ne s'était pas réalisé.

Loulou éprouva le besoin de s'en aller retrouver la chaleur de son lit. (...) Pourquoi ne l'avait-elle pas aimé ? Une fois de plus, Loulou se posa cette question. (122-123)

A la différence du mode indirect libre (« Sa mère comprendrait son amour. »), le psycho-récit (« Loulou se posa cette question ») ne dirige pas notre sympathie pour le personnage, il objective celui-ci sans pitié.

En outre, lorsque les pensées conscientes de Loulou sont rapportées, c'est sur le mode direct, démarqué du discours narratif par les guillemets : « Non, non, non ! Ce n'est pas ainsi qu'il aurait dû mourir. Trop propre, trop douce, cette mort ! (...) Et je n'ai rien fait non plus. » (123) Cette technique permet la plus grande distance entre le discours du personnage et celui du narrateur. Dans l'exemple cité, elle permet à l'auteur de faire passer son examen de conscience à Loulou qui manifeste des regrets (« Et je n'ai rien fait non plus. ») tout en dissociant clairement la voix narrative de son jugement sur la mort de Sancher.

A quoi correspondent ces jeux de distanciation ? que fait l'auteur en optant pour le psycho-récit au détriment du monologue rapporté, ou pour la pensée indirecte libre plutôt que pour le psycho-récit ? pourquoi distinguer ainsi le fils et le père ? Nous avons vu avec *Loin de Médine* l'exemple d'une narration consonante qui appuyait discrètement, presque insidieusement, la pensée du personnage, lui donnant ainsi une autorité qui fait défaut au discours direct. Pourtant dans le cas de *Traversée*, il serait douteux que le racisme et le sexisme (pour ne citer que ceux-là) soient défendus par Condé. L'hypothèse la plus vraisemblable, selon nous, est l'impératif catégorique de représentativité que se donne Condé. Comme Chamoiseau, l'écrivaine entend représenter des individus réputés « insignifiants »<sup>453</sup>, mais contrairement à son prédécesseur martiniquais, elle utilise la technique de la pensée indirecte libre pour exprimer les points de vue immoraux (ou « incorrects ») des personnages sans forcer de confrontation sociale ouverte. S'agit-il d'une posture dissidente de Condé, qui devancerait ainsi la critique de Chris Bongie lorsque, dénonçant l'hypocrisie du champ des études postcoloniales, « ostensiblement populiste mais sournoisement élitiste » [*ostensibly populist but surreptitiously elitist field of postcolonial studies*]<sup>454</sup>, il déclare :

If we are to believe its own self-presentation, postcolonial literary studies writes back against the hierarchical distinctions of the “Western canon”, and renders audible the silenced voices of marginalized peoples; in fact, though, in its unstated reliance on a high/middlebrow vision of literature and its reluctance to take ‘inauthentic’ popularity seriously into account, it perpetuates a watered-down version of canonical thinking and

---

<sup>453</sup> “I’m in a small village among people who are not heroes, who are just ordinary men and women, and whose life seems totally meaningless.” Dit-elle dans un entretien sur *Traversée de la mangrove* dans Taleb-Khyar. “*An Interview With Maryse Condé*”, p.357.

<sup>454</sup> Bongie, *Friends and enemies*, p.292.

only bothers to give a voice to the 'people' when they say, do, and consume the 'right' thing.<sup>455</sup>

Comment *Traversée de la mangrove* contourne-t-il cet écueil ? Plus nuancée que l'opposition schématique que peint *Solibo magnifique* entre les braves gens et les méchants policiers (avant la conversion d'Evariste Pilon), la perspective de *Traversée* est indissociable de sa distribution discursive. Elle s'appuie sur la différence d'interprétation entre la représentation de la parole et celle de la pensée. Comment, pour l'auteure, ne pas se compromettre sur cette scène ? Comment s'assure-t-elle que sa voix narrative réproue les discours « incorrects » et les attribue aux personnages, tout en sollicitant notre sympathie ?<sup>456</sup> Précisément par ce jeu narratif que nous venons d'analyser : effacée mais grammaticalement présente dans le mode indirect, la voix narrative s'écarte du discours du personnage lorsqu'elle présente sa pensée comme un objet au mode indirect, mais s'en rapproche lorsqu'elle lui laisse une emprise sur son privilège narratif au mode indirect libre.

Qu'en est-il maintenant du mode direct utilisé pour représenter les pensées des personnages féminins ? Nous allons voir que les conclusions apportées jusqu'à présent sur les monologues féminins sont particulièrement discutables. Quelle rhétorique justifie la différenciation entre les récits à la première personne des pensées féminines et les récits à la troisième personne des pensées masculines ? Une hypothèse courante propose d'y voir le signe d'une moindre soumission des femmes à l'ordre social, comme si les voix féminines étaient davantage portées à individualiser leur point de vue. Nous suggérons au contraire que

---

<sup>455</sup> Ibid. p.291

<sup>456</sup> Sans rentrer dans les détails de cette question, précisons néanmoins qu'elle a opposé les magistrats lors du procès de *Madame Bovary*. Le réquisitoire de Pinard présente la « couleur lascive » du roman de Flaubert qui peint le vice sans retenue. Dans sa plaidoirie, Sénard présente le roman comme « l'excitation à la vertu par l'horreur du vice ». Voir Thierry, *Le Procès de Madame Bovary. Cour d'appel d'Amiens, discours prononcé à l'audience solennelle de rentrée du 16 septembre 1964*, 1966, p.15.

leur relation à l'ordre commun ne se distingue pas en quantité de « soumission » mais dans les formes de leur conscience sociale.

### *Conscience de soi, parole de l'autre*

Tandis que les pensées des personnages masculins bénéficient de la technique du monologue *raconté*, c'est celle du monologue  *cité*, dans la typologie de Cohn [*quoted monologue*] qui est dévolue aux personnages féminins (ainsi que Joby et Xantippe). Plus couramment appelé « monologue intérieur », ce mode direct, univocal, identifiable par l'usage autoréférentiel de la première personne et du présent comme temps de l'énonciation<sup>457</sup>, ne permet pas au point de vue narratif de peser dans la lecture, notamment parce qu'à la différence des personnages masculins, nul psycho-récit n'introduit ici les pensées des personnages. L'auteure, dépourvue de voix narrative, délègue au personnage l'aspect diégétique du récit<sup>458</sup>. Par son mimétisme avec le genre autobiographique<sup>459</sup>, le monologue intérieur met en évidence la relation entre le soi présent et le soi passé du personnage, ce qui permet de montrer l'esprit en train de se saisir lui-même dans un processus dialogique conscient. Aussi ne faut-il pas confondre la bivocalité, qui caractérise le style indirect libre, et le dialogisme du monologue intérieur (mal nommé puisqu'il est en fait un « dialogue intérieur »). Enfin, n'étant pas soutenu par le point de vue auctorial comme l'est le monologue raconté (bien que ce dernier soit à double tranchant), le monologue intérieur ne bénéficie pas de l'autorité que confère le mode indirect. Condé attribue à chaque

---

<sup>457</sup> Cohn, *Transparent minds*, p.13.

<sup>458</sup> Nous suggérons que c'est peut-être pour préserver la fonction diégétique de la voix narrative que Woolf préfère le style indirect libre au monologue direct, évitant ainsi l'aspect un peu artificiel du récit direct.

<sup>459</sup> Herman, Manfred et Marie-Laure, *Routledge encyclopedia of narrative theory*.

personnage féminin ce discours intérieur, monologique ou dialogique, qui se souvient et s'examine en silence.

Nous l'avons dit, certaines lectures tentent vainement de déceler un ton subversif des voix féminines<sup>460</sup>. Elles postulent que les conventions sociales et les stéréotypes ont moins d'emprise sur les personnages féminins que masculins. Les connotations attachées au monologue intérieur (et son héritage dramatique autant que documentaire qui favorisent un ton confessionnel) appuient également l'hypothèse que le 'je' des femmes serait plus « authentique » que le 'il' des hommes<sup>461</sup> et font fi des dénégations de Condé<sup>462</sup> en lisant la différence genrée des procédés littéraires en faveur des personnages féminins. Pour Suzanne Crosta, les procédés utilisés pour les personnages masculins exposent leur adhésion au discours social (sans que l'on sache bien ce qu'est le « discours social »)<sup>463</sup>, mais,

In sharp contrast to the narratives in the third person, those in the first person resist on a discursive level integrating themselves into the dominant discourse. The female subject refuses to submit herself to the history of the subject where the masculine objectivity-claiming discourse took precedence. If male objectivity has led to the effacement of the

---

<sup>460</sup> Voir notamment Crosta. "Narrative and Discursive Strategies", p.150, O'Regan, *Postcolonial echoes and evocations: the intertextual appeal of Maryse Condé*, 2006, p.159, et Jatoo-Kaleo. « Portrait de Francis Sancher; portrait de Rivière au Sel: apport des voix et des témoignages polyvalents. » *European Scientific Journal*, 2013.

<sup>461</sup> Jatoo-Kaleo. « Portrait de Francis Sancher ». Sur cette question d'authenticité, nous remettons également en question l'affirmation d'O'Regan' selon laquelle: "from the female character's autonomy to tell their stories in the first person, the reader infers that, for Condé, the authentic, worthy storytellers of Antillean reality are, in fact, women." : O'Regan, *Postcolonial echoes and evocations*, p.167. de même que la conclusion de Crosta qui fait prévaloir les autobiographies féminines pour leur authenticité ou leur capacité à « subvertir non seulement le discours patriarcal mais aussi le discours colonial dans lequel elles s'inscrivent. » [*subvert not only patriarchal discourse but also the colonial discourse within which [they are] inscribed.*]: Crosta. "Narrative and Discursive Strategies", p.147.

<sup>462</sup> Maryse Condé a réfuté le qualificatif de « féministe », donnant pour explication à son choix narratif : "Because with the men there is a greater distance; when I write about a woman, it's a bit of myself, disguised as an Indian woman – Rosa Ramsaran – or disguised as Mira. It's always me.": Britton, *Language and literary form*, p.174.

<sup>463</sup> "The subtle use of narrative voice, free indirect discourse and punctuation expose the verbal trappings of the social discourse prevalent in the speech of the male characters" Crosta. "Narrative and Discursive Strategies", p.150.

subject, the author is here facilitating the emergence of a female subject that will not be fettered by the dominant social discourse. »<sup>464</sup>

Cette interprétation est éminemment contestable. Il nous semble qu'au contraire, le discours mental des femmes émerge dans un langage tout aussi construit idéologiquement que celui des pensées masculines, et témoigne pour une bonne part de ces entraves que le discours social dominant place sur leur chemin. En effet, pas plus que les hommes, les femmes ne semblent capables de résister à la pression sociale qui leur fait intérioriser les stéréotypes. Nick Nesbitt va jusqu'à affirmer que c'est l'intériorisation des stéréotypes qui constitue la subjectivité dans *Traversée de la mangrove*<sup>465</sup>. De fait, les exemples abondent de réflexions féminines fondées sur des stéréotypes collectifs non moins racistes que ceux de Loulou et Aristide. Prenons l'exemple de Man Sonson contrariée que son fils épouse une blanche :

Une femme blanche ! J'ai pleuré toutes les larmes de mon corps.  
C'est que nous ne sommes pas n'importe quelle qualité de Nègres. Les yeux des Blancs n'ont jamais brûlé les nôtres. (...) Une femme blanche dans notre famille ! (82)

Ce racisme hérité prend racine dans l'histoire familiale et non dans l'expérience personnelle de Man Sonson. Aussi ne voit-on pas très bien en quoi il témoignerait d'une résistance féminine au préjugé ou d'un individualisme social. En revanche, la forme du monologue intérieur permet une mise en scène du dialogisme interne. Man Sonson se remémore les propos de son fils « Il faut vivre avec son temps. » et y répond en son for intérieur, témoignant d'une polyphonie psychologique :

---

<sup>464</sup> Ibid.

<sup>465</sup> Nesbitt, *Caribbean critique: Antillean critical theory from Toussaint to Glissant*, 2013, p.125-126.

Peut-être qu'il a raison. Peut-être qu'il faut déraciner de nos têtes l'herbe de Guinée et le chiendent des vieilles rancœurs. Peut-être qu'il faut apprendre de nouveaux battements à nos cœurs. Peut-être que ces mots-là, noirs, blancs, ne signifient plus grand-chose ! (82)

D'autre part, le monologue intérieur est une forme narrative qui permet d'exprimer la perception consciente de soi-même. Et à cet égard, les personnages féminins semblent avoir parfaitement intériorisé l'image que la société leur renvoie, sans la moindre distance critique à l'égard des stéréotypes. Ainsi de l'autoportrait de Léocadie Timothée : Lorsque, prenant son courage à deux mains, elle s'apprête à se déclarer à l'homme qu'elle désire, elle découvre la terreur qu'elle lui inspire et se résigne à incarner la « vieille fille » du village :

Quand je me réveillai le lendemain matin, je me regardai dans ma glace et je me vis encore plus laide, encore plus noire avec une expression que je ne me connaissais pas : un air méchant et dur, fermé comme une porte de prison. Je compris que j'étais devenue une autre femme. Sans amour, le cœur des femmes se durcit. Il devient une savane désolée où ne poussent que les cactus. (147)

Le miroir renvoie à Léocadie un regard social impitoyable qu'elle intériorise d'autant plus facilement qu'une sorte de dicton dépersonnalisé (« le cœur des femmes... ») le justifie. Cette objectivation de soi dans le miroir social révèle que le monologue intérieur n'est pas, par sa seule forme grammaticale, propice à la subjectivation. Il ne suffit pas de dire 'je', ni même 'je désire' pour être sujet. La parfaite cohérence que les souvenirs des femmes éclairent entre la conscience qu'elles ont d'elles-mêmes et le reflet que la communauté leur renvoie, laisse deviner que ce 'je' dont les dote l'auteure n'est ni plus ni moins qu'un produit social. Il en va de même avec l'antithèse de Léocadie, la belle, jeune et farouche Mira qui se

baigne nue dans la ravine la nuit. Erotomane, elle se reconnaît dans l'image fantasmatique que lui renvoient le désir des hommes et la haine des femmes :

Les gens de Rivière au Sel ne m'aiment pas. Les femmes récitent leurs prières à la Sainte Vierge quand elles croisent mon chemin. Les hommes se rappellent leurs rêves de la nuit quand ils ont trempé leurs draps et ils ont honte. Alors, ils me bravent des yeux pour cacher leur désir. (57)

Le rêve qui l'habite entérine cette objectivation de soi-même stéréotypée :

J'étais enfermée dans une maison sans porte ni fenêtre et j'essayais vainement de sortir. Soudain, quelqu'un frappait à une cloison qui se lézardait, tombait en morceaux et je me trouvais devant un inconnu, solide comme un pié-bwa et qui me délivrait. (54)

On reconnaît là un rêve de conte de fée, figurant une princesse prisonnière et son sauveur le prince charmant. Et en effet, Sancher fait figure de sauveur lorsqu'il rencontre Mira dans sa ravine secrète et réveille un désir qui la délivre de son foyer haineux et incestueux (sauveur qui tente toutefois par la suite de l'avorter à son insu avant de l'abandonner enceinte). D'un stéréotype à un autre, les monologues intérieurs ne paraissent pas témoigner de capacités supérieures d'émancipation. Le langage mental est poreux. Il absorbe les mots de la communauté et intériorise les assignations sociales véhiculées par le discours collectif pour les personnages des deux sexes.

En revanche, la narration à la première personne met en lumière un dialogisme interne spécifique. Rappelons que pour Bakhtine, dans ses commentaires sur *Les Frères Karamasov* et *Le Double*, le style indirect libre problématise le rapport de la conscience à la parole de l'autre dans une zone trouble qui tente de préserver un 'je' assailli par les voix autres.

Bakhtine décrit un phénomène d’intersubjectivité par lequel le discours du personnage anticipe sans répit la perception qu’autrui a de lui. Cette conscience de soi scindée et conflictuelle résulte de l’intériorisation du regard social<sup>466</sup>. Le dialogisme intérieur fonctionne sur la base d’un antagonisme ou d’une sympathie entre le personnage et la parole d’autrui qui pénètre sa conscience. Il figure des consciences décomposées<sup>467</sup>, certes, mais aussi tissées aux paroles d’autrui, en dialogue incessant avec le discours social. Selon cette perspective externe, que nous appellerons « intermentale » pour emprunter le concept productif d’Alan Palmer<sup>468</sup>, nous considérons que *Traversée de la mangrove* est formellement équipé pour représenter la conscience dans son interaction avec le discours social et qu’il importe de distinguer ce qu’il s’y dit de ce qu’il s’y pense, et, finalement, d’identifier les paroles des uns citées dans la pensée des autres. L’intermental et l’intramental, « intensely dialogic »<sup>469</sup>, distinguent les consciences masculines et féminines. Car la convocation routinière des paroles d’autrui est omniprésente chez les personnages féminins, dont les pensées résonnent sans répit des énoncés environnants, incluant les leurs, incluant même des prosopopées comme celle de la lune :

Je venais de remonter de la Ravine, déserte, dont l’eau s’était  
enroulée comme un linceul autour de mon corps méprisé. Pourquoi

---

<sup>466</sup> Dans *Le Double* c’est le conflit intérieur de Goliadkine qui constitue le véritable sujet de la nouvelle. Les événements extérieurs ne sont pas décrits, ils servent de déclencheur aux voix intérieures. Les relations entre les voix fournissent la matière de l’intrigue. Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, p.278.

<sup>467</sup> Ibid. p.286

<sup>468</sup> Contre un système conceptuel qui implique une vision isolée et passive de la conscience, incluant les concepts de “private minds, intramental thought, personal identity, first-person attribution, subjectivity or self, focalization, introspection, stream of consciousness, interior monologue” Alan Palmer défend une perspective externe rassemblant les concepts de “social minds, intermental thought, situated identity, third-person attribution, subjectivity of others, aspectuality, theory of mind, continuing consciousness, bakhtinian dialogicality ». Il décrit ainsi la vie sociale de la conscience en adaptant les catégories linguistiques du discours rapporté à la pensée représentée en intersubjectivité, phénomène qu’il appelle “intermental”. Palmer, *Social minds*, p.40. Voir aussi son entrée “Thought and consciousness representation (literature)” dans Herman, Manfred et Marie-Laure, *Routledge encyclopedia of narrative theory*, p.602-607.

<sup>469</sup> Palmer, *Social minds*, p.106.

avait-il demandé : « Est-ce que je te reverrai ? », s'il ne savait pas la signification de ces paroles-là, s'il ne savait pas que c'était un rendez-vous qu'il me donnait ?

Tout au long du chemin, la lune oblongue avait marché devant moi, se moquant de mon chagrin :

-- Mira, Mira Lameaulnes, qu'est-ce que tu es devenue à présent ?

Une poupée de chiffon qui pleure pour un homme. (63)

Procédé qu'on retrouve chez Léocadie Timothée qui « fait parler » la mer :

Aussi je me tenais loin de la mer qui me hélait de sa voix de femme folle :

-- Approche-toi près, tout près. Arrache tes vêtements. Plonge. Laisse-moi te rouler, te serrer, frotter ton corps de mes algues. Tu ne sais pas que c'est de moi que tu es née ? Tu ne sais pas que tu me portes en toi ? Sans moi, ta vie n'existerait pas. (141)

Du reste, certains énoncés prennent parfois le détour d'un dialogue intériorisé pour résonner pleinement, comme ces mots de Sancher venu conseiller à Dodose Pélagie un traitement pour son enfant mentalement déficiente :

Je reste avec ma peine et mon regret de ne pas l'avoir écouté jusqu'au bout. Pourtant, il m'a montré la voie.

J'ai commencé à m'interroger dans le secret de mon cœur. Est-ce que j'aime réellement mon malheureux Sonny ? (...) (213-214)

Ce que nous voyons se dessiner, davantage qu'une résistance supérieure aux stéréotypes, c'est un rapport à la parole d'autrui différent dans ses formes : le discours indirect libre et le psycho-récit des personnages masculins permettent de rendre visible une altérité constitutive, mais inconsciente de leur subjectivité. En d'autres termes, les personnages masculins dominants s'ignorent comme objets et se masquent à eux-mêmes la présence de l'autre que la voix narrative révèle dans la bivocalité de l'indirect libre. En

revanche, les personnages féminins suscitent le dialogisme en convoquant la parole d'autrui qui divise leur 'je'. C'est ainsi que se produit la pensée. Avec les mots des autres en conscience, l'altérité internalisée s'exhibe, se réfléchit mais se dilue souvent dans une subjectivité poreuse.

Par conséquent, et pour rectifier une lecture naïve de ces monologues intérieurs qui n'y verrait qu'un potentiel d'émancipation<sup>470</sup>, nous allons voir comment le roman offre une scène critique à la parole commune en mettant en lumière ce que le style direct recèle d'indirect.

## II Vox populi : la rumeur du monde

### « *le chuchotement calomnieux de bouches invisibles* »

Au début de ma vie ici, quand dans le serein je prenais le frais avec mon malheureux Sonny, toutes les persiennes se baissaient à notre passage tandis que le chuchotement calomnieux de bouches invisibles accompagnait notre marche :

-- Regardez-les! C'est une femme qui a mené la vie à La Pointe. Et lui c'est la Croix que le Bon Dieu lui a donné à porter. (212)

Avec le bruissement des mots d'autrui dans les consciences dialogiques des personnages, véritable omniprésence de la parole dans la pensée, Condé problématise les questions de la conscience commune et de la parole créole dont Chamoiseau couronne *Solibo*

---

<sup>470</sup> Outre les lectures erronées qui croient entendre les personnages féminins prendre la parole face au groupe et converser avec leurs comparses, une lecture littérale veut que les introspections soient des actes d'émancipation. Il faudrait d'abord pour cela démontrer qu'une pensée d'indépendance est un acte de langage.

*Magnifique*. En un sens, chaque personnage de *Traversée* est un peu marqueur de paroles en pensée (penseur de paroles donc), hanté par les dires d'autrui. Le mode direct qui représente la pensée des personnages féminins ne doit donc pas masquer cette polyphonie intérieure, elle-même reconstituée au mode direct. C'est en effet sans intervention sur les mots des autres que les personnages les convoquent mentalement.

Les verba dicendi encadrant ces citations sont certes parfois dépréciatifs, comme dans l'exemple de Dodose Pélagie, qui, méprisant son mari, ne peut « supporter le bruit de ses paroles quand il pérorait à table » (207). Mais dans l'ensemble, la majorité des verba dicendi respectent l'intégrité des mots des autres, se limitant à en peindre l'intonation ou l'allure, sans les invalider ni les fondre à la conscience encadrante puisque les énoncés demeurent grammaticalement distincts :

Parfois, mon père me regardait :

-- Il faut que je te cherche un mari ! Quand j'aurai du temps pour toi !

(54)

Elle avait dit tranquillement :

-- Il dit la vérité. Il n'était pas le premier ! (70)

Il était fier d'avoir des garçons. Il répétait :

-- Le morceau de fer marche bien ! (162)

La maîtresse à l'école s'étonnait :

-- Où est-ce qu'elle a été chercher cette intelligence-là ? (186)

Pris individuellement, les mots des autres ne manquent pas de valeur, de sens ni de portée. En revanche, dès lors que leur origine devient incertaine ou invisible, le texte opère un renversement axiologique dont la sélection suivante donne un aperçu représentatif : « les gens parlent » (50), « les gens prétendent que » (34, 43), « la méchanceté des gens de Rivière au Sel qui ne savent qu'affûter le couteau de leurs paroles de médisance » (52) « les gens

disaient » (73) et « les gens qui disent que » (87), sélection qui se doit de mentionner cette synecdoque radicalement péjorative : « Bientôt toutes les langues de Rivière au Sel ne tardèrent pas à se mettre en mouvement à son sujet. » (143). Avec la récurrence du sujet « les gens » dans le langage mental des personnages aussi bien que dans la narration extradiégétique, une dissociation est opérée entre le locuteur et l'énonciateur d'un propos. Le locuteur, lui-même doté d'un nom, d'une voix et d'un contexte d'élocution, en citant l'énonciateur « les gens », crédite la communauté entière pour le propos cité. De la communauté, ce n'est pas l'unanime parole ni même la majorité qui est alors invoquée, mais l'autorité. En d'autres termes, un quelconque énoncé attribué aux « gens » véhicule à la fois une exigence de conformité sociale et le mépris qui lui est attaché : « Les gens croient que ses yeux verts peuvent les tourner en chiens. (...) Moi je crois seulement que son cœur (...) est dur et gris comme une roche. » (190)

Les paroles des individus se noient dans la rumeur de Rivière au Sel, village évidemment inspiré de Rivière salée, où Condé s'est installée lors de son retour en Guadeloupe. Cette communauté conçue comme rumeur n'est pas sans rappeler l'œuvre de Robert Pinget et sa construction/déconstruction de la communauté comme flux de paroles sans sujet ni objet. Les monologues intérieurs y montrent que le « flux de conscience » est bien plutôt en vérité un « flux de paroles » intériorisées/extériorisées.<sup>471</sup> Faire partie d'une communauté c'est participer à la rumeur du monde qu'on habite, 'on' indiquant ici la dilution de l'individu dans son milieu.

Il est hautement significatif que ce soit cette forme dégradée et dégradante de la parole qui domine le dialogisme intérieur des personnages. En faisant de cette communauté un

---

<sup>471</sup> Voir commentaire dans Rabatel, *Homo Narrans : pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, 2008, p.491.

espace de médisance, le roman vide la parole du peuple de subjectivité et, partant, de responsabilité. « les gens disent n’importe quoi » (44). Nul discours n’échappe à cette dépréciation générale : les discussions politiques ne sont que des radotages (115) et la poésie se « braille » (137 ; 148). Quant aux écrivains, ils « pérorent » (219). Avec tout ce « patati-patata » (95), nul sens ne peut s’imposer dans « le bruit de la parole » (233).

En outre, en donnant autorité au on-dit et au qu’en dira-t-on, les personnages nivellent toute parole, effaçant par exemple la frontière entre la rumeur et la sagesse populaire. Les proverbes sur la « méchanceté du cœur des Nègres » (63), rappellent le “perpetual chorus of doom”<sup>472</sup> des villageois de *Pluie et vent sur Télumée-miracle*<sup>473</sup> de Simone Schwarz-Bart. Le dénigrement de soi revient comme un refrain : « Je sais que sur le cœur des Nègres la lumière de la bonté ne brille jamais. » (83)

Il y avait ceux qui ne pouvaient pas supporter le vacarme de ses chiens (...). Il y avait ceux qui ne toléraient pas de le voir assis (...). Surtout il y avait ceux qui ne décoléraient pas qu’il ait pris Mira (...).  
(83)

La rumeur, aussi incertaine et mouvante soit-elle, se substitue à l’auteur pour nous faire connaître la vie de Sancher. Autant que le lecteur, les personnages sont tributaires de la rumeur sur cette « île à ragots » (63), car avant de faire l’objet de récits individuels, Sancher est en effet d’abord *produit* par la rumeur. Les souvenirs des personnages se déroulant tous plus ou moins suivant le motif suivant : Annonce de la rencontre à venir avec Sancher. Mention de la réputation de Sancher (« les gens disent »). Rencontre et dialogue avec

---

<sup>472</sup> Ormerod. “The Boat and the Tree: Simone Schwarz-Bart’s: *The Bridge of Beyond*.” *An introduction to the French Caribbean novel*, 1985, p.116.

<sup>473</sup> Schwarz-Bart, *Pluie et vent sur Télumée Miracle*.

Sancher. Réévaluation du jugement commun : « Je me demande ce qu'on pouvait reprocher à Francis Sancher qui était bon comme le bon pain. » (83) ou « Ceux qui disent que cet homme-là est mauvais, un danger public, sûrement ne l'ont pas regardé dans les yeux. » (168). La rumeur joue le rôle de récit partagé. Elle sert de *cantus firmus* aux récits individuels construits en contrepoint. Elle est le discours indirect libre d'une voix auctoriale qui se retire derrière le sujet collectif. N'est-ce pas ainsi que naissent les légendes ?<sup>474</sup> Ainsi de quelques informations succinctes telles que « Sa famille vient d'ici et il cherche ses traces. C'étaient des békés qui ont fui après l'abolition. » (61) recoupées avec les annonces publiques de Sancher sur la mort qui l'attend, l'inconnu prend forme :

Bientôt se mirent à circuler des informations venues d'une autre source, à savoir de Sylvania, la femme d'Emile Etienne, qui répétait ou déformait des propos de son mari. A l'en croire, Francis Sancher se prendrait pour le descendant d'un béké maudit par ses esclaves et revenant errer sur les lieux de ses crimes passés. Si de telles histoires laissent sceptiques les intellectuels, les âmes populaires s'en délectent et tout le monde épiait Francis Sancher quand il venait refaire sa provision de rhum au bourg, lui trouvant la mine bien maudite. (224).

En insistant sur la circulation de la parole plutôt que sur son origine, Condé offre un contrepoint frappant à la fable de la parole commune défendue par Chamoiseau. Elle montre la production polymorphe de cette parole dont elle déploie les devenirs de répétition en déformation.

---

<sup>474</sup> Selon une perspective moins glorifiante, la littérature postmoderne, notamment l'œuvre de Robert Pinget, y voit « la perte de l'autonomie énonciative au profit de la rumeur du monde » : Rabatel, *Homo Narrans*, p.491.

*La production de la parole commune*

Nous y lisons une réponse de Condé au « roman du nous » qui donnerait forme à la conscience d'une identité collective, appelé par Glissant<sup>475</sup> et construit par Chamoiseau dans *Solibo*. Condé éclaire la vérité de ce 'nous' qui, de manière significative, dans la langue parlée elle-même revendiquée par Chamoiseau, se dit 'on'. De 'nous' il n'y a pas, sinon camouflé sous l'autorité d'un 'on' et d'un 'ils', incertains et anonymes. La substance mise à nu de la parole commune n'est qu'une reconstitution de « on dit » :

On n'avait pas fini de se moquer, surnommant Carmélien par dérision  
'Doktè', quand il avait fait creuser deux bassins au flanc des terres de  
son père et s'était mis à élever des ouassous. (22)

On se borna à murmurer sournoisement (35)

On riait, même si une question taraudait les esprits. Est-il fou ? (182)

Le pluriel se convertit en singulier. 'On' fait référence à un sujet défini autant qu'à la vacance du sujet. Ce que la linguistique appelle le 'ON-locuteur'<sup>476</sup> relève en même temps du sujet anonyme et de la communauté linguistique définie. Il permet de faire circuler la *doxa*.

La résidence Alexis ? Hantée, infréquentable :

Enfants et adultes qui s'y aventurèrent prirent leurs jambes à leur cou,  
grelottant, bredouillant, incapables d'expliquer clairement ce qu'ils  
avaient ressenti. (...) On commença à éviter l'endroit. (32)

Le bébé mort-né ? La faute au mauvais œil de Sonny, handicapé mental :

---

<sup>475</sup> Glissant, *Le Discours antillais*.

<sup>476</sup> Anscombe. « Le On-locuteur, une entité aux multiples visages. » *Dialogisme et polyphonie : approches linguistiques*. Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, édité par Bres, 2005.

On assurait que c'était de sa faute si Luciana, la toute jeune femme de Lucien, le charpentier, avait porté des mois durant un enfant mort pour en accoucher un matin dans la désolation de son mari. (111)

La véritable fonction de ces énoncés dont la valeur informative est quasiment nulle relève de l'injonction collective, c'est-à-dire de la pragmatique. Le mot d'ordre le plus chargé est énoncé par Vilma lorsque Sancher évoque le titre du roman qu'il n'a pas encore écrit, significativement intitulé « Traversée de la mangrove ». Vilma hausse les épaules : « On ne traverse pas la mangrove. On s'empale sur les racines des palétuviers. On s'enterre et on étouffe dans la boue saumâtre. » (192) Que désigne le 'on' qui s'énonce ici ? N'importe qui ? Tout le monde ? Vilma elle-même ? S'agit-il d'un 'nous' familial, d'un 'je' anéanti ou d'un 'ils' déguisé ? Le savoir spécifique à la mangrove resserre le sujet sur un *milieu* bien déterminé dont sont exclus, par exemple, tous ceux qui n'ont pas l'expérience de la mangrove et de ses palétuviers. Le 'on' trace donc une ligne de démarcation différente de celle qui oppose le 'nous' et le 'ils'. « en démantelant ou du moins en compliquant les oppositions du 'nous' et du 'ils' », [« dismantling or at least complicating we/they oppositions »]<sup>477</sup>, l'usage du 'on' brouille la ligne de démarcation entre un locuteur et sa communauté. Avec le 'on', nulle opposition tranchée entre soi et les autres : ils ne sont qu'une seule et même chose, seules les circonstances font varier le point de vue. Phénomène qui va de pair avec le « processus de transmission non déclarée », repéré par la linguistique : lorsque rien n'indique dans le propos d'un locuteur qu'il le tient d'un autre locuteur et qu'il ne fait que répéter ce qu'il a entendu.<sup>478</sup> De fait, outre les « on-dit » parsemés dans le texte, combien de propos orphelins, répétés machinalement par « les langues » de Rivière au Sel ?

<sup>477</sup> Hewitt. "Conde's Critical Seesaw." *Callaloo*, 1995, p.641.

<sup>478</sup> « On peut certes, en tant que linguiste attentif au signifiant, ne pas vouloir s'attarder sur ces transmissions non déclarées, mais il me semble que c'est une obligation intellectuelle – et parfois morale – de ne pas laisser

En réplique à l'articulation du 'nous' et du 'je' chez Chamoiseau, Condé problématise la difficile négociation de l'individu avec cette « *doxa* anonyme ». <sup>479</sup> L'assimilation à l'échelle individuelle de ce 'on' sert l'absorption plus large des membres d'une communauté sous les traits fictifs du 'même'. Opérant des inclusions et des exclusions de part et d'autre d'une ligne de démarcation sans cesse redéfinie, la parole-mangrove établit les mots d'ordre. C'était la police qui énonçait le mot d'ordre dans *Solibo*. A Rivière au Sel, hostile à la police <sup>480</sup>, c'est 'on' qui donne le mot d'ordre. La première partie du roman résume au mode indirect libre ces règles non écrites, cette parole littéralement commune, qui constituent et l'histoire et la doxa du village :

Néanmoins les envieux et les malcontents n'allaient pas tarder à piquer de vraies colères quand Carmélien, le petit-fils de Rodrigue et le fils de Sylvestre, était parti étudier la médecine en France. Quoi ! Un Ramsaran médecin ! Les gens ne savent pas rester à leur place ! La place des Ramsaran était dans la terre, canne ou pas ! (...)

'On' se produit comme sujet en réduisant chaque 'je' au silence. Il est l'énonciateur anonyme que se cache à lui-même le 'nous' de la Créolité. Condé souligne ainsi un danger inhérent à l'identification collective : l'exclusion de ce qui, en chacun, n'obéit pas au mot d'ordre produit par le langage en liberté de la rumeur.

C'est en désignant la monologie impersonnelle du « on » comme véritable sujet de la parole commune que Condé pose un véritable défi à l'œuvre de Chamoiseau. La mise au

---

ignorer la portée immense de ce phénomène. Songeons en effet à tout ce que nous recevons et 'passons au suivant', comme un ballon, en omettant la mention d'origine, et d'ailleurs, souvent, en n'ayant plus aucune conscience nette d'une origine » (Grunig 1994 : 129), cité dans Grunig et Rabatel. « *L'Effacement énonciatif* », p.16.

<sup>479</sup> Anscombe, *Le On-locuteur*, 2005.

<sup>480</sup> Le rejet de la police est le critère qui détermine Désinor, Haïtien sans papier, à s'y installer. (200).

premier plan du « On » comme sujet de la parole d'autrui (parole citée par les personnages, invocation récurrente du « on dit »), est une réplique imparable au « nous » rêvé de Chamoiseau. Le sens demeure éclaté et contradictoire car la mise en scène de l'énonciation problématise la difficile négociation de l'individu avec le discours impersonnel que produit le langage social. Mais ce n'est pas tant le langage social qui produit de l'impersonnel que la pensée. Alors que la parole a un corps et ce corps un nom, son écho en pensée abolit l'origine de l'énoncé, devenu orphelin, anonyme, désincarné<sup>481</sup>. Hormis le personnage de Dinah, qui reconstitue la chaîne de la rumeur en citant nominale les locuteurs<sup>482</sup>, la plupart des personnages convertissent les propos en « on dit », effaçant la singularité de chaque énonciateur qui se trouve ainsi sacrifié sur l'autel de la parole commune qui fonde le lien social.

Le récit polyphonique n'est-il pas devenu « un procédé quasiment obligatoire des romans antillais »<sup>483</sup> comme l'observe Anne Douaire, « conçu pour doter la parole de légitimité »<sup>484</sup> ? Dans *Traversée de la Mangrove*, Condé met en œuvre une forme de résistance à cette fonction critique que la théorie postcoloniale assigne au récit polyphonique, en déconstruisant la polyphonie comme discours de la vérité. Son insistance sur la circulation de la parole plutôt que sur son origine, avec la mise au premier plan du « qu'en dira-t-on », révèle les limites de la représentation de la conscience créole et déconstruit la polyphonie de *Solibo* comme discours de vérité.

---

<sup>481</sup> Semblable au texte, « parole muette » et « errante », que Rancière identifie dans le roman moderne. Voir Rancière, *La Parole muette*, p.82.

<sup>482</sup> Pour preuve : « Ce sont les bonnes que j'ai entendues les premières parler de Francis Sancher. Cornélia racontait à Gitane comment il cherchait partout un charpentier et était venu demander à Marval, son mari, de l'aider. » (104).

<sup>483</sup> Douaire, *Contrechamps tragiques : contribution antillaise à la théorie du littéraire*, 2005, p.212.

<sup>484</sup> Ibid. p.197.

Faut-il rappeler qu'à la différence de la polyphonie musicale qui est l'œuvre de plusieurs voix, la polyphonie littéraire est presque toujours feinte par un auteur solitaire ?<sup>485</sup> La polyphonie peut être une forme hypocrite, un alibi qui permet à l'auteur de maintenir une monodie sans l'assumer et d'imposer son discours à couvert. C'est effectivement ce à quoi *Traversée* fait ressembler la polyphonie de Chamoiseau : un alibi. En éclairant par contrepoint la monodie cachée dans la polyphonie, Condé résiste ironiquement à la fonction critique assignée à la littérature francophone par les théories postcoloniales. Elle-même se montre plus attentive à mener une véritable polyphonie, discordante et impossible à tisser, comme le montrent les raccords d'un monologue à l'autre, qui reposent sur un changement de focalisation négligeant, presque hasardeux. Nul portrait uni, secret, ne se dessine et, comme avec *Citizen Kane*, l'essence volatile du personnage qui donne leur perspective aux points de vue échappe à l'appréhension du lecteur. La multiplication des locuteurs n'est donc pas garante d'un portrait plus fidèle ni d'une quelconque vérité, a fortiori quand les locuteurs entonnent un refrain dont l'énonciateur désubjectivé ne répond à aucun nom.

Aussi, bien que polyphonique, la narration est-elle unifiée par l'usage quasi-monotone du discours indirect introduit par le « on dit » qui règne sur la communauté. Il y a bel et bien puissance de la parole, mais elle réside dans sa répétition, de citation en amplification, et fait office d'ordre du discours dans une société qui méprise l'écrit. Si, par le phénomène universel de la rumeur, la parole désubjectivée ne peut prétendre à l'autorité, elle exerce le pouvoir dit de « l'opinion ». Parole sans sujet, « on dit » de la médisance et de la malédiction, répétition inlassable des stéréotypes, la rumeur à Rivière au Sel informe la vie des individus et soumet

---

<sup>485</sup> La musique elle-même peut feindre la polyphonie, comme le compositeur Henri Pousseur le déplore : « À la longue pourtant, et en particulier sous l'effet de l'invention d'instruments permettant à une seule personne d'exécuter des textes contrapunctiques, cela va amener la réduction des polyphonies réelles (l'expression d'un pluralisme social) à un discours certes stratifié, mais assimilable par une seule conscience dominatrice. » Pousseur, *Musique, sémantique, société*, p.36.

leurs désirs à un ordre impersonnel dont ils ne sont que les relais. Le ‘on’ peut bien être anonyme, il n’en produit pas moins un sujet commun qui efface la pluralité dans un singulier homogène, sujet commun dont la présence quasi diluée garantit le maintien au cœur de chaque parole partagée. La mangrove est le lieu d’une dérive de la parole. Parole boueuse et traître lorsqu’elle n’est pas pesée par une conscience critique, la rumeur condamne Francis Sancher à la mort littérale et métaphorique dans la boue de la médisance. On ne traverse pas la mangrove, certes, car c’est elle qui nous traverse. Le titre « traversée de la mangrove » ne doit-il pas aussi se lire en ce sens ?<sup>486</sup>

### *Conscience antisociale*

« Sur quel mode une communauté implique-t-elle les individus qui la composent ? » demande Edouard Glissant dans *Le Discours antillais*<sup>487</sup>. Nous avons vu que la conquête d’un ‘nous’ souhaitée par Glissant et Chamoiseau ne peut guère survivre au ‘on’ brandi par Condé. Mais qu’en est-il de la relation du pronom sujet ‘je’ au ‘on’ ? Il a été dit que *Traversée* présentait l’histoire d’une réconciliation de la communauté autour de son *pharmakon*<sup>488</sup>. Nous postulons au contraire une lecture antisociale du roman. Récit de l’émancipation des désirs individuels contre l’ordre social, il abonde en antagonismes entre l’individu et la communauté. C’est ainsi que le lit Derek O’Regan qui souligne, au-delà de leurs perspectives conflictuelles, le « besoin quasi-pathologique »<sup>489</sup> de confidentialité des personnages au sein

---

<sup>486</sup> L’allusion à « la condition-mangrove », un poème de Césaire qui la qualifie de « méphitique » (puante et mortelle) est frappante. Voir Césaire, *Cadastre, suivi de Moi, laminaire..* 2006, p.115. Nous ne rentrons pas dans la controverse des années 1990 sur la revalorisation littéraire de la mangrove réclamée par Raphaël Confiant qui vilipende Césaire. Confiant, *Aimé Césaire : une traversée paradoxale du siècle*, 1993. N’oublions pas que Condé est l’auteur du Profil de *Cahier d’un retour au pays natal*. Condé, *Cahier d’un retour au pays natal : Césaire : analyse critique*, 1978.

<sup>487</sup> Glissant, *Le Discours antillais*, p.265.

<sup>488</sup> Lionnet, *Postcolonial representations*.

<sup>489</sup> O’Regan, *Postcolonial echoes and evocations*, p.138.

d'une communauté oppressive qui se repaît du spectacle de l'autre. Au sein de cette méchanceté bien partagée, seul l'artifice littéraire fraye un passage pour les voix singulières en souffrance. « La solitude est ma compagne. C'est elle qui m'a bercée, nourrie. » (50) se dit Mira. « J'aurais aimé me confier à quelqu'un. Mais à qui ? Qui m'aurait écoutée ? J'ai porté mon secret dans la solitude. » (167) pense Rosa. Les monologues intérieurs révèlent les secrets des individus, désirs et blessures inavoués, mais aussi, comme chez Faulkner, « la communauté comme véritable protagoniste. »<sup>490</sup>. A travers l'éclatement polyphonique émerge « l'asservissement individuel aux conventions sociales »<sup>491</sup>. De fait, chaque monologue intérieur, chaque récit de pensée, commence comme un aparté. L'individu s'isole du groupe, s'écarte volontairement, ainsi d'Aristide (65) ou Loulou (119) qui s'extraient du groupe des buveurs de rhum. La solitude apparaît dans le récit comme la solution existentielle d'individus acculés par le regard social avide de spectacle. Il en va ainsi pour presque tous les personnages, notamment l'emblématique Mira qui rappelle la farouche Manon des sources (68), insaisissable, « sauvageonne au cœur saignant » (107), fille de la ravine. Lorsqu'elle fait son entrée dans la chambre mortuaire :

A son entrée, il y eut un grand mouvement de curiosité. Toutes les têtes se levèrent, tous les yeux se braquèrent, tous les doigts oublièrent de rouler les grains des chapelets. Comment, comment allait-elle se comporter devant celle qui s'était glissée dans la même couche qu'elle ?  
(24)

La voix narrative, extradiégétique, passe d'un point de vue extérieur sur la communauté (« toutes les têtes ») à une incursion au style indirect libre dans les esprits

---

<sup>490</sup> Ibid. p.139

<sup>491</sup> “the individual's enslavement to social convention.” : ibid. p.150.

indifférenciés de ses membres. Leur uniforme « avidité » pour un « scandale sacrilège » (25) de Mira devant le corps de son amant infidèle résume l'identité commune des villageois au même titre que leur propension au ragot et à la médisance.

Le dialogisme interne des personnages féminins de *Traversée* implique une relation individuelle au groupe, une confrontation du sujet au 'on' dont il participe. Certes rassemblés pour une raison sociale – la veillée funèbre, mais isolés et recueillis dans des méditations individuelles, les personnages féminins peuvent, par le dialogisme intérieur, se découvrir partie d'un tout énonciatif, caisses de résonance du 'on dit' mais capables aussi de s'extraire de cette absorption sociale aliénante. En effet, alors qu'elle réalise cet enregistrement des voix du monde et met en œuvre le grand tissage social, la conscience féminine se prend au piège d'un refoulement du corps, du libre arbitre, des désirs privés antagonistes à la dynamique communautaire. Le corps féminin se soumet en même temps qu'il résiste au faire-corps.<sup>492</sup> Isolés, séparés, les corps sont seuls au lit (Dinah, Moïse), en promenade (Léocadie, Sonny, Mira), dans leurs projets (Emile, Lucien), dans leurs travaux (Désinor, Moïse, Aristide), dans leur cœur (Vilma, Loulou, Sylvestre), etc. Surtout, ils sont seul-e-s avec les autres. Comme l'observe Ruthmarie Mitsch, « même face à la mort, ils n'apparaissent pas rassemblés. »<sup>493</sup>

Inversement, pris dans un partage de l'espace fortement hiérarchisé et sexualisé qui assigne aux unes et aux autres leur espace propre, les membres de la communauté trahissent dans leur usage du 'on' un désir de langage commun. De fait, le recours au 'on' n'évoque pas

---

<sup>492</sup> Voir l'argument d'un faire-corps social dans Lamiot, Christophe « Maryse Condé, la république des corps » dans Condé et Cottenet-Hage, *Penser la Créolité*, p.282.

<sup>493</sup> "Even in the face of death, they do not appear to join together. Unlike the medieval danse macabre that portrays the peasant and prince with joined hands and bodies moving to the same rhythm and in the same direction as they follow Death, Condé's characters appear to remain stationary, immobilized in their chairs or standing against the wall at the veille ; they present a fragmented appearance.": Mitsch. "*Maryse Condé's Mangroves*", p.68.

seulement l'abrutissement de l'individu par la rumeur. Il en traduit également le désir et la jouissance, tout rapport au langage étant habité d'une dimension libidinale. Puisque dire 'on', c'est ériger un commun des individus qui se sacrifient en tant que tels pour ne compter que dans l'unicité d'un sujet dilué, nous envisageons ce phénomène comme le probable effet d'un désir d'espace public : espace commun barré, parole publique déniée et seulement autorisée sous cette forme dévoyée et dégradante, mais puissante, qu'est le 'on dit'. Si Jean-Xavier Ridon note à juste titre la nécessité de « faire entendre le langage de toutes celles et ceux qui sont opprimés par la structure communautaire »<sup>494</sup>, il serait erroné de ne lire qu'une victimisation dans le langage de l'oppression à Rivière au Sel. L'analyse du rapport à la parole d'autrui éclaire précisément l'ambiguïté de la relation individuelle au groupe. A la façon de témoignages psychanalytiques, chaque récit présente un double discours, un double sujet. Dans la répétition inlassable des mots d'ordre, se dit certes le manque du corps qui résiste à ce 'faire-corps' : sa blessure et sa solitude. Compte-tenu des souffrances autour desquelles gravitent les pensées des personnages, l'invention du 'on' garde ainsi la trace du corps individuel qui lui est sacrifié. C'est dans le solécisme généralisé que nous suivons la trace de ce sacrifice.

Figure particulière aux désirs ambivalents, le solécisme et son arsenal de guerre froide est parfois la seule alternative à l'espace pacifié de la *reddition*. Quelques manifestations de solécisme frayent un discours subjectif à l'intérieur de l'impersonnel collectif. Ce sont des formes dégradées de l'affirmation de soi puisque le solécisme témoigne d'un désir forclos qui ne peut s'exprimer que s'il se dénie en même temps. Nous nous référons au solécisme défini par Quintilien et réactivé par Klossowski dans *La Révocation de l'Edit de Nantes* : « Certains

---

<sup>494</sup> Ridon. « Maryse Condé et le fantôme d'une communauté inopérante. » *Francophonies et identités culturelles*, 1999, p.223.

pensent qu'il y a solécisme dans le geste également, toutes les fois que par un mouvement de la tête ou de la main on fait entendre le contraire de ce que l'on dit. »<sup>495</sup> Le personnage de Rosa en est un exemple intéressant :

le regard de Rosa, sa femme, regard perpétuellement hostile, perpétuellement accusateur, démentant à tous les instants la docilité de son comportement. (137)

Tu verras comme tu seras contente quand ton ventre poussera (...). Ses yeux démentaient ses paroles. On sentait qu'elle n'y croyait pas, qu'elle récitait une leçon ! (188)

Ces épisodes de solécisme signifient à la fois que le mécanisme de répression s'accomplit et que ce mécanisme est imparfait, laissant filtrer l'altérité et sa répression dans l'expression du regard. Le récit est ici issu du point de vue de Rosa, la fille de Vilma. Le point d'exclamation dans le passage cité identifie le sentiment (« On sentait ») de l'événement par la fille de Rosa. En même temps, sa façon dépersonnalisée de reconnaître le solécisme de sa mère à travers un 'on' la prive du bénéfice de l'expérience maternelle et l'enferme dans la même malédiction des désirs réprimés. Car si la jeune fille entend « la leçon », elle l'entend bel et bien comme telle, c'est-à-dire comme message dominant, auquel l'inhibition du démenti maternel donne encore plus de pouvoir. Encore une fois, 'on' triomphe des individus, voués à communiquer par le truchement des mots d'ordre, voués à une certaine subalternité.

Est-ce un hasard si Condé attribue ces solécismes à un personnage de femme indienne ? Rosa Ramsaran déclare elle-même n'avoir « jamais fait que servir » (171). Par allusion ironique peut-être au fameux texte de Spivak qui dénonce le double discours des

---

<sup>495</sup> Et Quintilien, *Institution oratoire*, I,V,10: « In gestu nonnulli putant idem vitium inesse, quum aliud voce, aliud nutu vel manu demonstratur ». Klossowski, *Les lois de l'hospitalité*, 1965, p.14.

subalternistes indiens, Condé fait jouer une contradiction de l'interdit qui ne peut que s'*inter-*dire. De la mère indienne soumise et audible dans l'inter-diction du solécisme à la fille amoureuse qui réclame le sati (Vilma : « Je voudrais être mon aïeule indienne pour le suivre au bûcher funéraire. » 195), on trouve dans Condé une allusion furtive aux questions abordées par Spivak.<sup>496</sup>

Bien qu'il témoigne sans ambiguïté de l'oppression du groupe sur l'individu, c'est comme signe de *résistance* au mot d'ordre que le solécisme nous semble intéressant à considérer. Figure du langage du corps, il exprime la subjugation imparfaite de celui-ci. Le corps n'est-il pas l'instrument privilégié du réveil des consciences ? car seul lui peut exprimer dans un langage silencieux des désirs contraires au faire-corps social.

La mort de Francis Sancher rassemble la communauté pour des introspections systématiques des désirs bafoués. En rendant possibles des événements antisociaux – l'expression de ces désirs étant antisociale par définition, le visiteur rétablit le locuteur dans la singularité de son énonciation, capable de dire 'je' contre une mangrove de 'on dit'. Aussi ce que certaines lectures voient comme une perturbation<sup>497</sup> mérite-t-il une interprétation plus originale. Retour sur une apparition.

---

<sup>496</sup> Voir Spivak, *Can the subaltern speak?*, 2010. Quant aux thèmes du subalternisme des Haïtiens aux Antilles, et du racisme conjoint, que l'on retrouve disséminés dans toute l'œuvre de Condé, ils font l'objet d'une lecture subalterniste par Viala. « Maryse Condé et l'île qui se répète; poétique tragique postcoloniale dans *Traversée de la mangrove*. » *Francofonia*, 2011.

<sup>497</sup> Voir Maximin, *Littératures caribéennes comparées*, 1996, p.64 : « Méfiance, distance critique et absence de communion constituent le paradoxe de cette fête artificielle. La veillée jette un voile presque transparent sur des blessures profondes. Corps étranger vivant puis défunt, Francis Sancher perturbe le très fragile métabolisme d'un organisme affaibli. »

### III Le roman étranger-natif

#### *La séduisante étrangeté*

Etranger de retour, familier inconnu, le personnage de Francis Sancher, dont le statut incertain et paradoxal ne cesse d'inquiéter et d'exciter les esprits et les langues à Rivière au Sel, répond aux critères freudiens du « unheimlich »<sup>498</sup>, critères eux-mêmes définis par référence à des récits fantastiques et à des expériences personnelles. Rappelons que l'expérience relatée par Freud est celle de son propre reflet dans un miroir inattendu. Freud se trouve dans un wagon-lit et les secousses ouvrent la porte des toilettes, lui révélant son propre reflet qu'il prend d'abord pour un étranger qui s'est trompé de cabine. Comme il se lève pour le réorienter, il comprend que l'étranger n'est autre que lui-même :

Comme l'inquiétante étrangeté qui touche au double est de cette famille, il est intéressant de nous rendre compte de l'effet que produit sur nous l'apparition non voulue et imprévue de notre propre personne. (...) Je puis raconter une aventure analogue arrivée à moi-même. J'étais assis seul dans un compartiment de wagons-lits lorsque, à la suite d'un violent cahot de la marche, la porte qui menait au cabinet de toilette voisin s'ouvrit et un homme d'un certain âge, en robe de chambre et casquette de voyage, entra chez moi. Je supposai qu'il s'était trompé de direction en sortant des cabinets qui se trouvaient entre les deux compartiments et qu'il était entré dans le mien par erreur. Je me précipitai pour le renseigner, mais je m'aperçus, tout interdit, que l'intrus n'était autre que

---

<sup>498</sup> La traduction anglaise d'*uncanny* rend mieux compte du concept que l'expression française « inquiétante étrangeté ». De l'aveu même des traductrices originales, le terme « unheimliche » semble « en réalité intraduisible en français » Freud. « L'inquiétante étrangeté. » *Essais de psychanalyse appliquée*, 1971, p.6. Ajoutons que, du reste, ce n'est pas tant l'étrangeté qui est inquiétante pour Freud, que l'inquiétude qui est étrange.

ma propre image reflétée dans la glace de la porte de communication. Et je me rappelle encore que cette apparition m'avait profondément déplu. Au lieu de nous effrayer de notre double, nous ne l'avions tout simplement, - Mach et moi, - tous les deux, pas reconnu. Qui sait si le déplaisir éprouvé n'était tout de même pas un reste de cette réaction archaïque que ressent le double comme étant étrangement inquiétant ?<sup>499</sup>

D'une part, nous savons que Francis Sancher, en surgissant dans « une société violemment xénophobe »<sup>500</sup> sans identité définie, lui que l'on pense cubain sans raison, est à leurs yeux un étranger à expulser « comme les Haïtiens et les Dominicains » (95, 105, 139). Il provoque l'inquiétude d'une communauté qui se sent menacée par son étrangeté :

Les histoires les plus folles se mirent à circuler. En réalité, Francis Sancher aurait tué un homme dans son pays et aurait empoché son magot. Ce serait un trafiquant de drogue dure (...), les esprits s'enfiévreraient. Ce qui était sûr, c'est que les revenus de Francis Sancher étaient d'origine louche.  
(...) Seul celui qui a vécu entre les quatre murs d'une petite communauté connaît sa méchanceté et sa peur de l'étranger. (38-39)

Condé elle-même insiste sur ce statut d'« étranger marginalisé, rejeté par tout le monde sauf deux femmes, Mira et Vilma. »<sup>501</sup> Héritier probable de la résidence Alexis abandonnée depuis longtemps, Sancher est pourtant un enfant du pays. En réalité, il serait *devenu* étranger, comme Maryse Condé elle-même qui mentionne dans ses commentaires sur *Traversée de la mangrove* son intérêt pour

---

<sup>499</sup> Ibid. p.30-31.

<sup>500</sup> Bozon-Scalzitti. « *La Mort de Francis Sancher* », p.69.

<sup>501</sup> Condé et Pfaff, *Entretiens avec Maryse Condé*, p.105.

le personnage de l'étranger : moi, par exemple, à Montebello, Francis Sancher à Rivière au Sel. Comment les gens réagissent autour de lui, comment ils se déterminent par rapport à lui, son influence sur eux, leur influence sur lui.<sup>502</sup>

Freud définit le double comme reflet du moi réprimé par son instance critique. Double parce qu'écarté, à la fois semblable et marqué par le processus de refoulement :

Cet « Unheimliche » n'est en réalité rien de nouveau, d'étranger, mais bien plutôt quelque chose de familier, depuis toujours, à la vie psychique, et que le processus du refoulement seul a rendu autre. Et la relation au refoulement éclaire aussi pour nous la définition de Schelling, d'après laquelle l'« Unheimliche », l'inquiétante étrangeté, serait quelque chose qui aurait dû demeurer caché et qui a reparu. »<sup>503</sup>

L'apparition de Sancher dans le village inquiète parce qu'elle est en réalité une réapparition qu'on ne peut nommer. Parce que face à du refoulé qui refait surface nous éprouvons l'angoisse particulière à l'inquiétante étrangeté, nous faisons « un effort de défense qui projette le double hors du moi comme quelque chose d'étranger. »<sup>504</sup>

Mais il serait trompeur de réduire le double à un démon intérieur, Freud encore met en avant ses traits séducteurs :

Cependant ce qui heurte la critique de notre moi n'est pas la seule chose à pouvoir être incorporée au double ; le peuvent encore toutes les éventualités non réalisées de notre destinée dont l'imagination ne veut pas démordre, toutes les aspirations du moi qui n'ont pu s'accomplir par

---

<sup>502</sup> Ibid. p.106.

<sup>503</sup> Freud, *L'inquiétante étrangeté*, 1971, p.12.

<sup>504</sup> Ibid. p.20.

suite des circonstances extérieures, de même que toutes ces décisions réprimées de la volonté qui ont produit l'illusion du libre arbitre.<sup>505</sup>

Ainsi l'attraction sexuelle qu'exerce Sancher souligne une dimension érotique de l'inquiétante étrangeté qui n'est pas sans rappeler la puissance troublante du film *Théorème* de Pasolini. Semblable au mystérieux visiteur sans nom du film<sup>506</sup>, l'étranger est un amant irrésistible dont chacun-e recherche ou fantasme les faveurs. Il devine et exauce immédiatement les désirs secrets de Dinah quand il la rencontre :

Malgré moi, j'ai pensé:

-- Bon Dieu ! Avoir ce morceau d'homme nuit après nuit dans son lit !

A ce moment précis, il a tourné la tête vers moi et ses yeux ont plongé dans les miens comme s'il lisait mes pensées. (...)

Depuis des années, j'avais oublié à force que j'étais une femme et j'ai eu peur des désirs qui brutalement reprenaient feu en moi.

Je suis rentrée à toute vitesse à la maison. Mais le même soir, à travers portes et fenêtres closes, il est venu me rejoindre. » (105-106 )

Le style facile de cette rencontre amoureuse s'épargne des dépenses ornementales pour dire l'événement simple qu'est la satisfaction de besoins longtemps frustrés. Les rencontres successives du visiteur avec Mira et Vilma, plus développées puisqu'il s'agit d'incarner des figures fantasmatiques plus héroïques (le sauveur, le vengeur), révèlent la même propension à ébranler des désirs enfouis. Sans nul doute, c'est sa faculté à briser le cercle clos qui abrite les névroses des familles bourgeoises qui fait de Francis Sancher le Terence Stamp de Rivière-au-Sel. Refoulés, réprimés, travestis, les désirs qu'il ébranle

---

<sup>505</sup> Ibid.

<sup>506</sup> Terence Stamp incarne le séduisant visiteur qui agit comme un miroir révélateur des désirs non-dits pour tous les membres d'une famille bourgeoise dans l'Italie des années 1960 dans le film *Théorème* de Pasolini. Lorsque le visiteur s'en va, chacun se retrouve seul face à son destin, bouleversé. (Pasolini, *Teorema*.)

réveillent les consciences de leur force impérieuse (et croissent dans la rumeur comme les palétuviers dans la mangrove). Ainsi, de façon significative, en écho à son rêve de délivrance par un « inconnu, solide comme un pié-bwa » (54), Mira se libère de l'inceste avec son frère en désirant Sancher :

Jusque-là, je n'avais jamais caressé qu'un seul corps familial, sans mystère, aussi proche du mien que le tronc du gommier l'est du philodendron épiphyte. A présent, il me fallait découvrir ce que cachait cette forme étrangère. (59)

Elle-même ne tarde pas à reconnaître qu'elle a été attirée par Sancher « parce qu'il venait d'Ailleurs. D'Ailleurs. De l'autre côté de l'eau. Il n'était pas né dans notre île à ragots, livrée aux cyclones et aux ravages de la méchanceté du cœur des Nègres. » (63) Il incarne l'éminente désirabilité d'un autre vraiment Autre et pourtant familial, celui des possibles rêvés. Dans les mots de Ridon :

Sancher représente aussi la promesse d'un espace de liberté, il traîne avec lui la trace des pays et continents qu'il a traversés : l'Amérique, l'Afrique, Cuba. En ce sens, il participe à un imaginaire de l'Ailleurs qui semble être la négation de l'espace présent, c'est-à-dire qu'il participe à un désir de fuite.<sup>507</sup>

Christopher Foster va jusqu'à considérer *Traversée de la mangrove* comme un roman emblématique d'une « politique de la traversée » [“politics of crossing.”] :

Although Condé's transnational intervention does not provide an alternative model in the sense of a stable structure, the politics of crossing gestures toward other ways or modes of affiliation: it represents

---

<sup>507</sup> Ridon. « *Maryse Condé et le fantôme* », p.219-220.

a desire for an “Elsewhere,” for cross-racial, cross-national, cross-gender, or cross-sexual identifications or moments of solidarity.<sup>508</sup>

Les consciences en souffrance sont certes animées d’un désir de tangente sous l’impulsion de l’étranger, besoin de fuir ou de recommencer, qui conclut chacun des chapitres attribués aux personnages. « Partir. Oui, mais cette fois vers quelle Amérique ? » se demande Moïse (48). Dinah, guère plus précise : « Moi, ma résolution est prise. Je quitterai Loulou et Rivière au Sel. Je prendrai mes garçons avec moi. Je chercherai le soleil et l’air et la lumière pour ce qui me reste d’années à vivre. » (109) Quant à Dodose, un long voyage l’attend également :

Désormais, je prendrai soin de lui [Sonny]. (...) J’irai au bout du monde s’il le faut. Je laisserai Emmanuel, enfermé dans ses rancœurs et Rivière au Sel, ses petites filles immuables. (...) Voici venu le temps de mon re-commencement. (214)

Mais davantage que le désir bien compréhensible de fuir un village étouffant, le roman met en œuvre le processus d’émergence du refoulé. Si l’étranger inquiétant/séduisant peut opérer la médiation, c’est parce qu’il fonctionne comme un double intérieur, soudain rendu visible, pour la communauté habitée par ses non-dits et ses interdits (peurs et désirs<sup>509</sup>). Et s’il est vrai que « le fantôme représente la dimension d’un non-dit »<sup>510</sup>, il serait fautif de ne voir dans ce fantôme qu’une figure du passé venue hanter le présent. Condé élabore un point

---

<sup>508</sup> Foster. “The Queer Politics of Crossing in Maryse Condé’s *Crossing the Mangrove*.” *Small Axe*, 2014.

<sup>509</sup> Désirs qui ne se limitent pas aux désirs charnels puisque Moïse projette en Sancher l’ami qu’il n’a jamais eu, Rosa le confident dont elle a besoin, Man Sonson un compagnon de cueillette, Lucien la muse de son livre, etc.

<sup>510</sup> Ridon. « *Maryse Condé et le fantôme* », p.220.

de jonction entre le passé et l'avenir, l'origine et le devenir, apte à désactiver la force néfaste d'un présent malade.

Pour un autre étranger, Désinor l'Haïtien, c'est sa fermeture qui rend la communauté de Rivière au Sel attirante. Dans ce « coin (...) assez fermé, retiré, pour décourager le zèle de la police » les secrets sont bien gardés. « On sentait que ceux qui vivaient là ne devaient pas voir plus loin que le bout de leur nez, respirer d'autre odeur que celle de leur haleine. » (200) Sous ce règne du même identitaire dont l'image de l'haleine dit mieux qu'aucune autre l'air raréfié et l'endogamie, comment l'intrusion de l'étranger-familier prend-elle une valeur thérapeutique et interrompt l'engrenage de la violence sociale et psychologique que chacun-e<sup>511</sup> inflige à chacun-e ?

### *Mal dire et déparler*

Que Sancher se dise victime d'une malédiction dont on ignore presque tout dirige l'attention des habitants sur leur héritage de violence subie et infligée. En effet Sancher est accompagné d'une malédiction mystérieuse dont la rumeur nous apprend qu'elle le condamne à mourir bientôt sous le coup d'une vengeance ancestrale, là même où beaucoup disent souhaiter sa mort. De la malé-diction à la mé-disance ne semble opérer qu'un glissement de sens : dire le mal et mal dire se renvoient l'un à l'autre comme des maux de la parole propres à affecter tous ceux qui en participent. Nerf central de l'intolérance, le ricanement lui donne un véhicule social efficace (qui n'aime pas rire ?) et facilite sa propagation :

Faut-il le dire ? Les méchants ricanèrent. Cette amitié-là avait sale odeur et les deux hommes étaient des makoumé ! Pour sûr !

---

<sup>511</sup> A l'exception de Sonny, enfant handicapé mental, dernière victime de la chaîne de violence, inoffensif.

(...) Ils examinèrent les compères avec incrédulité. Moïse, passe encore ! Mais Francis ! Il n'en avait pas l'air ! Néanmoins la plante malfaisante de cette médisance crût et fleurit dans le terreau du village et ne s'étiola que lorsque éclata la nouvelle de l'affaire avec Mira. Un violeur de femmes peut-il en même temps être un makoumé ? Peut-on avoir goût aux femmes et en même temps aux hommes ? On en discute encore « Chez Christian » à Rivière au Sel. (36-37)

Ce présent incongru (« discute encore ») qui renvoie le lecteur au présent de l'auteur donne soudain au bar « Chez Christian » une réalité inattendue qui signale ironiquement un au-delà du texte où la rumeur est « encore » un mal social épidémique. L'image de la « plante malfaisante de la médisance » en souligne la dimension organique, le caractère naturel.

Le roman ne se complaît pas néanmoins dans le nihilisme généralisé et délivre quelques signes paradoxaux d'une parole qui rivalise avec celle de Solibo. Alternative à l'acte manqué réussi du marqueur de paroles qui se lamente brillamment de ne pouvoir écrire l'oralité.<sup>512</sup>, le paradoxe de la parole est tout autre chez Condé – quoiqu'il s'inscrive également dans l'héritage d'Edouard Glissant. En effet, à la médisance des villageois et à la sagesse du conteur, Condé oppose la pratique créole du « déparler » : inconnu du français métropolitain, le mot « déparler » relève du vocabulaire créole et se traduit par « dire n'importe quoi, déblatérer » mais aussi « délirer » dans le sens familier du mot. Il qualifie « le discours du délirant (quelqu'un pris d'une forte fièvre), du fou, ou simplement du bavard : 'telman i ka palé, i ka dépalé' (A force de parler, il dit n'importe quoi.). »<sup>513</sup> Sous l'apparence du délire verbal, le déparler sert à dire ce qu'on n'ose pas dire, à se confier ou à faire des révélations. Pour Lydie Moudileno, Sancher, parce que c'est un fou qui déparle est

<sup>512</sup> Rappelons-nous que là où le marqueur de paroles échoue à transmettre la mémoire de Solibo, Patrick Chamoiseau, auteur encensé, réussit fort bien.

<sup>513</sup> Francius. « Parler, Malparler, Déparler... en Parler. » *Potomitan*.

« à la fois une force de cohérence et un démystificateur de mythes collectifs. »<sup>514</sup> Dans le *Discours antillais*, Glissant analyse une société créole sous l'emprise du délire verbal, paradoxalement en quête de son discours propre, inhibé, refoulé, à travers le déparler<sup>515</sup>.

C'est pourquoi chez Glissant, le déparler se distingue du délire verbal, ainsi que l'explique Dominique Chancé :

Le délire verbal serait le signe manifeste d'une non histoire, il ressemble à un discours raisonnable. Alors que déparler est la déconstruction du discours idéologique et de la narration traditionnelle qui constituent un déni des histoires qui ont déterminé l'expérience antillaise.<sup>516</sup>

Plusieurs niveaux de discours se rencontrent donc dans le déparler qui ressemble à un processus dialectique : il déconstruit un déni, c'est-à-dire qu'il expose la fabrique d'un mensonge, d'un effacement de l'histoire. Aussi faut-il comprendre que si Francis Sancher ne fait que déparler (124, 193, 243), c'est au délire verbal de la médisance et de la superstition qu'il répond. Son déparler a-t-il pour mission de rétablir une vérité dans ce « brouhaha » ? Ce n'est certes pas son œuvre d'écrivain, dont il déchire les pages sitôt écrites (193), qui peut faire émerger des vérités enfouies. Le statut d'écrivain lui-même est d'ailleurs vaguement considéré comme une supercherie par les habitants de Rivière au Sel qui usent du mot comme d'un sobriquet (38). Mais nous notons que Sancher « vivait dans le bruit de la parole » (233), attablé au comptoir de « Chez Christian » dans le brouhaha des conversations, débitant « un flot de paroles à demi incompréhensibles » (29). Véritable « moulin à paroles » (30) le jour, il

---

<sup>514</sup> Moudileno et Higginson. "Portrait of the Artist as Dreamer", p.629.

<sup>515</sup> Glissant, *Le Discours antillais*.

<sup>516</sup> Chancé, *Edouard Glissant, un « traité du déparler » : essai sur l'oeuvre romanesque d'Edouard Glissant*, 2002.

est, la nuit, hanté par des cauchemars, il hurle « des phrases sans signification » (41). « Tout ce blabla » (97) n'est qu'un « verbiage » (156). Pour Vilma, il tient « des discours qui résonnaient sonores et sans signification » et la jeune fille « essay[e] sans guide de [s]e frayer un chemin dans ses mots » (193).

Pourtant, dans le discours décousu de l'étranger se glisse, à trois reprises, un vers de Saint-John Perse. Issu du poème « Amitié du Prince »<sup>517</sup>, lui-même extrait de *La Gloire des Rois*, le vers cité dit : « Je reviendrai chaque saison, avec un oiseau vert et bavard sur le poing. » (137, 234, 251). Sans rentrer dans une lecture détaillée du poème de Perse dont seul ce vers figure dans le roman, nous supposons que celui qui dit 'je' dans ce vers est le poète voyageur, auteur des éloges et ami du Prince (« ô Prince par l'absurde »). Bien que ridiculisé par les villageois, le poème intrigue, à commencer par le lecteur. Pourquoi et à qui Francis Sancher annonce-t-il le retour du poète avec un perroquet ? Cette citation non identifiée fonctionne comme un refrain, « braill[é] » (137) pour les uns, « déclam[é] » (234) selon d'autres, et « répété encore et encore » (251) pour tous, l'annonce du retour finit par résonner dans les consciences fatiguées à l'aube de la veillée :

Alors personne ne prêtait attention à ses paroles qui se perdaient dans le tumulte du rhum. Peut-être faudrait-il désormais guetter les lucarnes mouillées du ciel pour le voir réapparaître souverain et recueillir enfin le miel de sa sagesse ? (251)

« Je reviendrai chaque saison, avec un oiseau vert et bavard sur le poing. » : ce qui s'affirme dans la répétition de ce vers c'est la répétition même, celle du retour et celle de la parole, selon une mise en abîme du poème par le personnage du roman qui débarrasse le poème de son autotélisme. En revenant et en répétant qu'il reviendra accompagné d'un

---

<sup>517</sup> Perse, *Eloges, and other poems. Bilingual edition*, 1956, p.80.

perroquet (symbole d'une répétition absurde), Sancher ne dit-il rien d'autre qu'un retour du même ? quel salut les habitants peuvent-ils trouver dans la réapparition de ce qu'ils voulaient expulser ?

Post-mortem, Sancher ne serait plus qu'un fantôme identifiable, voire attendu comme le Christ de la résurrection. Mais s'il inquiétait tant de son vivant, c'est qu'il représentait le retour du refoulé, comme le revenant de Freud. Le vers de Perse change donc de sens en ce que le 'je' qui l'énonce dans *Traversée*, arraché au poète antillais, ne dit pas son nom. Retour de la médisance, de la malédiction, retour du refoulé, retour de l'enfant du pays... ce qui revient dérange, et fascine. Lisant Freud, Sarah Kofman explique « L'inquiétante étrangeté peut donner un plaisir de type masochiste, une jouissance à partir même de ce qui angoisse ; un plaisir aussi qui relève de la pulsion de mort parce que lié au retour et à la répétition. »<sup>518</sup> Face à son double, la communauté est ainsi forcée de faire face à ses mécanismes répressifs – ceux-là même peut-être qui, dans *Solibo Magnifique*, faisaient d'une police très créole la première force de répression de la créolité.

Le retour du même transformé relève d'un mouvement dialectique qui de deux forces opposées cherche la synthèse. Ainsi Sancher n'est-il pas l'unique revenant de Rivière au Sel, ni l'unique revenant à susciter haine et fascination. Le personnage de Xantippe, dont les habitants ne cessent de relater l'inquiétante folie fait figure de double morbide de Sancher. Misérable, dissimulé et inquiétant, il incarne l'opacité : personne ne comprend sa parole ; les raisons de sa présence de même que l'histoire de ses malheurs demeurent obscurément liées à la mort tragique de sa famille. Pourtant, loin de déparler, silencieux ou incompréhensible dans les mots des autres, Xantippe se confère dans ses propres mots le pouvoir de nommer :

---

<sup>518</sup> Voir la lecture de Freud par Kofman. « Le Double e(s)t le diable. L'inquiétante étrangeté de *L'Homme au sable* (*Der Sandmann*). » *Quatre romans analytiques*, 1973, p.140-141.

J'ai nommé tous les arbres de ce pays. Je suis monté à la tête du morne, j'ai crié leur nom et ils ont répondu à mon appel.

Gommier blanc. Acomat-boucan. Bois pilori. Bois rada. Bois trompette. Bois guépois. Bois d'encens. Bois pin (...)

C'est moi aussi qui ai nommé les lianes. Siguine rouge. Siguine grand bois. Jasmin bois. (...) J'ai nommé les roches au fond de l'eau et les poissons gris comme les roches. En un mot, j'ai nommé ce pays. (241-242)

Unique personnage masculin adulte à bénéficier du monologue intérieur, Xantippe est donc l'auteur des mots que Condé déclare avoir réappris pour « habiter » son pays :

Habiter ce pays a donc été d'abord le nommer. Connaître les acomas, acomas-boucans, acomas-grandfeuilles, malembés, poiriers-pays. Nommer un à un tous les arbres de la forêt, se les réapproprier. Ensuite aller vers la mangrove, redécouvrir les palétuviers. Et puis aller vers les côtes de la Guadeloupe, les côtes à sable volcanique gris noir, les côtes à sable blanc, les falaises que l'on appelle madréporiques, les halliers, les graminées. (...) Et cette réappropriation de la nature allait de pair avec une réappropriation du langage. (...) reconnaître et se réapproprier la nature des Antilles c'est aussi connaître et se réapproprier le langage, le créole.<sup>519</sup>

En faisant de Xantippe l'énonciateur premier des mots qu'elle se réapproprie, Condé rend hommage à la puissance démiurgique des ancêtres<sup>520</sup> plus qu'à la langue vernaculaire elle-même, dont elle a dit à maintes occasions qu'elle ne la parlait pas<sup>521</sup>. Là encore, le texte

<sup>519</sup> Condé. « Habiter ce pays. » *Chemins critiques*, 1989, p.6-8.

<sup>520</sup> Nous trouvons dans l'Hégésippe de *Mahagony* l'inspiration peut-être de cette figure originelle. Hégésippe est un esclave lettré en secret qui mène notamment une réflexion sur les noms. Glissant, *Mahagony*, p.41.

<sup>521</sup> Notons que le créole apparaît en citation, au discours direct, toujours de façon typifiante (la vieille Man Sonson, les enfants, les amis d'Emmanuel Pélagie), et ne pénètre pas dans la langue narrative résolument française. Placer un lexique local ne suffit pas à faire un « français guadeloupéen » en dépit des intentions déclarées de l'auteure : « Comme je suis brave, j'écris quand même et le livre que j'écris, il s'appuie sur deux

effectue un retour, retour des mots au premier véritable « habitant », comme un geste de justice qui voudrait « rendre à César ce qui est à César », établissant en même temps le refus de toute affectation et le projet d'une confrontation sincère avec ce qui, à la revenante, revient en souvenir.

### *Politique du retour*

Sancher et Condé sont plus exactement ce que le langage courant anglais appelle, avec l'inventivité qui lui est propre, des « native foreigners », expression désignant une personne qui revient dans son pays natal après avoir séjourné longtemps ailleurs. Leah Hewitt y voit un statut emblématique de l'écrivaine qui lui permet de « moduler son commentaire » sur la culture antillaise, d'« être à la fois à l'intérieur et à l'extérieur (...) critique et joueuse, combinant des impératifs éthiques et des envolées de fantaisie littéraire »<sup>522</sup>. Car Condé, autant que Sancher, porte sur le village sédentaire son regard nomade. Habité d'autres langages et d'une solitude irrémédiable, le discours de l'écrivaine revenue au pays remue l'eau stagnante de sa mangrove et, par l'intermédiaire de son « messenger » l'étranger-natif, agite l'ordre sclérosé du village.

C'est pourquoi l'idée défendue par Foster d'une « politique de la traversée »<sup>523</sup> à l'œuvre dans *Traversée de la mangrove* nous semble trompeuse dans sa limitation à un mouvement vers l'ailleurs. Par son effacement narratif Maryse Condé autorise un double

---

exigences nouvelles. D'abord celle de la langue. Je vous ai dit que j'essaie d'écrire dans un français qui serait le français guadeloupéen » Condé. « Notes sur un retour au pays natal. » *Conjonction*, 1987, p.22.

<sup>522</sup> “The retention of third person narrative and the multiple voices allow her to modulate her commentary on Antillean culture, to be both inside and outside it. Ultimately, we recognize Conde’s paradoxical status as ‘native foreigner’ exemplary of the writer, both critical and playful, combining ethical imperatives and flights of literary fancy.”: Hewitt. “*Inventing Antillean Narrative*”, p.93. Il faut rappeler à cet égard que Djébar elle aussi se disait « étrangère de l'intérieur » : Asholt, Calle-Gruber, Combe et Centre culturel international de Cerisy-la-Salle. *Assia Djébar : littérature et transmission*, p.19.

<sup>523</sup> Foster. “*The Queer Politics of Crossing*”.

discours qui accompagne un double mouvement : Si elle représente les vœux de fuite de personnages confrontés à l'émergence de leurs désirs refoulés, c'est un mouvement de retour qui est au cœur de leurs pensées représentées, comme nous l'avons défini : retour des désirs et des peurs refoulés. Il est vrai que la plupart des personnages ne pensent qu'à partir, à l'instar d'Aristide (79), Dinah, ou encore Dodose, mais le vague ailleurs, le « bout du monde » dont ils caressent l'idée, n'est ni le moyen ni le but de la traversée que nous venons de lire, il n'est que l'*effet* de ce retour à soi. Aucune de ces tangentes de l'esprit ne prend réalité dans le texte. Vilma ne dit-elle pas clairement qu'« on ne traverse pas la mangrove » ? La mangrove ne se traverse pas, c'est elle qui traverse, qui revient. La fuite ne serait qu'un leurre destiné à rendre le retour nécessaire. *Traversée de la mangrove* est un roman sur le retour.

Nous voyons finalement se dessiner la forme dialectique de ce « retour au pays natal »<sup>524</sup>. L'exil vient de l'intérieur. L'étrange nous est plus proche que nous ne le croyons, l'étrange est ce qui ne se tient pas là où nous pouvons le penser. L'étrange est impensé parce que mal placé, toujours plus proche que nous ne le pensions. L'inquiétant étranger déplace l'étrange, le fait affleurer, impensé, à la conscience, où il réorganise les voix du monde. Cela n'est pas sans évoquer la politique de la littérature définie par Jacques Rancière comme un dispositif de déliaison des mots et des choses, un nouveau partage du sensible.<sup>525</sup> C'est pourquoi il semble logique de parler à l'égard de *Traversée de la mangrove* d'une « politique du retour ».

Condé, qui dit ressentir l'exil sur son île après avoir vécu vingt ans sur d'autres continents, modélise un rapport à la parole de l'autre qui exige de se faire soi-même étranger

---

<sup>524</sup> Nous faisons évidemment référence au poème tutélaire d'Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, 1983.

<sup>525</sup> Rancière, *Politique de la littérature*, p.17.

pour retrouver son identité et, figurativement, de se distancer du soi construit dans la soumission à la parole d'autrui. La traversée de la mangrove devrait donc se lire dans l'autre sens. S'il semble nécessaire aux personnages de traverser la mangrove pour quitter leur village, c'est un rêve inverse qui hante l'imaginaire de Condé :

Pendant trente-trois ans dans tous mes rêves, la Guadeloupe était présente. Je rêvais, dès le début de la nuit, que je partais à la dérive dans l'océan, que j'atteignais une île, dont je ne savais pas le nom au moment où je partais, mais qui se révélait être l'île natale. Et je retrouvais plantée au milieu des palétuviers, au milieu de la mangrove, c'était assez étrange comme paysage, je retrouvais la maison dans laquelle j'étais née et curieusement le jardin dans lequel j'avais grandi<sup>526</sup>

Ce rêve récurrent qui mêle significativement l'inconnu au familier et l'étrange à l'intime mérite notre attention. Outre son caractère « unheimlich » et sa mention de la mangrove qui nous signalent une parenté avec le roman, nous y retrouvons une confusion similaire à l'expérience de Freud dans le wagon-lit. L'île inconnue se révèle l'île natale. Le paysage étrange celui de la maison d'enfance. Le plus lointain est le plus proche. L'impossible traversée devient dérive vers un reflet de soi. Freud captif d'un quiproquo avec lui-même, voyageur égaré perdu entre le propre et le figuré de son identité. Le voyage de retour est impossible parce que la destination est un point du passé qui poursuit le voyageur comme leurs fantômes poursuivent Xantippe, Sancher et les villageois médisants.

Néanmoins *Traversée de la Mangrove* n'est pas un roman nihiliste. En donnant aux villageois « le courage de refuser la défroque usée qu'ils enfilèrent matin après matin et qui serrait aux entournures. » (251), Sancher apparaît comme l'écrivain, révélateur des

---

<sup>526</sup> Condé. « *Habiter ce pays* », p.5.

subjectivités et de l'oppression subie, mais à son insu, hors de tout projet, dans une parole délirante, et de manière posthume. On ne peut mieux définir la puissance libératrice d'une littérature « pensive », terme que l'on entend ici dans le sens de Rancière<sup>527</sup>, lorsqu'il projette l'indétermination de l'œuvre dans la pensée du spectateur/lecteur, condition *sine qua non* d'un art de l'émancipation qui ne peut anticiper son effet sous peine de perdre son pouvoir<sup>528</sup>. Quant à l'effacement de Condé elle-même, ne parachève-t-il pas ce diagnostic ? Son mouvement de retour n'est pas le retour aux sources historiques de Djébar, ni le retour à une créolité à l'agonie de Chamoiseau, c'est un retour à la fonction critique de la littérature, à cet humanisme antisocial qui en fait l'alliée de la prise de conscience individuelle contre, par exemple, le communautarisme identitaire d'autres écrivains antillais.

*Traversée* lui-même devrait se comprendre comme roman « unheimlich », apte à déclencher la pensée du lecteur. Mais pourquoi Sancher, « alter ego de l'auteur »<sup>529</sup> est-il condamné à mourir ? Pourquoi Condé choisit-elle « de lui interdire d'écrire *Traversée de la mangrove* ? »<sup>530</sup>

Si la mort de Francis Sancher intrigue davantage, c'est d'abord parce que l'auteur en laisse vide le sens ultime, vide comme la malle « vide » (181) que le défunt laisse derrière lui pour tout héritage. Au lieu de sens, Condé lui prête des effets. Cette mort agit sur chacun des participants à la veillée funéraire, désolant, pacifiant, purifiant, libérant, en tout cas transformant les esprits<sup>531</sup>

---

<sup>527</sup> Plutôt que de Roland Barthes dont la définition du « texte pensif » dans *S/Z* est bien différente. Voir Barthes. « *S/Z*. » *Œuvres Complètes*, édité par Marty, 1994.

<sup>528</sup> Voir Rancière, *Le Spectateur émancipé*.

<sup>529</sup> Lionnet, *Postcolonial representations*, p.484.

<sup>530</sup> Bozon-Scalzitti. « *La Mort de Francis Sancher* ».

<sup>531</sup> Ibid. p.65

Quel effet ultime le roman a-t-il sur ses lecteurs ? et sur quels lecteurs ? Là serait la grande force de cette mangrove : loin de désigner un paysage particulier à une région du monde, la mangrove de Condé devient la métaphore de cette zone opaque de notre conscience où se mêlent les paroles d'autrui subsumées au 'on' qui la régit. De la « condition-mangrove » que Césaire attribue aux Antillais, Condé fait la condition de n'importe quel-le villageois-e aux prises avec la répétition malade d'un mal dire.

Francis Sancher meurt pour que chacun puisse devenir le « native foreigner » de lui-même. Partir. Et revenir.

## Conclusions

Sommes-nous maintenant en mesure de répondre à notre question inaugurale ? La prise de conscience des personnages fait-elle la démonstration d'un processus d'émancipation ou n'est-elle qu'un vœu pieux ? La littérature, si forte à éclairer nos zones d'ombre, n'engendre-t-elle que des promesses de l'aube ?

L'ironie finale de l'épilogue, que nous décrivions dans l'introduction de cette étude, nous semblait en effet dirigée contre le peu de prix de résolutions sans effet. En se tournant vers l'espoir d'un retour du revenant, les veilleurs ne tombent-ils pas dans le piège ancien du rêve du héros messianique ? Condé le rappellera plus tard : bien que ce soit les femmes qui tiennent la vie à bout de bras aux Antilles<sup>532</sup>, le héros favori des créolistes reste le sauveur,

---

<sup>532</sup> Comme on le voit dans *Pluie et Vent sur Télumée Miracle* où Schwarz-Bart montre l'héroïsme des femmes antillaises qui sont au premier plan de la lutte quotidienne pour la survie. Schwarz-Bart, *Pluie et vent sur Télumée Miracle*.

dont le retour rêvé éclaire l'avenir.<sup>533</sup> Condé refuse d'être l'écrivain qui protège ses lecteurs en flattant leurs illusions. Le sourire ironique de son arc-en-ciel est une fausse fin, un appel à d'autres retours, car pas plus que la mort de Sancher n'apporte un point final aux récits éparés de sa vie, la fin du roman n'en détermine le sens final.

En proposant une politique du retour nouvelle, Condé prend donc le contrepied du motif messianique qui ne porte qu'attente et patience. Comme nous espérons l'avoir démontré, la figure de l'inquiétant – et séduisant – étranger conduit la force dialectique du retour pendant toute la nuit de veille qui absorbe le roman. La politique du retour témoigne d'un brouillage des temps et des lieux psychiques propice à inscrire Rivière au Sel dans une géographie imaginaire mondiale des villages refermés sur des communautés névrosées. Et c'est à travers la circulation de la parole dans la « mangrove » sociale que nous déchiffrons ses (im)possibilités politiques. Contre l'esprit de clocher de communautés qui ne cessent de médire que pour déparler et mettre à mort leur bouc émissaire, Condé fait l'apologie d'un individualisme solide, bâti sur l'introspection et l'examen de conscience.

Nous espérons avoir démontré que cette polyphonie silencieuse des monologues intérieurs faisait contrepoint aux « rafales de blabla » de Solibo qui nous occupaient dans le chapitre précédent.<sup>534</sup> Lorsque l'écrivaine caribéenne s'empare de la polyphonie littéraire, elle en démonte le mythe en mettant en question les logiques de la subjectivation par la parole commune réduite au mal social de la rumeur.

---

<sup>533</sup> “However, in spite of this sociological reality, we have been fed upon triumphant portrayals of messianic heroes coming back home to revolutionize their societies...”: Condé. “*Order, Disorder, Freedom*”, p.163.

<sup>534</sup> Pour rendre justice à Chamoiseau, notons cependant l'évolution de son œuvre qui – peut-être en réaction aux leçons de *Traversée*, écrit dans *Biblique des derniers gestes* : « Tout est faux et incertain quand on s'alimente aux paroles sillonnantes et aux mémoires des gens. » Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, 2002.

On entend généralement l'expression « parole commune » chez les créolistes comme désignant la voix du peuple antillais, celle que Glissant réclamait dans *Le Discours antillais*, mais Condé répond différemment à l'appel de Glissant : tout d'abord en prenant « parole commune » dans le sens littéral du 'on dit' et en représentant cette parole comme une mangrove où chacun s'enlise. Or, Glissant déplorait « que le discours du discours (le retour sur soi) vienne trop tard et que nous ayons en tant que communauté perdu le sens de notre voix. »<sup>535</sup> C'est précisément ce « retour sur soi » que figure la traversée de la mangrove et ce « discours du discours » que délivre le roman de Condé.

Son éthique de la parole passe par la conscience de l'autre et pourtant, nous la qualifions d'antisociale. Car *Traversée de la mangrove* montre la conscience moderne habitée et son rapport à une parole autoritaire, communautaire, destructive. Pour que la force antisociale de la conscience résiste à la dilution dans le 'on' qui l'étouffe, elle requiert l'intervention d'un étranger inquiétant et séduisant – le retour du refoulé.

La crise psychique qui se déroule sous nos yeux présente sans nul doute une analogie avec la fonction pensive de la littérature dont Condé espère mettre en œuvre le pouvoir dérangeant. En jetant le doute comme elle le fait sur les pouvoirs de la parole autant que de la pensée, il nous semble que c'est à un projet plus général que Condé répond et que c'est la substance littéraire même qui est mise en cause, prise en défaut peut-être, dans son dénigrement incessant de la parole. Devons-nous y lire le scepticisme de Condé envers l'entreprise de décolonisation des esprits auquel la littérature postcoloniale est enjointe depuis Fanon<sup>536</sup>, depuis Ngugi<sup>537</sup> ? Il est vrai que parmi les forces en présence, que peut la littérature

---

<sup>535</sup> Glissant, *Le Discours antillais*, p.33.

<sup>536</sup> Fanon, *Les damnés de la terre*, 1961.

<sup>537</sup> Ngugi, *Decolonising the Mind*.

sinon déployer quelques problèmes, reformuler des identités naïves, faire goûter au point de vue de l'autre ? Comme pour les villageois une fois l'intrus défunt, ce qui bruit dans la conscience du lecteur une fois le livre fermé, relève du dialogue intérieur. Ce n'est pas un héros que Condé envoie aux lecteurs, mais une machine à penser le retour.

Nous avons brièvement décrit le langage de cette « machine à penser » mais nos considérations sur le rapport au langage dans *Loin de Médine* et *Solibo Magnifique* appellent quelques éléments de comparaison supplémentaires. Le style de *Traversée* suscite peu d'analyses<sup>538</sup> au-delà des inévitables recensions des mots créoles, à commencer par celle que fait Chamoiseau dans sa critique radiophonique du roman<sup>539</sup>. Or, lorsque Chamoiseau mesure la valeur du créole chez la romancière, c'est avec la supériorité du natif sur celle qui est devenue une étrangère : “[some] words of your vocabulary (...) fail to invoke in me anything besides the flavor of other places and other cultures (...)”<sup>540</sup>. On ne peut en vérité mieux reconnaître la position d'étrangère-native assumée par l'auteure qui ne s'approprie le vernaculaire qu'à des effets pittoresques de couleur locale et limite l'usage du créole au discours des personnages, ce qui contribue notamment à la bivocalité de son style indirect libre. A quelques exceptions près, la langue narrative reste en effet dans les limites d'un français de convention écrite, non marqué par les régionalismes ni l'illusion d'oralité et peu encline au néologisme. Le langage de Condé se fait oublier dans une sorte de transparence à soi qui est tout le contraire de celui de Djébar et Chamoiseau qui maintiennent avec le français une relation tendue et métadiscursive. L'effacement narratif favorise nettement la

---

<sup>538</sup> Celia Britton a le mérite d'avoir identifié des phénomènes qu'elle nomme *looping* et *kidding* Britton, *Language and literary form*, p.79.

<sup>539</sup> Faite à la demande de Condé, rappelons-le, et publiée en anglais : Chamoiseau et Balutansky. “*Reflections on Maryse Condé's Traversée de la Mangrove*”.

<sup>540</sup> Ibid. p.394.

transparence à soi qui n'est peut-être qu'une politesse d'auteur gommant ses réflexions d'artiste.

Ce roman qui révèle les limites d'une parole commune déguisée en polyphonie, présente donc lui-même des limites dans son traitement monotone du langage des personnages que la forme du monologue intérieur permettrait pourtant d'individualiser avec un style plus idiomatique, comme le fait Faulkner dans *As I Lay Dying*. D'ailleurs Chamoiseau ne manque pas de souligner, avec une nonchalance toute relative – presque une prétérition – ces faiblesses de style :

I could, of course, discuss the lack of psychological breadth of certain characters, probably due to a somewhat too-uniformly discursive strategy ; I could discuss the vocabulary, often ill-suited to the cultural level of this or that person ; I could discuss the choice of images that fail to stir my heart(...). But what for ? Let us leave this task to the doctors of standards<sup>541</sup>

La « langue du retour »<sup>542</sup> de Condé aux Antilles, avec son « fréole », témoignerait donc de la posture paradoxale d'une prise de contact distante. En forçant le trait, peut-être pourrions-nous aller jusqu'à évoquer une fausse confrontation, c'est-à-dire une confrontation doublée d'un évitement. Néanmoins il nous semble que la critique de Chamoiseau est inopportune dans la mesure où le romancier passe à côté du sens de la poétique de Condé : le créole ne peut avoir qu'un usage limité dans un roman qui renverse les positions et se focalise sur l'inscription de la parole étrangère dans le vernaculaire. La parole d'autrui serait le

---

<sup>541</sup> Ibid.

<sup>542</sup> L'expression a été utilisée par Dominique Aurélia lors d'une conférence au Winthrop King Institute de la Florida State University en 2014.

vernaculaire du vernaculaire, ou plutôt l'idiolecte, singulier, traversant la mangrove commune et traversé *par* la mangrove.

## Conclusion

### L'autre en conscience

Il est temps de rassembler les fruits de nos travaux. Suivant l'hypothèse que l'autorité du roman contemporain et sa légitimité à défendre la cause de l'autre découlaient d'une indirection du discours, nous avons exploré les formes discursives de la parole citée, représentée et reconstituée dans trois romans emblématiques de la cause de l'autre dans la « postcolonie » vers 1990. Qu'il faille citer pour être auteur n'est plus un paradoxe lorsque nous considérons le raisonnement mené dans ce travail. Nous aurions pu suivre la pensée de Maurice Blanchot qui conclut énigmatiquement « Le Pont de bois » dans *Kafka sur Kafka* par ces mots auquel nous faisons écho :

*« Pourquoi ce nom ? Est-ce bien un nom ?  
 -- Ce serait une figure ?  
 -- Alors une figure qui ne figure que ce nom.  
 -- Et pourquoi un seul parlant, une seule parole ne peuvent-ils jamais réussir, malgré l'apparence, à le nommer ? Il faut être au moins deux pour le dire.  
 -- Je le sais. Il faut que nous soyons deux.  
 -- Mais pourquoi deux ? Pourquoi deux paroles pour dire une même chose ?  
 -- C'est que celui qui la dit, c'est toujours l'autre. »<sup>543</sup>*

C'est toujours l'autre qui le dit. Abu Bakr parle au nom du prophète et c'est Dieu qui parle par la bouche du prophète. Fatima répond-elle au nom du prophète ou du père ? La

---

<sup>543</sup> Blanchot, *De Kafka à Kafka*, 1981, p.201.

police exerce son pouvoir au nom de la loi, aux noms de toutes les lois, civiles ou non-dites. D'ailleurs chacun participe de ce non-dit par sa soumission au 'qu'en-dira-t-on', au nom duquel l'individu bride ses désirs et supprime sa parole. Mais il faut « deux paroles » écrit Blanchot, « pour dire une même chose ». L'important n'est pas de savoir qui parle vraiment mais comment des énoncés sont cités. Ou encore : pour que ma parole prenne sens en nommant quelque chose, il faut qu'elle soit dite par un autre. Nous aurions pu parler d'une politique de la citation si le mot « citation » ne dénotait trop étroitement un petit texte encadré par des guillemets. C'est un sens plus large de la citation qui nous intéressait pour éclaircir les formes et les enjeux d'une politique de l'énonciation. « Politique » parce que les formes de représentation de la parole portent une responsabilité maximale sur la valeur de cette parole dans l'espace commun qu'elles figurent. D'ailleurs, l'énonciation littéraire crée de nouveaux lieux communs pour la parole, qui sont autant de scènes pour les torts figés dans les limbes de ce qui ne peut ni s'oublier ni se dire. Elle rend intelligible – et sensible – la contingence des formes linguistiques de l'échange social en étant, elle-même, une parole autre à l'écart du réel.

Nous avons également défendu l'idée que toute parole est en vérité une parole représentée et que la typologie des discours indirects et directs fausse la compréhension de la parole. L'énoncé direct n'est qu'une des formes de représentation que se donne, par exemple, un récit pris en charge par un « marqueur de paroles ». Le bavardage silencieux du dialogue intérieur qui habite *Traversée* en est une autre forme, qui pointe vers une responsabilité à l'égard du on-dit, et vers la possibilité qu'a chaque individu de stopper la rumeur par le silence et la réflexion. Cette parole, toujours venue d'ailleurs, à laquelle chacun confère un sens nouveau ou une autorité en sursis, nous la retrouvons encore chez Blanchot, lorsqu'il formule la question par excellence de l'écrivain :

(...) comment, littérateur sans mandat, peut-il entrer dans le monde clos – sacré – de l’écrit, comment, auteur sans autorité, prétendrait-il ajouter une parole, strictement individuelle, à l’Autre Parole, l’ancienne, l’effroyablement ancienne, celle qui couvre, comprend, englobe toutes choses, tout en demeurant dérobée au fond du tabernacle où il se peut qu’elle ait disparu, parole pourtant infinie, qui a toujours tout dit à l’avance et sur laquelle, depuis qu’elle a été prononcée, il ne reste aux Messieurs de la parole, dépositaires muets, qu’à la garder en la répétant et aux autres à l’écouter en l’interprétant ? Ecrivain, il lui faut aller – c’est l’exigence irréductible – jusqu’à la source de l’écrit, car il ne commencera d’écrire que s’il réussit à engager avec la parole originaires un rapport direct : mais, pour approcher de ce haut lieu, il n’a d’autre moyen que de déjà parler, c’est-à-dire d’écrire, au risque, par cette parole prématurée, sans tradition, sans justification, d’obscurcir encore davantage les rapports pour lui impénétrables de la Parole et de son Sens.<sup>544</sup>

La vision sacrée de la parole originaires qui parcourt l’œuvre de Blanchot déploie une écriture lancée vers une Autre Parole qu’elle n’atteindra pas, mais dont la distance et l’étrangeté donnent sa trajectoire à la parole de l’écrivain. L’invocation de cette parole première sert à couvrir l’illégitimité du « littérateur sans mandat ». C’est là une vision de la littérature encore très marquée par le romantisme. Mais avec ce que nous appelons les « romans de la cause de l’autre », à cette parole originaires sacrée, nous voyons se substituer un discours profane : le refus éloquent d’un père protecteur et de sa fille spoliée, le ‘slam’ mémorable d’un conteur regretté, les ‘on-dit’ médisants de villageois isolés. Ces discours diminuent l’autorité du mythe de la parole originaires pour souligner les logiques du désaccord, du dialogue, de la circulation de la parole et de la pensée qui déterminent la

---

<sup>544</sup> Ibid. p.193

distribution du sens et sa constante évolution. Djébar, Chamoiseau et Condé ont élaboré, comme nous l'avons vu, des techniques littéraires de représentation de la parole ouvrant des possibilités à différents niveaux. Des possibilités d'appropriation de la langue comme bien commun : Dans *Loin de Médine*, Djébar fait dire le message féministe de l'Islam aux lectrices francophones. Le français y devient la langue du passage culturel, de l'écart du politique au religieux et de la mobilisation. « Loin de Médine », et pour cause, puisque c'est à la France et à l'Algérie que le texte s'adresse. Dans *Solibo Magnifique*, Chamoiseau crée une poétique qui défait la division sociolinguistique prévalant aux Antilles et triomphe de l'idéologie diglossique qui instrumentalise le français pour dénier à certains le pouvoir de parler. Son « marqueur » de paroles imprime sa marque aux paroles des autres pour tracer, dans ce français, des chemins créoles et créer, de ce français, un bien commun. Dans *Traversée de la mangrove*, Condé retourne le 'commun' de 'bien commun' et de 'parole commune' pour suivre la circulation de la parole dans la communauté et en révèle la dimension oppressive. On ne traverse pas la mangrove c'est la mangrove qui nous traverse. Nous avons vu qu'à cet égard, les romans ne manquaient pas eux-mêmes de mettre en circulation de nouveaux énoncés à l'intérieur de la langue : le lamento de Fatima, le déclin de la culture créole, l'égoïsme salutaire et secret de la pensée contre la rumeur. Enfin, nous l'avons dit, ce sont des possibilités de subjectivation, en tant que le sujet est produit par le langage, qui sont déployées dans les trois romans. *Loin de Médine* fait la part belle à la subjectivation de l'Algérienne de 1990 en opposition au pouvoir mais aussi à celle de la musulmane française d'aujourd'hui. *Solibo Magnifique* construit un sujet collectif de la créolité qui inclut l'inédit et donne à la conscience créole son inconscient. Condé démontre que le devenir sujet passe par un devenir autre, une rupture avec sa propre familiarité. Il s'agit de se rendre étranger à soi-même pour, littéralement, se remettre en circulation.

En arrivant à ces conclusions, nous sommes frappés par la récurrence d'un phénomène de préterition dont nous n'avons exploré les enjeux que pour Djébar. De fait, les trois écrivains semblent avoir désavoué leurs œuvres à des degrés divers. Djébar qui reconstitue des paroles oubliées en déclarant « ne pas parler pour » ; Chamoiseau, qui se lamente de ne pouvoir transmettre la mémoire du conteur tout en inventant une langue pour son testament ; Condé, résolue à ne pas représenter la Guadeloupe, mais qui livre un tableau saisissant des haines locales et du refoulé émergent de la mangrove. Pourquoi ce désaveu généralisé ? Peut-être parce que pour être menée à bien, la conduite du récit nécessite une posture de déni d'autorité. Le pouvoir nous force à parler sa langue. Il montre un langage qui parle tout seul et qui fait passer les individus pour des perroquets ventriloques en les excluant de la subjectivation que parler devrait induire. La littérature toutefois, comme dans la nature certaines plantes antidotes poussent près de plantes urticantes, montre de l'individualité en lutte avec cette langue, localisée dans des rapports de domination spécifique, de l'individualité qui s'efforce de décomposer la langue et de singulariser l'expérience du langage pour restaurer ses possibilités de subjectivation. La littérature met en scène ces forces antagonistes et dont la dialectique emporte le lecteur non sur une scène reconfigurée du visible mais sur celle de la reconfiguration elle-même, comme processus mental qu'elle induit. C'est pour cette raison qu'en même temps que le texte s'efforce de conduire sa lecture il se défend de toute autorité sur le lecteur. Ce geste solécistique a autant à voir avec la liberté d'un enfant désavouant dans le 'comme si' la réalité où s'appuie sa parole qu'avec l'acharnement de l'araignée tissant ensemble les points épars du monde en un texte qui se substitue peu à peu au réel.

Le travail de subjectivation littéraire cependant ne fonctionne pas comme celui de la subjectivation politique : la littérature ne réorganise pas, comme la politique, le champ

perceptif autour d'un nouveau sujet d'énonciation, elle défait les sujets d'énonciation en les déliant de leurs significations sociales. Les concepts de récit et de culture qui amalgament identification et subjectivation font fausse route. Cette dernière n'a lieu que dans un intervalle, une distance entre les identités. Rancière écrit « Le lieu du sujet politique est un intervalle ou une faille ; un être-ensemble comme être-entre : entre les noms, les identités ou les cultures. »<sup>545</sup> Le processus de déliaison des corps et des identités, de désarticulation des significations qui leur sont attribuées, opère intensivement dans le roman dialogique. C'est-à-dire que le processus que Rancière qualifie de propre à la littérature moderne, et qui la rapproche tout en la distinguant du processus de subjectivation politique, ne fonctionne à plein régime que dans un modèle d'énonciation dialogique qui compose un contrepoint tendu entre le sujet d'un assujettissement, produit par l'adresse de l'autre, et le sujet autoproduit dans le refus ou le déni de cette adresse et des significations qu'elle charrie. La littéarité d'une œuvre se joue notamment dans cette tension par laquelle le sujet se produit en se reconnaissant dans la méconnaissance qu'il subit. Subjectivations politique et littéraire ont donc pour trait commun de se produire par le détour d'une parole autre, indirecte. A l'insistance de Rancière sur l'entre-deux de la subjectivation, nous ajoutons donc ce que nos incursions dans le roman francophone font émerger : cette nécessité du détour, art dans lequel la littérature excelle lorsqu'elle se mesure à la prolifération des discours et des bruits. Détour de l'identité dans l'écart à soi, nécessaire pour qu'il y ait subjectivation politique, mais surtout détour du discours indirect tel que déployé dans *Loin de Médine* : il faut faire dire et non pas dire. On n'énonce que la parole de l'autre.

Notre recherche démontre que la littérature ne triomphe jamais seule. La cause de l'autre est la logique de l'égalité faite littérature. Ou encore : la cause de l'autre est la

---

<sup>545</sup> Rancière, *Aux bords du politique*, p.122.

littérature au service de l'égalité. Lorsqu'elle triomphe, c'est-à-dire lorsqu'elle ne se fourvoie pas dans la logique policière de l'identification en reconnaissant, en ressassant, en confirmant l'ordre actuel, elle peut enclencher un processus de subjectivation littéraire qui passe par un lien nouveau, étranger à l'ordre des choses, un « lien de communauté avec ceux qui n'appartiennent pas au même commun »<sup>546</sup> et qui pourtant résonne de la reconnaissance d'un commun familial mais indicible, qui est celui du tort. Le refus même des assignations et la mésentente sur le sens des mots et la qualité de ceux qui peuvent décider du sens des mots, signalent le tort comme commun. C'est pourquoi les sentiments de compassion et d'injustice que nous éprouvons envers les victimes de l'histoire sont tout à fait insuffisants en eux-mêmes à arracher les sujets à leur assujettissement. Il y faut surtout le langage qui révèle la contingence des normes et formule le tort, même si ce langage semble inapproprié, *inappropriable*. C'est un langage qui en fait dit *l'indicible* du tort et qui 'parle avec' en 'parlant pour'. La poésie de Jacques Roumain dit-elle autre chose que celle de Césaire lorsqu'à la même époque tous deux invoquent les opprimés du monde entier ? Césaire se dit « homme-juif/homme-cafre (...) / homme-insulte »<sup>547</sup>, mais Roumain déclare sa fraternité dans la « dissemblance inexorable » et non pas 'malgré' la dissemblance :

---

<sup>546</sup> Rancière, *La Mésentente*, p.187.

<sup>547</sup> Pensons aux déclarations du *Cahier d'un retour au pays natal* où la voix lyrique s'identifie avec les peuples opprimés du monde entier :

Partir.

Comme il y a des hommes-hyènes et des hommes-panthères, je serai un homme-juif

un homme-cafre

un homme-hindou-de-Calcutta

un homme-de-Harlem-qui-ne-vote-pas

l'homme-famine, l'homme-insulte, l'homme-torture on pouvait à n'importe quel moment le saisir le rouer de coups, le tuer - parfaitement le tuer - sans avoir de compte à rendre à personne sans avoir d'excuses à présenter à personne

un homme-juif

un homme-pogrom

un chiot

un mendigot

je ne veux être que de votre race  
 ouvriers paysans de tous les pays  
 ce qui nous sépare  
 les climats l'étendue l'espace  
 les mers  
 (...)

est-ce tout cela climat étendue espace  
 qui crée le clan la tribu la nation  
 la peau la race et les dieux  
 notre dissemblance inexorable?  
 (...)

Mineur des Asturies mineur nègre de Johannesburg métallo  
 de Krupp dur paysan de Castille vigneron de Sicile paria  
 des Indes

(je franchis ton seuil – réprouvé  
 je prends ta main dans ma main – intouchable)

nous proclamons l'unité de la souffrance  
 et de la révolte  
 de tous les peuples sur toute la surface de la terre<sup>548</sup>

A Jacques Roumain, Solibo dirait comme au marqueur de paroles : « Tu tends la main  
 mais c'est la distance que tu touches ». Et de fait, tout est là : la littérature désigne la distance.  
 Elle est le lieu de l'entre-deux du 'je' et du 'tu', le lieu où se déchire l'unité du sujet parlant et  
 se recomposent les voix que nous convoquons dans nos consciences polyphoniques. Qu'elle  
 annule cette distance (« homme-insulte ») ou en signale les seuils (« je franchis ton seuil –

---

Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal* [préface d'André Breton], 1983, p.20. Et un peu plus loin : « Et si je  
 ne sais que parler, c'est pour vous que je parlerai. » *ibid.* p.22

<sup>548</sup> « Pourtant », poème daté de juin 1939. Dans Roumain, *Bois d'ébène : suivi de Madrid*, 2003, p.22-24.

réprouvé »), qu'elle absorbe la parole de l'autre à la manière de Césaire « bouche des malheurs qui n'ont point de bouche »<sup>549</sup> ou se reconnaisse dans le commun du tort subi comme Roumain, la littérature opère un jeu de simulation qui produit un écart dans le réel et nous donne un sursis suspendu à la capacité que nous avons de fictionner et de penser ce que nous ne sommes pas dans les mots insensés des autres. Par conséquent, loin de dénier à la littérature une efficacité sociale et politique, nous soutenons qu'elle ne l'exerce qu'à la condition de désavouer son projet, de parler, en quelque sorte, par *solécisme*, dans le geste équivoque qui désigne à la fois les contraintes de son énonciation collective et la liberté irrépressible des subjectivités désirantes.

En prenant part à différents débats qui intéressent les études littéraires plus que postcoloniales, nous espérons avoir montré que les œuvres réputées pour leurs problématiques postcoloniales apportaient une nouvelle perspective sur la recherche en narratologie et dans l'histoire des formes littéraires en français. Nous nous faisons l'avocate d'une déségrégation des lettres francophones. En considérant sous une même lumière l'œuvre d'une romancière franco-algérienne en contexte islamique et l'œuvre d'un romancier français de Martinique en contexte créoliste, nous espérons aussi avoir contribué à une approche transnationale de la théorie littéraire qui tend à faire deux poids deux mesures selon l'origine des œuvres. Il est sans doute clair à présent que nous refusons cette équivocité et utilisons les outils d'analyse littéraires trop souvent réservés aux œuvres françaises classiques pour comprendre celles de la littérature dite francophone. Malgré les limites de nos travaux, nous espérons avoir démontré la légitimité de cette démarche. C'est pourquoi nous allons poursuivre nos recherches sur la parole de l'autre en recadrant plus largement notre perspective pour englober l'intertextualité dans le roman de langue française. Nous voulons

---

<sup>549</sup> Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal* [préface d'André Breton], 1983, p.22.

reconnaître les réponses formelles développées par le roman métropolitain aux formes nouvelles élaborées par le roman francophone, pour réinscrire avec justice la conversation des œuvres dans l'histoire littéraire. Nous étendrons donc notre analyse en incluant des romans contemporains de la France métropolitaine dans notre corpus sur la représentation de la parole, et en les mettant en dialogue avec des œuvres francophones<sup>550</sup>. Notre objectif global est de recadrer l'approche de l'intertextualité francophone dans un champ qui tend à reproduire les dichotomies coloniales, et de défaire la ségrégation implicite entre les romans de France métropolitaine et les romans des Antilles françaises. A cet effet, nous interrogerons les formes de la présence des lettres francophones dans la littérature métropolitaine.

Il est question d'ancrer géographiquement et historiquement, à leur tour et avec la même vigueur, des œuvres traditionnellement déhistoricisées par des lectures esthétisantes. Cela doit se faire selon une politique des formes dont nous espérons avoir donné un aperçu – même succinct, dans cette thèse. En somme, nous cherchons à savoir si la décolonisation des esprits a finalement eu lieu et comment cela se traduit dans le roman en français. Assiste-t-on à une banalisation du continuum sociolinguistique dans le roman qui se traduirait par des langues « vernaculaires » plus mélangées au français ? Si l'écrivain dit francophone est encore « l'autre » de la littérature française, il émerge aujourd'hui comme l'autre intérieur d'une histoire lacunaire ou comme l'Autre à venir d'un désir de fraternité, et non plus comme

---

<sup>550</sup> Un roman comme *Soumission* de Michel Houellebecq, par exemple, mériterait une critique formelle de sa représentation des discours à la lumière de la représentation des idéologies « dans l'air du temps » qu'on trouve dans les romans de Condé et d'autres écrivains d'outremer qui ont étendu et raffiné les formes du discours du personnage autant que celles des voix narratives. De plus, plutôt que de lire l'influence du Nouveau Roman chez les romanciers des années 1980, nous voudrions lire l'influence des écrivains de la Créolité sur les écrivains métropolitains du XXI<sup>e</sup> siècle. Avec des écrivains comme Maylis de Kerangal, Matthias Enard, Nathalie Quintane, Régis Jauffret, Marie NDiaye, Jean Echenoz, Tanguy Viel, pour n'en citer que quelques-uns, nous pourrions évaluer les réponses aux développements formels nés hors des cercles métropolitains. Par ailleurs, on peut également interroger la rupture des frontières imaginaires par le biais d'écrivains métropolitains issus de l'immigration comme ceux que l'on lit sous les étiquettes d'« écritures migrantes » ou de « littérature beure ». Enfin la littérature d'aujourd'hui est-elle plus cloisonnée que celle d'hier et doit-on aborder cela dans les termes d'une périodisation de l'histoire littéraire qui irait de pair avec la montée des communautarismes et le retour du fascisme en Occident ?

l'anti-sujet, objet de conquête et d'hostilité, de l'époque coloniale. Le dialogue interculturel et transnational que nous favorisons n'est pas une utopie du métissage<sup>551</sup> mais la condition même de la culture, comme l'autre est la condition de ma parole et comme sa parole est la condition de ma conscience.

---

<sup>551</sup> Telle que celle dont Jean-Loup Anselme se moque avec mauvaise foi dans ses ouvrages : Amselle, *Branchements* ; *L'Occident décroché : enquête sur les postcolonialismes*, 2008 ; *Logiques métisses*.

## Références bibliographiques

- “Creole continuum.” *A dictionary of sociolinguistics.*, edited by J. Swann et al., Edinburgh University Press, 2004.
- L’Oeuvre de Maryse Condé : à propos d’une écrivaine politiquement incorrecte.*  
L’Harmattan, 1997.
- Abbès, Makram. *Islam et politique à l’âge classique.* Presses Universitaires de France, 2009.
- Abbès, Makram et al. « La pensée politique islamiste. » *Esprit*, Octobre 2014, pp. 85-97.
- Accad, Evelyne. “Assia Djebar’s contribution to Arab women’s literature: rebellion, maturity, vision.” *World Literature Today*, vol. 70, 1996, p. 801.
- al-Asqalani, Ibn Hajar. *Tadrib al-Rawi.* vol. 1.
- Alexis, Jacques Stephen. *Romancero aux étoiles; contes.* Gallimard, 1960.
- Ali, Zahra. *Féminismes islamiques.* la Fabrique Éd., 2012.
- Amselle, Jean-Loup. *Branchements : anthropologie de l’universalité des cultures.*  
Flammarion, 2001.
- Amselle, Jean-Loup. *L’Occident décroché : enquête sur les postcolonialismes.* Stock, 2008.  
*Ordre d’idées.*
- Amselle, Jean-Loup. *Logiques métisses : anthropologie de l’identité en Afrique et ailleurs.*  
vol. 776, Payot, 2010. *Petite bibliothèque Payot.*
- Anscombe, Jean-Claude. « Le On-locuteur, une entité aux multiples visages. » *Dialogisme et polyphonie : approches linguistiques.* Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, edited by Jacques Bres, 1re éd. édition, De Boeck-Duculot, 2005, pp. 75-94. *Champs linguistiques Recueils.*

- Aristote. *La Poétique*. Seuil, 1980. *Collection Poétique*, Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot.
- Arnold, A. James. "The Novelist as Critic." *World Literature Today*, vol. 67, no. 4, 1993, pp. 711-716.
- Ashcroft, Bill et al. *The Empire Writes Back: Theory and practice in post-colonial literatures*. Routledge, 1989.
- Asholt, Wolfgang et al. « Assia Djebar : littérature et transmission. » Presses Sorbonne nouvelle, 2010.
- Authier-Revuz, Jacqueline. « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours. » *DRLAV. Documentation et Recherche en Linguistique Allemande Contemporaine. Vincennes.*, no. 26, 1982, pp. 91-151.
- Authier-Revuz, Jacqueline. « Hétérogénéité(s) énonciative(s). » *Langages*, vol. 19e année, no. 73, 1984, pp. 98-111.
- Bachi, Salim. *Le Silence de Mahomet*. Gallimard, 2008.
- Badiou, Alain et Jacques Rancière. *La politique des poètes : pourquoi des poètes en temps de détresse?* A. Michel, 1992. *Bibliothèque du Collège international de philosophie*.
- Bakhtin, M. M. et Michael Holquist. *The dialogic imagination : four essays*. University of Texas Press, 1981. *University of Texas Press Slavic series*, vol. no 1.
- Bakhtine, Mikhael. *La Poétique de Dostoïevski*. Éditions du Seuil, 1970. *Collection Pierres vives*, Points Seuil.
- Bakhtine, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard, 1978. *Bibliothèque des idées*.
- Banfield, A. « Où l'épistémologie, le style et la grammaire rencontrent l'histoire littéraire : le développement de la parole et de la pensée représentées. » *Langue française*, 1979, pp. 9-26.

- Banfield, Ann. *Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre* translated by Cyril Veken, Ed. du Seuil, 1995.
- Banfield, Ann. *Unspeakable sentences : narration and representation in the language of fiction*. Routledge & Kegan Paul, 1982.
- Barthes, Roland. *Leçon : leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977*. Seuil, 1978.
- Barthes, Roland. « S/Z. » *Œuvres Complètes*, edited by Eric Marty, vol. II, Éditions du Seuil, 1994, pp. 555-742.
- Bavoux, Claudine. « Fin de la ‘vieuse diglossie’ réunionnaise ? » *GLOTTOPOLO Revue de sociolinguistique en ligne*, no. 2, 2003.
- Beckett, Samuel. *L'innommable*. 10/18, 1972.
- Bensmaïa, Réda et Alyson Waters. *Experimental Nations, or the Invention of the Maghreb*. Princeton University Press, 2003. *Translation/transnation*.
- Bernabé, Jean et al. *Eloge de la créolité*. Gallimard/Presses universitaires créoles, 1989.
- Bernabé, Jean et al. *Eloge de la Créolité : édition bilingue français-anglais: In praise of Creoleness*. translated by M.B. Taleb-Khyar, Gallimard, 1993.
- Berrichi, Boussad. *Assia Djébar : une femme, une oeuvre, des langues : bio-bibliographie (1936-2009)*. Séguier, 2010.
- Bessière, Jean. « Patrick Chamoiseau et les récits de l'inédit, poétique explicite et poétique implicite. » *Poétiques et imaginaires, Francopolyphonie littéraire des Amériques*, L'Harmattan, 1995, pp. 279-292.
- Bickerton, Derek. "The Nature of a Creole Continuum." *Language*, vol. 49, no. 3, 1973, pp. 640-669.
- Blanchot, Maurice. *De Kafka à Kafka*. Gallimard, 1981. *Collection Idées 453*.

- Bokhari. *L'Authentique tradition musulmane. Choix de h'adiths*. translated by Georges-Henri Bousquet, Fasquelle, 1964.
- Bongie, Chris. *Friends and enemies : the scribal politics of post/colonial literature*. Liverpool University Press, 2008. vol. 3.
- Bongie, Chris. *Islands and Exiles : The Creole Identities of Post/colonial Literature*. Stanford University Press, 1998.
- Boudjedra, Rachid. *La répudiation*. Denoël, 1994. *Collection Folio*, vol. 1326.
- Bouju, Emmanuel. *L'autorité en littérature*. Presses universitaires de Rennes, 2010. *Collection « Interférences »*.
- Boulez, Pierre. *Relevés d'apprenti*. Éditions du Seuil, 1966. *Collection Tel Quel*.
- Bourget, Carine. « De l'inscription à la réception : l'intertexte islamique chez Mermissi, Djebbar, Chraïbi et Ben Jelloun. » Thesis (Ph D ). Michigan State University, 1997.
- Bourget, Carine. « L'Islam dans *Loin de Médine* d'Assia Djebbar. » *Réécriture des mythes : l'utopie au féminin*, edited by Joëlle; Zupančič Cauville, Metka, Rodopi, 1997, pp. 83-93.
- Bozon-Scalzitti, Yvette. « La Mort de Francis Sancher ou l'adieu aux armes de Maryse Condé dans *Traversée de la mangrove*. » *Women in French studies*, vol. 6, 1998, pp. 65-75.
- Bray, Joe. "Speech and thought presentation in stylistics." *The Routledge handbook of stylistics*, edited by Michael Burke, 2014, pp. 222-236. *Routledge handbooks in English language studies*.
- Bridet, Guillaume. « Universalité de l'exil ? Edward. W. Said, *Réflexions sur l'exil et autres essais* » *Critique*, no. 793-794: « Edward W. Said (Jérusalem, 1935-New-York, 2003) », 2013, pp. 499-508.

- Britton, Celia. *Edouard Glissant and Postcolonial Theory: Strategies of Language and Resistance*. University Press of Virginia, 1999. *New World Studies*.
- Britton, Celia. *Language and literary form in French Caribbean writing*. Liverpool University Press, 2014. *Contemporary French and francophone cultures*, vol. 31.
- Britton, Celia. *The sense of community in French Caribbean fiction*. vol. 10, Liverpool University Press, 2008. *Contemporary French and francophone cultures*.
- Broichhagen, Vera et al. *Feasting on words : Maryse Condé, cannibalism, and the Caribbean text*. Program in Latin American Studies Princeton University, 2006. *Maryse Condé, cannibalism, and the Caribbean text*.
- Bronckart, Jean-Paul et Cristian Bota. *Bakhtine démasqué : histoire d'un menteur, d'une escroquerie et d'un délire collectif*. Droz, 2011. *Titre courant*, vol. 45.
- Brossard, Nicole. *Mises en scène d'écrivains : Assia Djébar, Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*. Éditions Le Griffon d'argile, 1993. *Collection Trait d'union*.
- Burton, Richard D. E. *Le roman marron : études sur la littérature martiniquaise contemporaine*. L'Harmattan, 1997.
- Calle-Gruber, Mireille. *Assia Djébar, nomade entre les murs : pour une poétique transfrontalière*. Maisonneuve & Larose, 2005.
- Calle-Gruber, Mireille. *Assia Djébar, ou la résistance de l'écriture : regards d'un écrivain d'Algérie*. Maisonneuve et Larose, 2001.
- Calle-Gruber, Mireille. « Ecrire de la main morte ou l'art de la césure chez Assia Djébar. » *Esprit Créateur*, vol. 48, no. 4, 2008, pp. 5-14.
- Carruggi, Noelle. « Maryse Condé. Rébellion et transgressions. » Karthala, 2010.

- Certeau, Michel de et al. *L'Invention du quotidien*. vol. 1, Gallimard, 1990. *Collection Folio/essais*, vol. 146, 238.
- Césaire, Aimé. *Cadastre, suivi de Moi, laminaire...* Le Seuil, 2006. *Points*.
- Césaire, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. Présence Africaine, 1983.
- Césaire, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal [préface d'André Breton]*. Présence africaine, 1983. *Poésie*.
- Chamoiseau, Patrick. *Biblique des derniers gestes*. Gallimard, 2002.
- Chamoiseau, Patrick. *Écrire en pays dominé*. Gallimard, 1997.
- Chamoiseau, Patrick. « Entretien avec Patrick Chamoiseau. » edited by Luigia Pattano, 15 janvier 2011.
- Chamoiseau, Patrick. *Hypérion victimaire : Martiniquais épouvantable*. Elb Éditions la Branche, 2013. *Vendredi 13*.
- Chamoiseau, Patrick. *L'esclave vieil homme et le molosse : avec un entre-dire d'Edouard Glissant*. Gallimard, 1997.
- Chamoiseau, Patrick. *Solibo Magnificent*. translated by Rose-Myriam Réjouis et Val Vinokur, 1st American edition, Pantheon Books, 1997.
- Chamoiseau, Patrick. *Solibo Magnifique*. Gallimard, 1991. vol. 2277.
- Chamoiseau, Patrick. *Solibo magnifique*. Gallimard, 1988.
- Chamoiseau, Patrick. *Texaco*. vol. 2634, Gallimard, 1994. *Folio*.
- Chamoiseau, Patrick. *Un dimanche au cachot*. Gallimard, 2007.
- Chamoiseau, Patrick. *Une enfance créole*. Gallimard, 1996. *Collection Folio*, vol. 2843-2844.
- Chamoiseau, Patrick et Edouard Glissant (préface). *Chronique des sept misères*. Gallimard, 1988. *Folio*.

- Chamoiseau, Patrick et Kathleen M. Balutansky. "Reflections on Maryse Condé's *Traversée de la Mangrove*." *Callaloo*, vol. 14, no. 2, 1991, pp. 389-395.
- Chamoiseau, Patrick et Marie-Françoise Chavanne. « Créer une argile verbale. » 2002, <http://web.archive.org/web/20040127080854/http://www.carrefour-des-ecritures.net/doc/DEBChamoiseau.html>, 19 mars.
- Chamoiseau, Patrick et Raphaël Confiant. *Lettres créoles : tracées antillaises et continentales de la littérature : Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane, 1635-1975*. Hatier, 1991. *Brèves Littérature*,.
- Chancé, Dominique. *Edouard Glissant, un « traité du déparler » : essai sur l'oeuvre romanesque d'Edouard Glissant*. Karthala, 2002. *Lettres du sud*.
- Chancé, Dominique. « Marqueur de paroles ou auteur antillais? » *Guadeloupe : temps incertains*, edited by Marie Abraham et Daniel Maragnès, Editions Autrement 2001, pp. 197-207. *Collection Monde HS*.
- Chancé, Dominique. *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque*. Champion, 2010. *Bibliothèque de littérature générale et comparée*, vol. 82.
- Chikhi, Beïda. *Les romans d'Assia Djébar*. Office des publications universitaires, 1990.
- Chraïbi, Driss. *L'Homme du livre*. Balland, 1995. *Collection Le Nadir*.
- Clark, Vévé. « "Je me suis réconciliée avec mon île": une interview de Maryse Condé. » *Callaloo*, no. 38, 1989, pp. 86-133.
- Clerc, Jeanne-Marie. *Assia Djébar : écrire, transgresser, résister*. L'Harmattan, 1997. *Classiques pour demain*.
- Cohn, Dorrit. *Transparent minds : narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton University Press, 1978.

- Combe, Dominique. « La Chambre d'échos. » *Assia Djébar : littérature et transmission*, edited by Wolfgang Asholt et al., Presses Sorbonne nouvelle, 2010, pp. 279-288.
- Combe, Dominique. *Les Genres littéraires*. Hachette Supérieur, 1995. *Collection « Contours littéraires »*.
- Combe, Dominique. *Les littératures francophones : questions, débats, polémiques*. Presses universitaires de France, 2010. *Licence lettres*.
- Combe, Dominique. *Poétiques francophones*. Hachette Livre, 1995. *Collection Contours littéraires*.
- Compagnon, Antoine. *La seconde main, ou : Le travail de la citation*. Seuil, 1979.
- Condé, Maryse. « Habiter ce pays. » *Chemins critiques*, vol. 1, no. 3, 1989, pp. 1-14.
- Condé, Maryse. « L'héritage de Caliban. » Editions Jasor, 1992.
- Condé, Maryse. « Notes sur un retour au pays natal. » *Conjonction*, no. 176 supplément 1987, 1987, pp. 7-23.
- Condé, Maryse. "Order, Disorder, Freedom, and the West Indian Writer." *Yale French Studies*, no. 97, 2000, pp. 151-165.
- Condé, Maryse. *Traversée de la mangrove*. Mercure de France, 1989.
- Condé, Maryse. "The voyager in, the voyager out." *Guadeloupe : Temps incertains*, edited by Marie Abraham et Daniel Maragnès, Editions Autrement, 2001, pp. 250-259. *Collection Monde HS*.
- Condé, Maryse. *Cahier d'un retour au pays natal : Césaire : analyse critique*. Hatier, 1978. *Profils d'une oeuvre*.
- Condé, Maryse. "An Interview With Maryse Condé." edited by Alison Rice, 2008.
- Condé, Maryse et Madeleine Cottenet-Hage. *Penser la Créolité*. Éditions Karthala, 1995.

- Condé, Maryse et Françoise Pfaff. *Entretiens avec Maryse Condé : suivis d'une bibliographie complète*. Editions Karthala, 1993. *Espace caribéen*.
- Confiant, Raphaël. *Aimé Césaire : une traversée paradoxale du siècle*. Stock, 1993.
- Cooke, Miriam. *Women Claim Islam: Creating Islamic Feminism Through Literature*. Routledge, 2001.
- Crépon, Marc. *Langues sans demeure*. Galilée, 2005. *Collection La philosophie en effet*.
- Crosta, Suzanne. "Narrative and Discursive Strategies in Maryse Condé's *Traversée de la Mangrove*." *Callaloo*, vol. 15, no. 1, 1992, pp. 147-155.
- Crowley, Patrick. "Algerian Letters: Mixture, Genres, Literature Itself." *Postcolonial poetics: genre and form*, edited by Patrick Crowley et Jane Hiddleston, Liverpool University Press, 2011, pp. 129-146. *Francophone Postcolonial Studies New series*.
- Crowley, Patrick et Jane Hiddleston. *Postcolonial poetics: genre and form*. Liverpool University Press, 2011. *Francophone Postcolonial Studies New series*, vol. 2.
- Curry, Elizabeth Page. « Parole plurielle, parole duelle : une étude de la polyphonie dans les romans les plus récents d'Assia Djébar : *L'amour, la fantasia* ; *Ombre sultane* ; *Loin de Médine*. » Thesis (Ph D ). Middlebury College, 1991.
- Dartigues, Bernard, *Le Roman d'un acteur*, Malavida [éd., distrib.], 2008.
- Dash, J. Michael. *The other America : Caribbean literature in a New World context*. University Press of Virginia, 1998. *New World studies*.
- Debra, Kelly. "The appeal to memory: Marguerite Duras and Assia Djébar, from the urgent narrative to the 'monumental' text." *Journal of Romance Studies*, vol. 9, no. 3, 2009, pp. 60-72.
- Déjeux, Jean. *Assia Djébar : romancière algérienne, cinéaste arabe*. Naaman, 1984. *Collection « ALF »*, vol. 4.

- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. « 20 novembre 1923 - Postulats de la linguistique. » *Mille plateaux*, les Ed. de Minuit, 1980, pp. 95-139.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Kafka : pour une littérature mineure*. Éditions de Minuit, 1975. *Collection « Critique »*.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Mille plateaux*. Ed. de Minuit, 1980.
- Derrida, Jacques. *L'Écriture et la différence*. Éditions du Seuil, 1967. *Collection Tel quel*.
- Djebar, Assia. *Ces voix qui m'assiègent : ... en marge de ma francophonie*. A. Michel, 1999. *Collection « L'identité plurielle »*.
- Djebar, Assia. *Femmes d'Alger dans leur appartement : nouvelles*. A. Michel, 2002.
- Djebar, Assia. *Figlie di Ismaele nel vento e nella tempesta*. translated by Maria Nadotti, Giunti, 2000.
- Djebar, Assia. « Filles d'Ismaël dans le vent et la tempête. » *La pensée de midi*, vol. 2, no. 5-6, 2001, pp. 46-53.
- Djebar, Assia. *L'Amour, la fantasia*. J.C. Lattès, 1985.
- Djebar, Assia. *La Beauté de Joseph*. Actes Sud, 1998.
- Djebar, Assia. « La Femme en morceaux (conte). » *Oran, langue morte* Actes Sud, 2001, pp. 163-215.
- Djebar, Assia. *La femme sans sépulture*. Albin Michel, 2002.
- Djebar, Assia. « Le 'loin de'. » *Assia Djebar, nomade entre les murs : pour une poétique transfrontalière*, edited by Mireille Calle-Gruber, Maisonneuve & Larose, 2005, p. 267.
- Djebar, Assia. *Le Blanc de l'Algérie*. 1995. Le Livre de Poche 2002.
- Djebar, Assia. *Les nuits de Strasbourg*. Actes Sud, 1997.
- Djebar, Assia. *Loin de Médine. Filles d'Ismaël*. Albin Michel, 1991.

- Djebar, Assia. *Ombre sultane*. J.C. Lattès, 1987.
- Djebar, Assia. *Oran, langue morte*. Actes sud, 1997. vol. 26.
- Djebar, Assia. *Vaste est la prison*. Albin Michel, 1995.
- Djebar, Assia «Celle qui dit non à Médine. » *Algérie-Actualités*, 1990, pp. 14, 27-29.
- Djebar, Assia ; Blair, Dorothy S. “She who says ‘no’ to Medina.” *Mediterraneans*, vol. 2, no. 2, 1992.
- Dolézel, Lubomir. *Possible worlds of fiction and history: the postmodern stage*. Johns Hopkins University Press, 2010. <http://www.columbia.edu/cgi-bin/cul/resolve?clio11484224>.
- Donadey, Anne. “Overlapping and Interlocking Frames for Humanities Literary Studies: Assia Djebar, Tsitsi Dangarembga, Gloria Anzaldúa.” *College Literature*, vol. 34, no. 4, 2007, pp. 22-42.
- Donadey, Anne. *Recasting Postcolonialism: Women Writing Between Worlds*. Heinemann, 2001. *Studies in African literature*,.
- Douaire, Anne. *Contrechamps tragiques : contribution antillaise à la théorie du littéraire*. Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 2005. *Lettres francophones*.
- Ducrot, Oswald. *Dire et ne pas dire; principes de sémantique linguistique*. Hermann, 1972. *Collection Savoir*.
- Ducrot, Oswald. *Le Dire et le dit*. Minuit, 1984. *Propositions*.
- Ducrot, Oswald et Jean-Marie Schaeffer. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Seuil, 1995.
- Dupriez, Bernard. *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*. 10/18, 1984.
- Elsayed, Hanan. « Coran et subversion dans *Le Silence de Mahomet*. » *The French Review*, vol. 88, no. 2, 2014, pp. 89-102.

Elsayed, Hanan. "'Silence' and Historical Tradition in Assia Djebar's *Loin de Médine*."

*Research in African Literatures*, vol. 44, no. 1, 2013, pp. 91-105.

Fanon, Frantz. *Les damnés de la terre*. [2. éd.] edition, F. Maspero, 1961. *Collection Cahiers libres*, vol. 27-28.

Fanon, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. edited by Points, Editions du Seuil, 1952.

Faulkner, William et Michael Edward Gorra. *As I lay dying : authoritative text, backgrounds and contexts, criticism*. 1st edition, W.W. Norton & Company, 2010. *A Norton critical edition*.

Fernandes, Martine. *Les Ecrivaines francophones en liberté : Farida Belghoul, Maryse Condé, Assia Djebar, Calixthe Beyala : écriture de l'hybridité postcoloniale et métaphores cognitives*. L'Harmattan, 2007. *Critiques littéraires*.

Figolé, Jean-Claude. *Aube tranquille*. Seuil, 1990.

Fludernik, Monika. *The fictions of language and the languages of fiction : the linguistic representation of speech and consciousness*. Routledge, 1993.

Fludernik, Monika et Ebooks Corporation. *An Introduction to Narratology*. Taylor & Francis, 2009.

Forsdick, Charles et David Murphy. *Postcolonial thought in the French-speaking world*. vol. 4, Liverpool University Press, 2009. *Postcolonialism across the disciplines*.

Foster, Christopher Ian. "The Queer Politics of Crossing in Maryse Condé's *Crossing the Mangrove*." *Small Axe*, vol. 18, no. 1, 2014, pp. 114-124.

Foucault, Michel et Georges Canguilhem. *L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. Gallimard, 1971.

Francius, Geneviève «Parler, Malparler, Déparler... en Parler. » *Potomitan*, 2009,

<http://www.potomitan.info/atelier/malparler.php>.

- Freud, Sigmund. « L'inquiétante étrangeté. » *Essais de psychanalyse appliquée*, translated by Marie Bonaparte et Mme E. Marty, vol. 263, Gallimard, 1971, pp. 163-210. *Idées NRF*.
- Fulton, Dawn. *Signs of dissent: Maryse Condé and postcolonial criticism*. University of Virginia Press, 2008. *New World studies*.
- Gadet, Françoise; Ludwig, Ralph. *Le Français au contact d'autres langues*. Ed. Ophrys, 2014.
- Gafaïti, Hafid. *La Diasporisation de la littérature postcoloniale : Assia Djebar, Rachid Mimouni*. Harmattan, 2005. *Critiques littéraires*.
- Gaitet, Pascale. *Political Stylistics: popular language as literary artifact*. Routledge, 1992.
- Garcia Marquez, Gabriel. *Chronique d'une mort annoncée*. Grasset, 1981.
- Genet, Jean. *Notre-Dame des Fleurs*. L'Arbalète, 1948. *Folio*.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Editions du Seuil, 1972. *Collection poétique*.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. vol. 257, Seuil, 1992. *Points essais*.
- Géry, Catherine. *Autour du skaz : N. S. Leskov et ses héritiers*. Institut d'études slaves, 2008. *Bibliothèque russe de l'Institut d'études slaves*, vol. 117.
- Glissant, Edouard. *Le Discours antillais*. Gallimard, 1997. *Folio. Essais*, vol. 313.
- Glissant, Édouard. « L'Imaginaire des langues. Entretien avec Édouard Glissant [fait par Lise Gauvin]. » *Études françaises*, vol. 28, no. 2/3 « L'Amérique entre les langues », automne 1992/hiver 1993.
- Glissant, Édouard. *Mahagony*. Editions du Seuil, 1987.
- Glissant, Édouard. *Poétique de la relation*. Gallimard, 1990.

- Grunig, Blanche-Noëlle et Alain Rabatel. « L'Effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques. » *Langages*, vol. 38, no. 156, 2004, pp. 3-17.
- Hartner, Marcus. "Multiperspectivity" *The Living Handbook Of Narratology*, edited by Peter et al. Hühn, Hamburg University, 2014.
- Hazaël-Massieux, Marie-Christine. *Ecrire en créole : oralité et écriture aux Antilles*. Harmattan, 1993.
- Hazaël-Massieux, Marie-Christine et Michel Bertrand. *Langue et identité narrative dans les littératures de l'ailleurs : Antilles, Réunion, Québec*. Publications de l'Université de Provence, 2005. *Langues et langage*, vol. 10.
- Hébert, Anne. *Les fous de Bassan*. Editions du Seuil, 1982. *Points Série Roman*, vol. R141.
- Helm, Yolande. « Malika Mokeddem : envers et contre tout. » edited by Yolande Helm, Harmattan, 2000.
- Herman, David et al. *Routledge encyclopedia of narrative theory*. Routledge, 2005.
- Hewitt, Leah D. "Condé's Critical Seesaw." *Callaloo*, vol. 18, no. 3, 1995, pp. 641-651.
- Hewitt, Leah D. "Inventing Antillean Narrative: Maryse Condé and Literary Tradition." *Studies in 20th & 21st Century Literature*, vol. 17, no. 1, 1993, pp. 79-96.
- Hewlett, Nick. *Badiou, Balibar, Rancière: rethinking emancipation*. Continuum International Pub. Group, 2007. *Continuum studies in Continental philosophy*.
- Hicks, Jeremy. *Mikhail Zoshchenko and the poetics of skaz*. Astra, 2000.
- Hiddleston, Jane. *Assia Djebar: Out of Algeria*. Liverpool University Press, 2006. *Contemporary French and francophone cultures*, vol. 6.
- Hornung, Alfred et Ernspteter Ruhe. *Postcolonialisme & autobiographie : Albert Memmi, Assia Djebar, Daniel Maximim*. Rodopi, 1998. *Text*, vol. 20.
- Hugo, Victor. *Les contemplations. Autrefois, 1830-1843*. 2009.

- Ionesco, Eugène. *Théâtre*. Gallimard, 1954. *Vols 3-4: Collection Soleil, 123, 186*.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Cornell University Press, 2006.
- Jatou-Kaleo, Baba. « Portrait de Francis Sancher; portrait de Rivière au Sel: apport des voix et des témoignages polyvalents. » *European Scientific Journal*, vol. 9, 2013, p. 171+.
- Kateb, Yacine. « J'ai vu l'étoile qui n'a brillé qu'une fois. » *Le Monde*, 4 avril, 1984.
- Kateb, Yacine. *Le Polygone étoilé*. Éditions du Seuil, 1966.
- Kateb, Yacine. *Nedjma : roman*. Éditions du Seuil, 1996. *Points*, vol. P247.
- Khanna, Ranjana. *Algeria cuts: women and representation, 1830 to the present*. Stanford University Press, 2008. *Cultural memory in the present*.
- Kilito, Abdelfattah. *L'Auteur et ses doubles. Essai sur la culture arabe classique*. Le Seuil, 1985. *Collection Poétique*.
- Kilito, Abdelfattah. *Les Arabes et l'art du récit : une étrange familiarité*. Actes sud; Sindbad, 2009. *La bibliothèque arabe Hommes et sociétés*.
- Klossowski, Pierre. *Les lois de l'hospitalité*. Gallimard, 1965. *Le Chemin*.
- Klychkov, Sergei. *Le Livre de la vie et de la mort*. translated by Michel Niqueux, L'Age d'homme, 1981.
- Knepper, Wendy. *Patrick Chamoiseau: a critical introduction*. University Press of Mississippi, 2012. *Muse Project*.
- Kofman, Sarah. « Le Double e(s)t le diable. L'inquiétante étrangeté de *L'Homme au sable* (*Der Sandmann*). » *Quatre romans analytiques*, Éditions Galilée, 1973, pp. 135-181.
- Kundera, Milan. « Beau comme une rencontre multiple. » *L'Infini*, vol. Eté, no. 34, 1991, pp. 50-62.
- Kurosawa, Akira, *Rashomon*, the Voyager Company, 1989.

- Lachman, Kathryn. "The Allure of Counterpoint: History and Reconciliation in the Writing of Edward Said and Assia Djebar." *Research in African Literatures*, vol. 41, no. 4, 2010, pp. 162-186.
- Lachman, Kathryn M. "The Music of Voice: Transnational Encounters Between Music, Theory and Fiction." Ph.D. Princeton University, 2008.
- Lamiot, Christophe. "A Question of Questions Through a Mangrove Wood." *Callaloo*, vol. 15, no. 1, 1992, pp. 138-146.
- Larcher, Silyane et Patrick Chamoiseau. « Les identités dans la totalité-monde, entretien avec Patrick Chamoiseau. » *Cités*, no. 29, 2007, p. 125.
- Laroche, Maximilien. *La Double scène de la représentation : oraliture et littérature dans la Caraïbe*. Editions Mémoire, 2000. *Rupture*.
- Lazreg, Marnia. *The Eloquence of Silence: Algerian Women In Question*. Routledge, 1994.
- Leech, Geoffrey N. et Michael Short. *Style in fiction: a linguistic introduction to English fictional prose*. Longman, 1981. Mick Short.
- Lionnet, Françoise. "Counterpoint and Double Critique in Edward Said and Abdelkebir Khatibi: A Transcolonial Comparison." *A companion to comparative literature*, 2011.
- Lionnet, Françoise. *Postcolonial representations: women, literature, identity*. Cornell University Press, 1995. *Reading women writing*.
- Ludwig, Ralph. « Ecrire la parole de nuit : la nouvelle littérature antillaise : nouvelles, poèmes et réflexions poétiques. » *Collection Folio/essais*, Gallimard, 1994.
- Mangueneau, Dominique. « Problèmes d'ethos. » *Pratiques*, vol. 113-114, no. Juin, 2002.
- Maximin, Colette. *Littératures caribéennes comparées*. Jasor, 1996.
- McCusker, Maeve. "Authorising a tradition: Theory, criticism and (self-)canonisation in French Caribbean writing." *French Cultural Studies*, vol. 24, no. 1, 2013, pp. 77-92.

- McCusker, Maeve. *Patrick Chamoiseau : recovering memory*. Liverpool University Press, 2007. *Contemporary French and francophone cultures*, vol. 8.
- McHale, Brian. "Speech Representation." *The Living Handbook of Narratology*, edited by Peter et al. Hühn, Hamburg University, 2011.
- Mernissi, Fatima. *Le Harem politique : le Prophète et les femmes*. Albin Michel, 2010.
- Mervin, Sabrina. *Histoire de l'islam : fondements et doctrines*. Nouvelle édition [entièrement mise à jour]. édition, vol. 951, Flammarion, 2010. *Champs*.
- Micaux, Wandrille. « Le Lexique des "marqueurs de parole" antillais Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant. » *Etudes Créoles*, vol. XX, no. 2, 1997, pp. 59-69.
- Miláo, Giuliva. *Lecture et pratique de l'histoire dans l'oeuvre d'Assia Djébar*. PIE-Peter Lang, 2007. *Collection « Documents pour l'histoire des francophonies »*, vol. no 11.
- Mitsch, Ruthmarie H. "Maryse Condé's Mangroves." *Research in African Literatures*, vol. 28, no. 4, 1997, pp. 54-70.
- Mortimer, Mildred. "Edward Said and Assia Djébar: A Contrapuntal Reading." *Research in African Literatures*, vol. 36, no. 3, 2005, pp. 53-67.
- Mortimer, Mildred P. *Journeys through the French African novel*. Heinemann ; J. Currey, 1990. *Studies in African literature*.
- Moudileno, Lydie. « Stéréotypes et Préjugés dans L'Espace Créole: Maryse Condé et les "Voisins Haïtiens". » *Journal of Caribbean Literatures*, vol. 4, no. 2, 2006, pp. 147-158.
- Moudileno, Lydie Esther. *L'Ecrivain antillais au miroir de sa littérature : mises en scène et mise en abyme du roman antillais*. Editions Karthala, 1997.

- Moudileno, Lydie et Francis Higginson. "Portrait of the Artist as Dreamer: Maryse Condé's *Traversée de la Mangrove* and *Les Derniers Rois Mages*." *Callaloo*, vol. 18, no. 3, 1995, pp. 626-640.
- Moura, Jean-Marc et Jean Bessière. « Littératures postcoloniales et francophonie, Conférences du séminaire de littérature comparée de l'Université de la Sorbonne nouvelle. » Honoré Champion, 2001.
- N'Zengou-Tayo, Marie-José. « Littérature et diglossie : créer une langue métisse ou la 'chamoisification' du français dans *Texaco* de Patrick Chamoiseau. » *TTR : traduction, terminologie, rédaction.*, vol. 9, no. 1, 1996, pp. 155-176.
- Nainsouta, Rémy et Dominique Chancé. *Ecrits créoles (1941-1948)*. Karthala, 2004. *Collection Monde caribéen*.
- Naylor, Phillip Chiviges. *France and Algeria: a history of decolonization and transformation*. University Press of Florida, 2000.
- Nesbitt, Nick. *Caribbean critique: Antillean critical theory from Toussaint to Glissant*. 2013. *Contemporary French and francophone cultures*, vol. 26.
- Ngugi, Wa Thiong'o. *Decolonising the Mind. The Politics of Language in African Literature*. 1986.
- O'Riley, Michael F. *Postcolonial haunting and victimization: Assia Djebar's new novels*. Peter Lang, 2007.
- O'Regan, Derek. *Postcolonial echoes and evocations: the intertextual appeal of Maryse Condé*. vol. vol. 46, Lang, 2006. *Modern French identities*.
- Ogden, J. Alexander. "The Impossible Peasant Voice in Russian Culture: Stylization and Mimicry." *Slavic Review*, vol. 64, no. 3, 2005, pp. 517-537.

- Ormerod, Beverley. "The Boat and the Tree: Simone Schwarz-Bart's: *The Bridge of Beyond*." *An introduction to the French Caribbean novel*, Heinemann, 1985, pp. 108-131. *Studies in Caribbean literature*.
- Ozon, François, *8 femmes*, Universal Studios, 2002.
- Pagnol, Marcel. *Jean de Florette*. Editions de Provence; Le cercle du livre de France, 1963. *L'Eau des collines*.
- Palatin, Suzy. *Petit dictionnaire insolite des cultures et des langues créoles. Guadeloupe - Guyane - Martinique*. Larousse, 2013.
- Palmer, Alan. *Fictional minds*. University of Nebraska Press, 2004. *Frontiers of narrative*.
- Palmer, Alan. *Social minds in the novel*. Ohio State University Press, 2010. *Theory and interpretation of narrative*.
- Panaité, Oana. « Poétiques de récupération, poétiques de créolisation. » *Littérature*, no. 151, 2008, pp. 52-74.
- Pasolini, Pier Paolo, *Teorema*, Koch Lorber Films, 2005.
- Patel, Mouhammad. « Les Chroniques de Tabari : fiables ou non? » 12/11/2006, <http://www.muslimfr.com/modules.php?name=News&file=article&sid=381>, 03/16/2012.
- Perret, Delphine. « La Parole du conteur créole : *Solibo magnifique* de Patrick Chamoiseau. » *The French Review*, vol. 67, no. 5, 1994, pp. 824-839.
- Perse, Saint-John. *Eloges, and other poems. Bilingual edition*. translated by Louise Varèse, New York Pantheon Books, 1956. *Bollingen series 55*.
- Philip, Rockhill Gabriel; Watts. "Jacques Rancière, History, Politics, Aesthetics." Duke University Press, 2009.

- Plumecocq, Michaël et Patrick Chamoiseau. « Entretien avec Patrick Chamoiseau autour de *Solibo Magnifique*. » *Roman 20-50*, no. 27, 1999, pp. 125-135.
- Pousseur, Henri. *Musique, sémantique, société*. vol. 19, Casterman, 1972. *Collection Mutations, orientations*.
- Proust, Marcel. *Contre Sainte-Beuve; suivi de Nouveaux mélanges*. Gallimard, 1954.
- Prudent, Lambert Félix. « Diglossie ou continuum ? Quelques concepts problématiques de la créolistique moderne appliqués à l'Archipel Caraïbe. » *Théories et pratiques de la sociolinguistique*, edited by Bernard Gardin et al., vol. 1, Presses universitaires de France, 1978.
- Rabatel, Alain. *Homo Narrans : pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*. Lambert-Lucas, 2008.
- Rancière, Jacques. *Aux bords du politique*. Gallimard, 2004. *Collection folio essais*, vol. 434.
- Rancière, Jacques. *La Méésentente : politique et philosophie*. Galilée, 1995. *Collection La philosophie en effet*.
- Rancière, Jacques. *La Parole muette : essai sur les contradictions de la littérature*. Hachette littératures, 1998.
- Rancière, Jacques. « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien. » *Inactuel*, no. 6, 1996, pp. 53-69.
- Rancière, Jacques. *Le fil perdu : essai sur la fiction moderne*. 2014.
- Rancière, Jacques. *Le Partage du sensible : esthétique et politique*. La Fabrique, 2000.
- Rancière, Jacques. *Le Spectateur émancipé*. Fabrique, 2008.
- Rancière, Jacques. « Les hommes comme animaux littéraires, entretien avec Jacques Rancière. » *Pensées critiques : dix itinéraires de la revue Mouvements, 1998-2008 : entretiens avec Étienne Balibar, Joan W. Scott, Jacques Rancière, Nancy Fraser*,

- Evelyn Fox Keller, Robert Castel, Judith Butler, Christine Delphy, Gérard Noiriel, Axel Honneth*, edited by Mouvements, La Découverte/Poche Sciences humaines et sociales, 2008, pp. 49-68.
- Rancière, Jacques. *Les Mots de l'histoire : essai de poétique du savoir*. Seuil, 1992.
- Rancière, Jacques. *Politique de la littérature*. Galilée, 2007. *Collection La philosophie en effet*.
- Rea, Annabelle. « Le Roman-enquête: *Les Fous de Bassan*, un modèle pour *Traversée de la mangrove ?* » *L'Œuvre de Maryse Condé : à propos d'une écrivaine politiquement incorrecte*, L'Harmattan, 1997, pp. 127-143.
- Redouane, Najib. *Les Ecrivains maghrébins francophones et l'Islam : constance dans la diversité*. Harmattan, 2013. *Autour des textes maghrébins*.
- Réjouis, Rose-Myriam. *Veillées pour les mots : Aimé Césaire, Patrick Chamoiseau et Maryse Condé*. Karthala, 2004. *Lettres du Sud*.
- Rice, Alison. *Polygraphies. Francophone Women Writing Algeria*. University of Virginia Press, 2012.
- Ridon, Jean-Xavier. « Maryse Condé et le fantôme d'une communauté inopérante. » *Francophonies et identités culturelles*, 1999, pp. 211-226.
- Roded, Ruth. "Bint Al-Shati's "Wives of the Prophet": Feminist or Feminine?" *British Journal of Middle Eastern Studies*, vol. 33, no. 1, 2006, pp. 51-66.
- Roded, Ruth. "Recreating Fatima, Aisha and marginalized women in the early years of Islam: Assia Djebar's *Far from Medina* (1991)." *Hawwa*, vol. 6, no. 3, 2008, pp. 225-253.
- Roded, Ruth. "Women in Islam and the Middle East: a reader." edited by Ruth Roded, Rev. edition, I.B. Tauris, 2008.
- Roumain, Jacques. *Bois d'ébène : suivi de Madrid*. vol. 3, Mémoire d'encrier, 2003. *Poésie*.

- Rubin, Uri. *The Eye of the Beholder: the life of Mohammad as viewed by the early Muslims : a textual analysis*. Darwin Press, 1995. *Studies in late antiquity and early Islam*, vol. 5.
- Said, Edward W. *Orientalism*. Vintage Books, 1994.
- Schwarz-Bart, Simone. *Pluie et vent sur Têlumée Miracle*. Ed. du Seuil, 1972.
- Schyns, Désirée. « Le butin de guerre et la tunique de Nessus: traduire le rapport au français chez Malika Mokeddem et Assia Djebar. » *Cadernos de Tradução*, vol. 2, no. 24, 2010, pp. 31-46.
- Simons, Marlise. “Dutch Group Calls Off An Opera After Muslim Pressure Cast.” *The New York Times International*, 10 décembre 2000, 2000.
- Smyth, Heather. “‘Roots beyond Roots’: Heteroglossia and Feminist Creolization in Myal and *Crossing the Mangrove*.” *Small Axe*, vol. 6, no. 2, 2002.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. “Can the subaltern speak?” *Can the subaltern speak? : reflections on the history of an idea*, edited by Rosalind C. Morris, Columbia University Press, 2010, pp. 21-77.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. “Ghostwriting.” *Diacritics*, vol. 25, no. 2, 1995, pp. 65-84.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. “The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives.” *History and Theory*, vol. 24, no. 3, 1985, pp. 247-272.
- Stolz, Claire. « Polyphonie et genres littéraires. » *Fabula: Atelier de théorie littéraire*, 2002, [http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie\\_et\\_genres\\_litt%26acute%3Braires](http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie_et_genres_litt%26acute%3Braires).
- Stora, Benjamin. *Algeria 1830–2000: A short history*. Ithaca: Cornell University Press, 2001.
- Stora, Benjamin. *Histoire de l’Algérie depuis l’indépendance*. 4. éd.. edition, La Découverte, 2004.

Stora, Benjamin. *La guerre invisible : Algérie, années 90*. Presses de sciences po, 2001.

*Bibliothèque du citoyen.*

Suk, Jeannie. *Postcolonial paradoxes in French Caribbean writing : Césaire, Glissant,*

*Condé*. Clarendon, 2001. *Oxford modern languages and literature monographs.*

Taleb-Khyar, Mohamed B. "An Interview With Maryse Condé and Rita Dove." *Callaloo*,

vol. 14, no. 2, 1991, pp. 347-366.

Tcheuyap, Alexie. "Creolist Mystification: Oral Writing in the Works of Patrick Chamoiseau

and Simone Schwarz-Bart." *Research in African Literatures*, vol. 32, no. 4, 2001, p.

44+.

Thibaudet, Albert. *Gustave Flaubert, sa vie*. Gallimard, 1935. *Leurs Figures*.

Thierry, André. *Le Procès de Madame Bovary. Cour d'appel d'Amiens, discours prononcé à*

*l'audience solennelle de rentrée du 16 septembre 1964*. C. R. D. P., 1966.

Tilimsānī, M. ; Schwartz, S.T. *Counterpoints: Edward Said's Legacy*. Cambridge Scholars

Publishing, 2010.

Todorov, Tzvetan et Eichenbaum Boris. *Théorie de la littérature*. rev. et corr. edition, vol.

467, Éditions du Seuil, 2001. *Points. Essais*.

Ueckmann, Natascha. « La Langue de l'autre dans l'oeuvre autobiographique d'Abdelkebir

Khatibi et de Patrick Chamoiseau. » *Repenser le Maghreb et l'Europe : hybridations,*

*métissages, diasporisations*, edited by Alfonso de; Zekri Toro, Khalid; Bensmaïa,

Réda; Gafāiti, Hafid, Harmattan, 2010, pp. 263-285. *Etudes transnationales,*

*francophones et comparées*.

Vallury, Raji. "Novel: An Incalculable Rupture? The Aesthetics and Politics of Postcolonial

Fiction Novel." *Novel*, vol. 2, no. 47, 2014, pp. 242-260.

Verlaine, Paul. *Jadis et naguère*. L. Vanier, 1891.

- Viala, Fabienne. « Maryse Condé et l'île qui se répète; poétique tragique postcoloniale dans *Traversée de la mangrove*. » *Francofonia*, no. 61, 2011, pp. 125-140.
- Vincenot, Stella. "Patrick Chamoiseau and the limits of the aesthetics of resistance." *Small Axe*, no. 30, 2009, pp. 63-73.
- Vinokurov, Val. "Talking Fiction: What is Russian *Skaz*?" *McSweeney's Quarterly*, vol. Late Summer Early Fall, no. 9, 2002, pp. 169-179.
- Voloshinov, Valentin et Mikhael Bakhtine. *Marxisme et philosophie du langage : les problèmes fondamentaux de la méthode sociologique dans la science du langage*. translated by Patrick Sériot, Nouv. éd. bilingue. edition, Lambert-Lucas, 2010.  
*Bilingues en sciences humaines*.
- Wadud, Amina. *Qur'an and Woman: rereading the sacred text from a woman's perspective*. 2nd edition, Oxford University Press, 1999.
- Welles, Orson, *Citizen Kane*, Warner Home Video, 2011.
- Woodhull, Winifred. "Feminism and Islamic Tradition." *Studies in 20th Century Literature*, vol. 17, 1993.
- Woolf, Virginia. *To the Lighthouse*. Hogarth Press, 1927.
- Zimra, Clarisse. « Comment peut-on être musulmane. Assia Djébar repense Médine. » *Notre librairie : revue du livre : Afrique, Caraïbes, Océan Indien*, no. 118, 1994, pp. 57-63.
- Zimra, Clarisse. "Hearing Voices or Who You Calling Postcolonial? The Evolution of Djébar's Poetics." *Research in African Literatures*, vol. 35, no. 4, 2004, pp. 149-159.
- Zimra, Clarisse. "Not so Far from Medina: Assia Djébar Charts Islam's 'Insupportable Feminist Revolution'." *World Literature Today*, vol. 70, no. 4, 1996, pp. 823-834.
- Zimra, Clarisse. "'When the Past Answers Our Present'; Assia Djébar Talks About *Loin de Médine*." *Callaloo*, vol. 16, no. 1, 1993, pp. 116-131.

## English Abstract

Polyphony may well be an imposture, but it is a strategic one in the politics of literature. Going beyond the usual claims that critics have made on polyphonic literatures, this project examines three novels that bring forth a polyphonic reconstitution of presumably silenced speeches: *Far from Medina* by the late Franco-Algerian writer and movie director Assia Djebar, *Solibo Magnificent* by the Martiniquais writer and Goncourt winner Patrick Chamoiseau, and *Crossing the Mangrove* by the Guadeloupian writer Maryse Condé. The three novels address the representation of speech within troubled communities and reflect upon the literary means to think about speech as political, providing a distinctive set of narratives that recast the subject of speech in postcolonial literature in French.

Through close textual and theoretical analysis, I contend in my dissertation that, given the shared common concern for otherness within discourse in these three novels and the ways in which this heterogeneity is either displayed or silenced, repressed or disguised, these works enable us to read therein complex and provocative politics of enunciation. My hypothesis is that, through their written reconstitution of past speeches, the three novels presuppose indeed a politics of literature that *constitute* new subjects in a political sense.

However, from the Prophet's wives under Islamic edification in *Loin de Médine* to Creole speakers under the French social order in *Solibo Magnifique*, to a *unheimlich* visitor under villagers' scrutiny in *Traversée de la Mangrove*, the figures of the other in these three novels have been read as victims. Challenging the univocity of previous interpretation, my approach redirects the process of reading these texts to show how they negotiate the terms in which communities think their heterogeneity in order to come to terms with their common language and the otherness that inhabits it.

Through a dialogic synergy between postcolonial and Francophone studies I have addressed the lack of linguistic, narratological and stylistic studies of Djébar, Chamoiseau or Condé's works. Djébar's weaving of the repetitive *Isnad*'s (chains of transmission) voices with new novelistic voices, and *Solibo Magnificent*'s constant displacement of the status of enunciation as well as *Crossing the Mangrove*'s contradictory testimonies dominated by rumor, reveal the formal sophistication of the representation of the other's speech as making of the working of style a strategic feature of enunciation. That is the reason why my reading scrutinizes the narrative strategies and contrapuntal voicing of subjects through the key concepts of "indirect speech" and of "counterpoint". Inspired both by Edward Said's contrapuntal readings in *Culture and Imperialism* and by Djébar's contrapuntal writing, my approach attempts to further and extend "counterpoint" as a productive concept for the analysis of the composition of different voices in literature. I read contrapuntally voices represented within the novel as well as the novel itself as a voice within the Republic of Letters. Stressing the peculiar situation of writers who are in-between worlds, social classes and languages and therefore all differently engaged in some dialogic scene of enunciation, I look for social contradictions that pertain to the notion of common speech in the novel as an act of language that would make itself recognized as real-world speech.

The first attempt to analyze the ways in which such novels' narrative techniques dramatize the staging of speech, this analytical and theoretical approach to the other's speech inscribes itself in the legacy of Bakhtin and Voloshinov and brings to the fore the relationship between narrative and narrated voices. I try to rephrase paradoxes and ambiguities in terms of social contradictions caught in aesthetic solutions. I argue that literary politics of enunciation are at play in the management of their circulation within the novel, enabling a coming to terms with the silencing of inner otherness in a community. This work also draws on Jacques

Rancière's approach to the process of subjectivization and concept of *dissensus*, at the intersection of the political and the literary. Rancière's thought allows me to reflect upon literary means to challenge socially assigned identities and make happen a speech weighted with the consciousness of the common.

The scope and the quality of linguistic freedom that each writer allows her/himself to enact, plays a defining role as well in these politics of forms, where literatures remind us that the linguistic forms of social exchange are contingent. My readings have allowed me to discover that literary forms are particularly suited to making intelligible new common spaces and topoi that acknowledge internal tensions and polemical interpretations, all at play in fictive and future identities.

I begin my dissertation with an in depth analysis of Djébar's *Loin de Médine*. My first chapter, entitled "*Loin de Médine: donner lieu de parler*" [*Far from Medina : Make Room to Speak*], reacts to the charge of orientalism laid against Assia Djébar's *Far from Medina* (1991), a novel that attempted a feminist intervention in Algeria through a return to the roots of Islam. Supporting my argument with Rancière's theory of subjectivization, I examine the dissensual style of the novel to show that it is by reclaiming a place of disagreement in Islamic history that Djébar manages to tackle the issue of the stifling of politics in the present and to open a space of speech to the dispossessed Algerian women of the dark years, as well as to contemporary French Muslim women. The historical reconstitution of feminist speeches bridges there the historical Fatima and the Algerian women of 1991 in a common discourse. Therefore, rather than opposing an orientalist feminist reading to one faithful to the sources of Islam, I propose that this approach allows Djébar's text to retrieve the legacy of feminist contestation *within Islam*.

The second chapter, « La parole d'autrui dans *Solibo Magnifique*, une poétique du lien social » [The Other's Speech in *Solibo Magnificent*, a Poetics of Social Ties], takes issue with narrative voices' ambiguity in the novel and reveals sociolinguistic tensions that go far beyond Antillean diglossia. Calling into question social assignments given by the language of the police that represses social and cultural history, *Solibo Magnificent's* concise staging of the social stakes of language in a neocolonial discursive setting casts a new light on the politics of enunciation. This chapter highlights Chamoiseau's writing performing a virtuosic stylistic and narrative continuum. It argues that in the confrontation of languages, this continuum enacts a poetic of social ties because it gives birth to a shared Creole identification, ultimately uttered by the police that violently repressed it.

The third chapter, « *Traversée de la Mangrove : vœux pieux ?* » [*Crossing the Mangrove : Whishful Thinking?*] reads contrastively *Solibo Magnificent* and *Crossing the Mangrove*. I contend that with Maryse Condé's work, we see a somehow ironic resistance to the critical function assigned by postcolonial theory to polyphonic novel. This chapter addresses the strengths and the shortcomings of the reception of this novel, focusing on the lack of proper analysis of its narrative technique. If the discourse of the community is fragmented, as the critic underscored, it is not into speeches but into interior monologues; that is to say into silent, non-shared, self-reflection and soul-searching. I oppose these introspections to the loud speech of Chamoiseau's heroes to show that *Crossing the Mangrove* is a deconstruction of *Solibo Magnificent's* specific polyphony as a discourse of truth. Ultimately, my close reading of the relationship between narrative and narrated voices demonstrates that, in its management of the circulation of speech, the Creole community plays its own political (im)possibilities. Condé reveals that, as inclusive as it wants to be, the 'we' of Créolité in Chamoiseau's work, there is an exclusionary part that pertains to the

excess of speech: its circulation under the degraded authority of the “on dit” and its making of “mots d’ordre”.

Finally, by foregrounding the literarity of these novels, my dissertation shows that literary works cast a new light on the frames within which we want to read them and exceeds them, which forces us to reframe interdisciplinary debates: in *Far from Medina*, the opposition between feminism and Islamism; in *Solibo Magnificent*, the sociolinguistic debate between diglossia and continuum, in *Crossing the Mangrove*, the narratological debate on the representation of speech and thought that leads us to distinguish an otherness internal to common discourse from one that inhabits streams of consciousness.

## Vita

Emilie Cappella was born in Paris, France, on September, 26<sup>th</sup>, 1978. She completed her M.A. in French Literature and Semiotics at the University of Sorbonne-Paris IV.

### Publications

#### *Articles*

Cappella Emilie, « *Loin de Médine. Donner lieu de parler.* » *Expressions Maghrébines*, dossier « Ecrivains d'Algérie », vol.14, issue1 (2015).

#### *Selected Non-Academic Publications:*

Cappella Emilie, « Charmante et pittoresque ». Preface. *Californie*. By Jules Huret. Magellan & Cie. 2012

Cappella Emilie, « New York de haut en bas ». Preface. *New York*. By Paul Bourget. Magellan & Cie. 2012

Cappella Emilie, « Jeunes, riches et sportifs ». Preface. *Hué*. By Pierre Loti. Magellan & Cie. 2007.

Cappella Emilie, « Le Rif pendant la crise marocaine ». Preface. *Le Rif*. By Etienne Richet. Magellan & Cie. 2007

Cappella Emilie, « L'Inde baroque d'un idéaliste ». Preface. *Bénarès*. By Auguste Villiers de l'Isle-Adam. Magellan & Cie. 2007

Cappella Emilie, « Frères d'opium ». Preface. *Opium*. By Jules Boissière. 2007

Cappella Emilie, « L'Espagne Galante ». Preface. Madrid. By the Baronne d'Aulnoy. Magellan & Cie. 2006

Cappella Emilie, « Voyage romantique en pays hostile ». Preface. *Majorque*. By George Sand. Magellan & Cie. 2006

Cappella Emilie, « Fils modèle et bon touriste ». Preface. *Le Québec*. By Maurice Sand. Magellan & Cie. 2006

Cappella Emilie, « Le 'pays de la liberté' ». Preface. *Le Laos*. By Isabelle Massieu. Magellan & Cie. 2005

- Cappella Emilie, « Lumières sur le chaos politique ». Preface. *La Cour du Maroc*. By Jules Potocki. Magellan & Cie. 2005
- Cappella Emilie, « La saison des pluies dans le Laos birman ». Preface. *Le Mékong*. By Louis de Carné. Magellan & Cie. 2005
- Cappella Emilie, « Paresse et sensualité ». Preface. *Le Nil : lettres*. By Gustave Flaubert. Magellan & Cie. 2005
- Cappella Emilie, « Fèz. Une mise en scène de Pierre Loti ». Preface. *Fès*. By Albert Londres. Magellan & Cie. 2005
- Cappella Emilie, « Jules Huret : reporter moderne ». Preface. *Tanger*. By Jules Huret. Magellan & Cie. 2005
- Cappella Emilie, « Le Sahara sous le zénith ». Preface. *Le Sahara*. By Eugène Fromentin. Magellan & Cie. 2005
- Cappella Emilie, « Un voyage diplomatique sur fond de guerre ». Preface. *Shanghai*. By Catherine-Fanny de la Bourboulon. Magellan & Cie. 2005
- Cappella Emilie, « Athènes au tournant d'une vie ». Preface. *Athènes*. By Lamartine. Magellan & Cie. 2004
- Cappella Emilie, « Emotions romaines de Joseph Mery ». Preface. *Rome*. By Joseph Mery. Magellan & Cie. 2004
- Cappella Emilie, « Arria Marcella, la femme fatale ». Preface. *Pompéi*. By Théophile Gautier. 2004.
- Reid Lucia (pen-name), comp. and ed. ; *Moi, Cézanne : le torrent du monde dans un pouce de matière*. Magellan & Cie. Paris, 2006.
- Reid Lucia (pen-name), comp. and ed. ; *Moi, Ingres : pur et large, voilà le dessin, voilà l'art*. Magellan & Cie. Paris, 2006.
- Cappella Emilie, comp. and ed. ; *Moi, Eugène Carrière : le poème adorable et tragique des tendresses humaines*. Magellan & Cie. Paris, 2006.
- Cappella Emilie, comp. and ed. ; *Louise Michel, exil en Nouvelle-Calédonie*. Magellan & Cie. Paris, 2005. Traces et Fragments.
- Cappella Emilie, comp. and ed. ; *Champlain, le fondateur du Québec*. Magellan & Cie. Paris, 2004. Traces et Fragments.
- Cappella Emilie, *Sauver sa peau*, novel. Ed. Agnès Pareyre, 2002.