

Dominique Chancé, *Patrick Chamoiseau,
écrivain postcolonial et baroque*
Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de Littérature
générale et comparée », 2010, 387 p.

Jérôme Poinot

Partant de l'origine africaine et carnavalesque du surnom « oiseau de Cham » des premiers textes de Patrick Chamoiseau (chapitre 1), Dominique Chancé réinterroge la notion de « créolité » telle que l'ont exprimée les auteurs de *l'Éloge de la créolité* : faute de pouvoir être définie, cette dernière se trouvait prise entre son délitement provoqué par l'assimilation culturelle française et les cris de la négritude poussés par Aimé Césaire (p. 24). Dès lors, la créolité chamoisienne, quoique

profondément ancrée dans la négritude, explore les multiples contradictions de la culture créole par une expérience imaginaire. Celle-ci se traduira par une revitalisation de la trace africaine (p. 47), où malgré la subsistance d'une veine panthéiste animiste, le conteur créole deviendra un mage prenant en charge la parole du Mentor ou du quimboiseur, ce personnage n'appartenant plus à l'univers créole, mais à un type générique (*Texaco*) qui symbolise à lui seul la mémoire de l'esclavage. C'est ainsi que les descendants d'Africains cherchent dans leur terre-mère antillaise de nouveaux symboles leur permettant de transformer leur histoire (p. 73).

Inscrite de la sorte dans la géographie, l'antillanité chamoisienne va se trouver confrontée aux nombreuses contradictions de la créolité (chapitre 2) : « unité culturelle spécifique et paradoxale, tant elle recoupe une dimension inclassable » (p. 82), échappant aux critères sociologiques occidentaux et se refusant à une apologie du métissage, elle va sonder les quartiers de la diversité raciale dans une unité que Chamoiseau nomme « créolité », cette dernière s'opposant à la « francité » opiniâtre de la classe mulâtre, symptôme du malaise identitaire antillais (p. 97). Dénoncée dans *Chronique des sept misères*, cette francité devient cependant objet de désir et de reconnaissance dans *Texaco*, tant passion de la littérature et désir de réussite sociale sont inhérents à la créolité (p. 110). Mais parce qu'elle est prisonnière d'un double système de valeurs ambigu, la créolité est un lieu de conflits idéologiques que Chamoiseau ne parvient à dépasser qu'en les intégrant les unes aux autres au moyen d'une dynamique carnavalesque (*Solibo Magnifique*), l'une des valeurs de la créolité devenant sa capacité à intégrer l'autre (p. 133).

Partant de là, Chancé balaie le champ des tensions culturelles qui traversent la créolité (chapitre 3), que ce soit son existence dans et hors du créole (p. 140), comme entité culturelle et sociale, entre la diglossie et l'hybridation culturelle, le français tendant à prêter son univocité narrative aux dits de la matière créole du conteur. C'est ainsi que le texte chamoisien plonge dans un « continuum créole » (p. 161) qui rend la démarche militante obsolète et où apparaît un réalisme magique, que ce soit celui de Jacques Stephen Alexis ou encore le *real maravilloso* d'Alejo Carpentier. La relation sociale ayant progressivement disparu, la fonction symbolique et identitaire du conteur s'estompe jusqu'à la mort de Solibo, laissant place au « marqueur de parole », en 1988 (p. 179). À ce moment-là s'opère une fusion entre l'auteur-scripteur et le narrateur fictif, Chamoiseau accordant à son imaginaire une valeur documentaire (p. 185), la littérature devenant ainsi un véritable « piège aux alouettes ».

Abordant la question du style baroque de Chamoiseau (chapitre 4), Chancé indique combien les pouvoirs interprétatifs de la créolité du romancier supplantent les descriptions du « marqueur de parole » (p. 208). Alors que, dans *Texaco*, il formule un éloge de l'écriture, « sorcière du monde » comparable à celle du merveilleux créole, le conteur disparaît au profit d'un couple de narrateurs d'un roman devenu polyphonique et divisé (p. 209). Dans *L'esclave vieil homme*, Chamoiseau ne prétend plus s'inspirer d'un récit oral préexistant, mais avoir rêvé cette histoire à partir du « témoignage des os » (p. 214) ou en interprétant l'expression des visages dans *Biblique*. Dès lors, seuls l'imaginaire et la fiction peuvent atteindre la réalité disparue (p. 217), Chamoiseau donnant à voir aux autres ce qu'ils ne peuvent

décrypter, en véritable visionnaire baroque. *Biblique des derniers gestes* évoque en effet un projet baroque exaltant la prolifération à la manière du *real maravilloso* d'Alejo Carpentier (p. 222), ce qui éloigne l'inspiration chamoisienne de la créolité identitaire pour la déporter vers des thèmes universels du baroque tels que l'hermaphrodite. Selon Chancé, cette forme hyperlative du baroque est due à la nature baroque de la créolité (p. 234), où le merveilleux et la logique non cartésienne sont à l'origine d'une poétique non linéaire. Or, elle remarque qu'à partir de ce stade, l'œuvre se fait plus grave et plus exemplaire, dépourvue de psychologie, ce qui donne au texte une valeur symbolique (p. 237). Alors que *Chronique* témoignait d'une dualité narrative, cette pluralité s'harmonise dans *Solibo*, où la créolité chamoisienne tente d'intégrer et de créoliser les éléments hétérogènes, transformant ainsi des incompatibilités radicales en contradictions internes (p. 241). Dans cette logique, la créolité est vouée à disparaître au profit de la diversité du monde. Quant à *L'esclave vieil homme*, il est paradoxalement le texte le plus synthétique et le plus divisé, le « je » du narrateur, de l'esclave et du vieil homme pouvant fusionner dans une libération de l'esclavage, et ce, grâce à une « pierre qui ne parle pas » (p. 245) : la Pierre-Monde. Dans les dernières œuvres, l'altérité s'affaiblit dans la variation, l'autre n'étant souvent plus qu'une facette du moi, ce qui pousse Chancé à se demander si la diversité ne servirait pas à masquer les différences ou à nier l'altérité. En effet, dans *À bout d'enfance*, Chamoiseau explore ces autres, mais ne parvient pas à intégrer les « petites filles » dans le « genre humain », le fantasme de l'hybridation sexuelle semblant venir compenser une altérité sexuelle sidérante (p. 256). Il semble que, pour Chamoiseau, la femme et l'homme ne puissent pas se créoliser.

Si les textes chamoisiens témoignent que l'amour créole n'est pas sentimental, un érotisme panthéiste apparaît cependant dans *L'esclave vieil homme* et dans *Biblique*, qui unit les hommes ou les femmes à la Nature dans une pulsion vitale universelle : la relation tente d'y liquider la question du désir et de la sexualité sur un plan cosmique avec la mère nature (p. 261).

Quant à *Écrire en pays dominé* et à *L'esclave vieil homme*, ils marquent le passage d'une créolité locale (*Texaco*) à la créolisation globale de la « pierre-monde » (chapitre 5, p. 271). *Écrire en pays dominé* propose une dynamique de réenchantement du monde qui se rapproche du *real maravilloso* débordant d'Alejo Carpentier (p. 289) : il ne sera plus question d'accomplir une refondation symbolique, mais d'admettre la confusion dans un chaos totalement ambigu, remplaçant le concept d'unité par la vieille notion médiévale d'unicité (*coincidentia oppositorum*) (p. 296). Ainsi appréhendée comme principe de vie où sont perceptibles des états intermédiaires dans un présent informe, l'écriture chamoisienne est profondément baroque. Si défendre les cultures et les langues menacées demeure une urgence, reconnaître le principe vital d'un « Tout-monde » amoral devient une nécessité, ce qui hypothèque l'articulation d'une esthétique du chaos avec une éthique de la résistance (p. 299). Déjà inscrite dans les relations familiales d'*À bout d'enfances*, la problématique de la domination devient universelle dans l'œuvre de Chamoiseau, pour qui être dominé, c'est être replié sur un imaginaire sclérosé ou être soumis aux impérialismes mondialisés (p. 307). Ainsi, *Écrire en pays dominé* retrace l'évolution d'une pensée anticolonialiste fanonienne de la domination à la conception postmoderne dans laquelle triomphe la pensée du baroque et de la complexité. Le baroque chamoisien est donc à entendre

comme un « polythéisme des valeurs » où est proposé un ordre dans le désordre qui incite à suspendre les jugements et à accepter la multiplicité (p. 317). L'idée d'un imaginaire antillais menacé par un imaginaire français se trouve par conséquent dépassée par une créolisation qui mélange tous les imaginaires. En définitive, l'œuvre ne choisit pas entre le symbole qui apaise et l'imaginaire qui enchante : d'un côté la symbolisation tente de mettre fin à un malaise identitaire et, de l'autre, le réenchantement par la merveille baroque est acceptation du désordre et de l'incertain (p. 333). Se demandant s'il n'existe pas une contradiction entre la quête de symbole et l'acceptation amoral du divers, Chancé divise l'œuvre de Chamoiseau entre les premiers romans, où la quête du symbole est dominante, puis ceux qui suivent *Écrire en pays dominé*, dont l'approche est impulsée par la « pierre-monde », l'échec symbolique de refondation du discours antillais plongeant l'œuvre dans un baroque morbide, celui du « Tout-monde » (p. 334). Selon elle, c'est l'absence de symbolisation fondatrice de la créolité qui empêche toute jouissance ultérieure de la diversité du monde dans la créolisation (p. 336).

Pour conclure, si la « pierre-monde » permet de penser un avant, qui repose sur un éloge de la créolité en devenir, et un après, autour d'une créolisation baroque, c'est que le réalisme merveilleux de Jacques Stephen Alexis dominait dans la première partie, alors que le *real maravilloso* s'est emparé de la seconde (p. 347). Déjà présent dans *Solibo magnifique*, le baroque de *Texaco* a ouvert la voie à une créolité en constante redéfinition, son imaginaire devenant ainsi pleinement un imaginaire baroque. Chancé en conclut qu'il existe donc une tension entre le travail dans le symbolique et un travail dans l'imaginaire (p. 349). S'il est possible de penser qu'il existe une

contradiction entre une poétique baroque et un engagement post-colonial, elle constate que les deux systèmes coexistent chez Chamoiseau en tant que désir d'organisation et de sens et assentiment donné au chaos vivant et à ses apories. Elle ajoute enfin que cette différenciation tend à introduire dans la « pierre-monde », une perspective transcendante, sinon discriminante (p. 350).

Enfin, si Chamoiseau veut bien de la Diversité majuscule, de l'altérité, son œuvre se refuse à toute différence générationnelle et sexuelle. Ainsi, la Relation transforme les images/l'Imaginaire en symbole/Symbolique sans toutefois admettre le Symbolique comme castration. Chancé pense donc que l'œuvre de Chamoiseau se tient précisément au lieu de cette commutation entre Imaginaire et Symbolique et que, si elle semble privilégier l'imaginaire et l'identification, dans sa dimension baroque, elle ne renonce pas tout à fait au symbolique comme Relation, désir de symbole, « intention du monde » qui éclaire la multiplicité des désirs (p. 356).

Dominique Chancé nous livre là un travail remarquable et précieux : remarquable parce qu'il suit avec patience et précision les inflexions de l'écriture de Patrick Chamoiseau, et précieux parce que sa connaissance de l'œuvre d'Édouard Glissant — dont elle est par ailleurs spécialiste — lui permet d'aborder certains points difficiles et de les mettre en perspective d'une manière tout à fait éclairante et convaincante. Les questions qu'elle soulève notamment au sujet de l'ambiguïté de la conception de l'altérité — de son absorption ou de son déni — dans l'œuvre de Chamoiseau sont essentielles — placées dans la perspective cruciale de la pierre-monde ou encore de la Relation glissantienne — et les références

autobiographiques qu'elle évoque à ce sujet sont tout à fait éloquents. Qui plus est, elle parvient à montrer en quoi le déploiement du style baroque de Chamoiseau lui a permis de se construire une imago d'écrivain, permettant par la même occasion au « marqueur de parole » de s'extraire de l'échec symbolique auquel aboutissait son entreprise testimoniale. S'il ressort très clairement de cette lecture que la situation post-coloniale de Chamoiseau a fait du créole martiniquais qu'il est un écrivain francophone ésotérique, on peut regretter toute fois que la dimension baroque de son œuvre se trouve circonscrite à la seule dynamique merveilleuse de son écriture, autour du balancement entre le réalisme magique de Jacques Stephen Alexis et le *real maravilloso* d'Alejo Carpentier. Bien sûr, Dominique Chancé aborde tous les aspects de l'esthétique baroque au fil de son étude — thématiques, dynamique carnavalesque, stylistique, dispositifs narratifs —, mais on peut regretter qu'en fin de compte, elle n'interroge pas plus avant les textes chamoisiens à la lumière des catégories du genre baroque elles-mêmes (carnavalesque, grotesque, maniérisme).