



HAL
open science

La cacophonie dans le roman antillais : de l'énonciation à l'interprétation

Anaïs Stampfli

► **To cite this version:**

Anaïs Stampfli. La cacophonie dans le roman antillais : de l'énonciation à l'interprétation. Littératures. 2011. dumas-00596110

HAL Id: dumas-00596110

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00596110v1>

Submitted on 26 May 2011

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.

**Université Stendhal (Grenoble 3)
UFR de Lettres et arts
Département de Lettres modernes**

**La cacophonie dans le roman antillais :
de l'énonciation à l'interprétation**

Mémoire de recherche présenté pour l'obtention
du Master Lettres et arts, spécialité « Écritures et représentations (XIXe-XXIe siècles) ».

Soutenu par :
Anaïs STAMPFLI

Directeur de recherches :
M. Julien PIAT
Maître de conférences

2010/2011

**Université Stendhal (Grenoble 3)
UFR de Lettres et arts
Département de Lettres modernes**

**La cacophonie dans le roman antillais :
de l'énonciation à l'interprétation**

Mémoire de recherche présenté pour l'obtention
du Master Lettres et arts, spécialité « Écritures et représentations (XIXe-XXIe siècles) ».

Soutenu par :
Anaïs STAMPFLI

Directeur de recherches :
M. Julien PIAT
Maître de conférences

2010/2011

REMERCIEMENTS

Je tiens ici à exprimer ma gratitude envers tous les membres de l'université Stendhal qui m'ont encadrée tout au long de ce master de recherche et lors de l'élaboration de ce mémoire. Le soutien dont j'ai bénéficié a consolidé ma volonté de poursuivre mes recherches en thèse.

Je voudrais en particulier remercier M. PIAT pour ces deux années de direction de mémoire. Notamment pour son investissement, ses remarques stimulantes et ses précieux conseils.

Je suis également reconnaissante envers M. LANÇON pour son écoute, ses recommandations et sa disponibilité à me soutenir dans la poursuite de mes recherches.

INTRODUCTION

« *Ma poétique c'est que rien n'est plus beau que le chaos et qu'il n'y a rien de plus beau que le chaos-monde* »¹

Édouard Glissant.

L'œuvre de Glissant s'appuie sur un paradoxe, celui qui consiste à mettre en mots ce qu'il appelle Chaos-monde :

le choc actuel de tant de cultures qui s'embrasent, se repoussent, disparaissent, subsistent pourtant, s'endorment ou se transforment, lentement ou à vitesse foudroyante : ces éclats, ces éclatements dont nous n'avons pas commencé de saisir le principe ni l'économie et dont nous ne pouvons pas prévoir l'emporment. [...] Ces interrelations procèdent principalement par fractures et ruptures. Elles sont même peut-être de nature fractale : elles constituent un chaos-monde².

Par ces mots, Glissant semble suggérer d'établir une esthétique du chaos capable d'exprimer les interrelations culturelles qu'il observe. La lecture des romans antillais contemporains au *Traité du tout-monde* révèle effectivement une corrélation entre cette esthétique du chaos glissantienne et des œuvres qui se donnent pour programme de « dompter la cacophonie du réel par la magie du roman »³. Ces propos tenus par Jacquou Chartier, un personnage de *L'Allée des Soupirs* de Raphaël Confiant, résonnent comme un projet d'écriture. Ce même personnage, que l'on peut considérer comme la projection fictive du romancier, affirme encore vouloir décrire son île dans toute sa diversité car « La Martinique est championne du Divers, comme dit Victor Segalen, elle brasse religions, langues, cultures, races dans un prodigieux maelström qui préfigure le monde de demain » (AS, p. 129).

A ce titre, nous pouvons rapprocher Raphaël Confiant de Patrick Chamoiseau au nom d'une même volonté de faire transparaître les particularités de leur île, la Martinique, au travers de leurs productions littéraires. Pour ce faire, tous deux ont d'abord écrit en créole. « La Créolité est notre soupe primitive et notre prolongement, notre chaos originel et notre mangrove de virtualité »⁴, affirme Glissant. Et Confiant de préciser : « Patrick a commencé par faire des bandes dessinées en créole, il avait un journal qui a duré des années. Moi, j'écrivais des poèmes, des nouvelles, des essais en créole. Nous avons tous deux choisi cette

¹ GLISSANT, Édouard. « Le chaos-monde, l'oral et l'écrit ». In LUDWIG, Ralph. *Écrire la « parole de nuit » : la nouvelle littérature antillaise*. Paris : Gallimard, 1994. p. 111.

² GLISSANT, Édouard. *Traité du tout-monde*. Paris : Gallimard, 1997. p. 22.

³ CONFiant, Raphaël. *L'Allée des Soupirs*. Paris : Grasset & Fasquelle, 1994. p. 309. Désormais abrégé en AS.

⁴ BERNABÉ, Jean, CHAMOISEAU, Patrick, CONFiant, Raphaël. *Éloge de la créolité*. Paris : Gallimard, 1993. p. 28.

langue malgré nos études »⁵. Par la suite, Chamoiseau puis Confiant se sont tournés vers l'écriture en français, faute de lecteurs en créole. Leur attachement à la culture créole ne s'est pas pour autant estompé. On en veut pour preuve, en 1991, que les deux auteurs antillais ont uni leurs plumes pour retracer l'histoire de la littérature antillaise dans *Lettres créoles : tracées antillaises et continentales de la littérature : 1635-1975*⁶. Toutefois, Chamoiseau et Confiant n'ont pas hésité à se démarquer de leurs prédécesseurs dans *l'Éloge de la créolité* (1993), un essai qu'ils ont co-rédigé avec le linguiste Jean Bernabé. Cet essai est introduit par une fameuse affirmation polémique : « La littérature antillaise n'existe pas encore. Nous sommes encore dans un état de pré littérature : celui d'une production écrite sans audience chez elle, méconnaissant l'interaction auteurs/lecteurs où s'élabore une littérature »⁷. Bien que les rédacteurs de *l'Éloge* expliquent que la non-existence de la littérature antillaise est due à l'absence de lecteur, leurs propos nient en quelque sorte l'existence des œuvres antillaises précédentes. Plus loin, Bernabé, Chamoiseau et Confiant se démarquent explicitement de leurs prédécesseurs en affirmant : « Avec Glissant nous refusâmes de nous enfermer dans la Négritude »⁸. Ils se positionnent ainsi contre ce mouvement césairien (prônant l'unité d'une condition *nègre* au nom d'un héritage africain commun) qu'ils estiment trop monolithique. Toutefois, ils reconnaissent l'importance de l'héritage césairien pour la littérature antillaise (« La Négritude césairienne est un baptême, l'acte primal de notre dignité restituée. Nous sommes à jamais fils de Césaire »)⁹. On rejoint ici les propos de Glissant, qui définit l'esthétique du chaos à la fois en termes d'« interrelation » et de « rupture ». Avec *l'Éloge de la créolité*, Bernabé, Chamoiseau et Confiant instituent la Créolité comme un mouvement qui reconnaît ses racines césairiennes tout en s'en distançant, un mouvement qui vise à exprimer l'identité créole dans toute sa diversité (« La créolité est l'agrégat interactionnel ou transactionnel, des éléments culturels caraïbes, européens, africains, asiatiques et levantins que le joug de l'Histoire a mis sur le même sol »)¹⁰. Dans leurs œuvres romanesques, Chamoiseau et Confiant illustrent leur conception de la créolité en se situant dans un entre-deux : leurs œuvres ne sont rédigées ni en créole ni en un français académique mais dans une interlangue métissée à l'image de la créolité. De même, ils se situent entre une tradition culturelle orale et écrite : ils disent vouloir retranscrire à l'écrit une culture antillaise orale.

⁵ CONFiant, Raphaël. Propos recueillis par CECCATTY, René de. « La bicyclette créole ou la voiture française » In *Le Monde*. Paris : 12/11/1992. p. 22.

⁶ CHAMOISEAU, Patrick, CONFiant, Raphaël. *Lettres créoles : tracées antillaises et continentales de la littérature. 1635-1975*. Paris : Gallimard, 1999. — 225 p.

⁷ BERNABE, Jean, CHAMOISEAU, Patrick, CONFiant, Raphaël. *Éloge de la créolité. Op. cit.* p. 14.

⁸ *Ibid.* p. 21.

⁹ *Ibid.* p. 18.

¹⁰ *Ibid.* p. 27.

Chamoiseau se considère ainsi non pas comme un écrivain mais comme un « Marqueur de paroles ». Lors d'un entretien sur *Solibo Magnifique*, il explique l'origine de ce statut, qu'il a créé : « La volonté en ce qui concerne *Solibo* était de reprendre la position du conteur qui est une attitude d'action participante. C'est plus une rupture avec la position césairienne qui est une posture de prophète, de berger, de guide du peuple. Là on est dans la situation que l'on décrit. On participe aux peurs, on participe aux angoisses »¹¹. Quant à Confiant, il s'estime plus historien qu'écrivain (« L'écriture m'amène quasiment toujours à faire des recherches sociologiques, linguistiques, historiques. D'ailleurs, je me sens moins "artiste" qu'historien »)¹². Soit dit en passant, cette affirmation permet à Confiant de se prémunir des reproches des critiques qui pointent du doigt l'excès de néologismes et le manque de profondeur psychologique de ses romans. « On s'insurge. On reproche l'excès, le systématisme dans l'invention des mots sans faire référence au fait que le roman n'est pour Confiant qu'un atelier d'écriture en même temps qu'un manifeste de fierté créole comme il est pour Chamoiseau le moyen de préserver la tradition orale et de conserver la mémoire d'un peuple »¹³. Dans leurs romans, Chamoiseau et Confiant, co-fondateurs du mouvement de la créolité, abordent tous deux l'identité créole, ils se situent tous deux entre le français et le créole, entre l'écrit et l'oral. Ce sont ces similitudes et ces revendications communes qui invitent à les considérer ensemble dans une étude centrée sur cette écriture du chaos que l'on mentionnait plus haut – une écriture que l'on désignera, avant d'en creuser la définition, comme *cacophonie*.

Dans ses deux premiers romans, *Chronique des sept misères* (1986) et *Solibo magnifique* (1988), Chamoiseau tente de retranscrire les pratiques traditionnelles créoles du djoueur et du conteur. *Texaco* (1992), son troisième roman, correspond à une démarche de conservation de la mémoire populaire à plus grande échelle : il retrace l'histoire de trois générations martiniquaises. Dans ce récit épique, nous est contée une suite de luttes émancipatrices qui s'échelonnent sur plus de cent cinquante ans. *Texaco* s'ouvre ainsi sur le combat contre l'esclavage, se poursuit avec la première migration vers l'En-ville et s'achève sur la lutte pour la survie de la communauté établie à Texaco. Par la suite, Chamoiseau a écrit une autobiographie en trois tomes, *Une enfance créole* (1993, 1994 et 2005), plusieurs contes dont *L'esclave vieil homme et le molosse* (1997), des scénarii, trois romans et plusieurs essais

¹¹ CHAMOISEAU, Patrick. Propos recueillis par PLUMECOCQ, Michaël. « Autour de *Solibo Magnifique* ». In *Romans 20/50* n°27. Paris : PUS, juin 1999. p. 125.

¹² CONFIAANT, Raphaël. Propos recueillis par HALUK, Sophie. « Confiant sur son volcan ». In *Magazine littéraire* n° 326. Paris: Magazine littéraire, novembre 1994. p. 77.

¹³ MICAUX, Wandrille. « Le lexique des « marqueurs de parole » antillais : Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant : petites Antilles », *Études créoles*, vol. 20, n°2, 1997. p. 60.

parmi lesquels nous pouvons citer *Écrire en pays dominé* (1997) qui mêle considérations théoriques et faits autobiographiques. C'est avec *Texaco* que l'œuvre de Chamoiseau s'est fait connaître au grand public grâce au prix Goncourt 1992. Ce prix récompense selon le souhait d'Edmond de Goncourt toute « tentative nouvelle et hardie de la pensée et de la forme ». Bien que ces propos testamentaires datent de 1896, ils qualifient de manière adéquate l'œuvre de Chamoiseau. Le français revisité et la structure biblique parodiée de *Texaco*, font effectivement de ce roman une « tentative nouvelle et hardie de la pensée et de la forme ».

Cependant, le prix Goncourt a à son tour été pointé du doigt pour son immobilisme (les membres du jury qui ne changent pas seraient influencés par les grandes maisons d'édition auxquelles ils sont liés). Philippe Dennerly a donc créé un « anti prix Goncourt » qui a entre autres consacré Confiant, le confrère en Créolité de Chamoiseau. Le prix Novembre a ainsi été décerné à *Eau de Café*, la première production en français de Confiant, rédigée en 1984 mais publiée seulement en 1991. Qu'il s'agisse du prix Goncourt ou du prix Novembre, la consécration des auteurs antillais par de grands prix français peut surprendre, dans la mesure où ces romanciers s'inscrivent aux marges de la littérature française. De fait, Chamoiseau et Confiant affirment, dans *l'Éloge de la créolité*, vouloir créer une littérature antillaise libérée des normes de la littérature française. Les œuvres de Chamoiseau et de Confiant sont tout de même publiées par de grands éditeurs français tels que Hatier, Gallimard (pour Chamoiseau), ou encore Grasset et Mercure de France, entre autres (pour Confiant). Les romanciers antillais semblent ainsi divisés entre l'identité créole qu'ils souhaitent promouvoir et la publication de leur romans en France, qui leur assure indéniablement une plus large diffusion. Confiant évoque métaphoriquement ce dilemme comme un déchirement entre « la bicyclette créole [et] la voiture française »¹⁴. Ce dernier a longuement hésité avant de publier ses romans en français, encouragé par Chamoiseau. En effet, il a commencé par n'écrire qu'en créole par fidélité à son île. De 1979 (avec *Jik dèyè do Bondyé*) à 1997 (avec *Ora lavi : nyouz*) parurent ainsi des nouvelles, poèmes, contes et romans en créole. Cependant, lassé par son faible nombre de lecteurs, il publia *Le Nègre et l'Amiral* en français, dès 1988 – ce qui marqua le début d'une pratique éditoriale qui devait concerner romans, nouvelles et récits. Nous nous intéresserons ici à deux de ses romans primés : *Eau de Café*, prix Novembre 1992, et *L'Allée des Soupirs*, prix Carbet de la Caraïbe 1994.

¹⁴ CONFIENT, Raphaël. Propos recueillis par CECCATTY, René de. « La bicyclette créole ou la voiture française » *Op. cit.* p. 22.

Eau de Café nous plonge dans Grand-Anse, un village martiniquais fourmillant où nous suivons l'enquête d'un narrateur (dont nous ne connaissons jamais le nom) qui, de retour de la métropole, tente de saisir l'histoire des villageois dans toute sa complexité. Ce roman est divisé en sept cercles aux résonances mystiques qui nous rapprochent petit à petit de la révélation du secret de Grand-Anse, à savoir l'origine d'Antilia, jeune fille crainte par les villageois car elle viendrait d'un lieu maudit : la mer.

L'Allée des Soupirs donne vie à une fresque de personnages habitant les Terres-Sainville, un quartier populaire de Fort-de-France. Ce roman évoque une émeute surgissant à la fin de l'année 1959. Le lecteur suivra cet événement au travers des regards d'Ancinelle Bertrand, de Cicéron Nestorin, de madame Villormin, de monsieur Jean, un poète césairien, ou encore de Jacquou Chartier, un professeur venu de la métropole. *L'Allée des Soupirs* est donc un roman polyfocal où « tout un chacun [...] est un héros possible du roman [...] chacun est le fruit [...] de légendes entremêlées » (AS, p. 227).

Texaco, *Eau de Café* et *L'Allée des Soupirs* retiendront notre attention car ces trois romans sont bâtis sur une même structure cacophonique. Effectivement, ils laissent tous trois entendre un « mélange confus de plusieurs bruits, de plusieurs voix »¹⁵. Ces trois romans ne sont certes pas cacophoniques de la même manière : *Texaco* propose un enchâssement de voix (le Marqueur de paroles relaie les propos de Marie-Sophie qui sont eux-mêmes empreints de la voix de ses ancêtres) tandis que les œuvres de Confiant juxtaposent des voix de tous bords. Toutefois, ils ont bien pour point commun de mêler plusieurs voix dont certaines seulement sont identifiables. Ceci crée à la lecture un effet de confusion.

La cacophonie rejoint plusieurs concepts auxquels nous nous référerons pour appuyer notre étude. Nous serons ainsi amenée à examiner les liens qu'entretient la cacophonie avec la polyphonie, dont elle semble dériver. Nous partirons ainsi de la conception bakhtinienne de la polyphonie « comme [...] utilisation artistique – tout particulièrement romanesque – des possibilités dialogiques du discours quotidien »¹⁶. Bakhtine relie en effet la polyphonie au dialogisme, cette « capacité de l'énoncé à faire entendre, outre la voix de l'énonciateur, une (ou plusieurs) autre(s) voix qui le feuilletent énonciativement »¹⁷. Il nous faudra donc également prendre en compte le dialogisme dans notre approche du roman cacophonique. Les

¹⁵ ROBERT, Paul. *Le nouveau petit Robert*. Paris : Dictionnaires le Robert, 2003. p. 325.

¹⁶ BRES, Jacques. MELLET, Sylvie. « Une approche dialogique des faits grammaticaux » In BRES, Jacques. MELLET, Sylvie (dir.) *Dialogisme et marqueurs grammaticaux. Langue française n°163*. Larousse : Septembre 2009. p. 7.

¹⁷ DÉTRIE, Catherine, SIBLOT, Paul, VÉRINE, Bertrand. *Termes et concepts pour l'analyse du discours. Une approche praxématique*. Paris : Champion, 2001. p. 83.

voix qui feuilletent l'énoncé dépendent de différentes scènes d'énonciation, rassemblées selon une logique cacophonique que l'on sera également amenée à observer. Nous considérerons ainsi la scénographie de notre corpus afin de déterminer comment le roman cacophonique « justifie son propre dispositif de parole »¹⁸. De même, il faudra faire cas de la teneur paratopique du roman cacophonique puisque, dans chaque œuvre du corpus, les locuteurs entretiennent une « relation paradoxale d'inclusion/exclusion dans un espace social »¹⁹.

Parallèlement à ces outils théoriques, certains articles critiques pourront également nous seconder dans notre approche du roman cacophonique. Nous nous inspirerons ainsi des études de Richard D.E. Burton²⁰ et de Roy Chandler Caldwell²¹ sur le carnivalesque et le grotesque chez Confiant, car elles évoquent l'aspect désordonné et cacophonique des œuvres du romancier martiniquais en les rattachant à leur veine truculente. Dans *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature*²², Lydie Moudileno s'intéresse aux voix enchâssées dans les romans de Chamoiseau et de Confiant : cette étude pourra soutenir notre considération des voix mêlées dans le roman cacophonique. Précisons enfin que les études sur la créolité chez Chamoiseau et Confiant traitent des particularités de la culture créole, tels l'importance de l'oralité, la figure du conteur ou son point de vue décentré. Ces informations éclairciront notre approche des voix du roman. Les travaux de Wandrille Micaux (« Le lexique des “marqueurs de parole” antillais : Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant : petites Antilles »²³) et de Delphine Perret (*La créolité. Espace de création*²⁴) ont à ce titre été particulièrement profitables à notre étude.

Les travaux que nous venons de citer abordent les voix mêlées du roman afin d'observer leur affiliation au genre carnivalesque, leur aspect spéculaire ou encore leur rattachement au mouvement de la créolité. Nous nous contenterons ici d'étudier le mélange de

¹⁸ CHARAUDEAU, Patrick. MAINGUENEAU, Dominique. *Dictionnaire d'Analyse du discours*. Paris : Seuil, 2002. p. 516.

¹⁹ CHARAUDEAU, Patrick, MAINGUENEAU, Dominique (dir.) *Op.cit.* p. 420.

²⁰ BURTON, Richard D.E. *Le roman marron : études sur la littérature martiniquaise contemporaine*. Paris : L'HARMATTAN, 1997. — 282 p.

²¹ CALDWELL, Roy Chandler Junior. « *L'Allée des Soupirs*, ou le grotesque créole de Raphaël Confiant », *Francographies* (revue). 1999, n°8, p.59-70. [consulté le 14/02/11]. Disponible sur : http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/confiant_caldwell.html

²² MOUDILENO, Lydie. *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature : mises en scène et mise en abyme du roman antillais*. L'Harmattan. Paris : Karthala, 1997. — 214 p.

²³ MICAUX, Wandrille. « Le lexique des “marqueurs de parole” antillais : Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant : petites Antilles », *Études créoles*, vol. 20, n°2, 1997. — 10 p.

²⁴ PERRET, Delphine. *La créolité. Espace de création*. Matoury : Ibis rouge, 2001. — 313 p.

voix en tant que tel. Il s'agira, autrement dit, d'analyser les caractéristiques du roman cacophonique, de nous interroger sur les raisons pour lesquelles un auteur francophone peut être amené à faire le choix d'une écriture cacophonique. Il s'agit de prime abord d'un choix surprenant : le roman cacophonique se construit contre les attentes de clarté, de cohésion et de linéarité que le lecteur ordinaire projette. Cependant, si l'on considère le grand nombre de ventes des romans de Chamoiseau et de Confiant, force est de constater que l'écriture cacophonique plaît à un large lectorat, bien qu'elle constitue une indéniable prise de risques. Il nous faudra donc prendre en compte à la fois l'intérêt et les écueils d'une écriture cacophonique. De fait, la « cacophonie » est originellement un substantif à connotation péjorative. Nous constaterons par ailleurs que l'ambivalence du roman cacophonique se note non seulement en observant la lecture que l'on peut en faire mais également en analysant le processus d'écriture d'un roman cacophonique. En se faisant mise en mots d'un univers cacophonique, l'écriture du roman aux voix confusément mêlées constitue en elle-même une explicitation, une clarification, une « dé-cacophonisation ». Autrement dit, l'écriture d'un roman aux voix confusément mêlées est cacophonique tout en ne l'étant plus. Cette tension a été mise en scène dans *Texaco*, où Marie-Sophie Laborieux confie : « Parfois, je me surprénais à pleurer de voir comment (retrouvant [Esternome] pour le garder) je le perdais, et l'immolais en moi : les mots écrits, mes pauvres mots français, dissipaient pour toujours l'écho de sa parole et imposaient leur trahison à ma mémoire »²⁵. En évoquant une tension entre le français et le créole, entre l'écrit et l'oral, l'héroïne de *Texaco* exprime une alternative déchirante : celle de ne pas écrire en français l'histoire de son père car elle appartient au domaine oral créole et celle de sauvegarder par l'écrit son patrimoine culturel oral évanescent bien que cette sauvegarde constitue une trahison. Marie-Sophie, inquiétée de voir les souvenirs de ce père disparaître, choisira le second terme de l'alternative – elle regrette par exemple de ne pas avoir de description de sa femme aimée, Oselia : « Mon papa Esternome n'avait pas fait d'école. Il ne disposait dans sa calebasse que des méthodes de charpenterie et rien des cinquante-douze pages de dictionnaire utiles à l'esquisse portée d'une silhouette de la chose » (T, p. 89). Ce faisant, elle prendra le risque d'aplatir les propos de ses aïeux en les explicitant. Effectivement, il est dit dans *Texaco* que l'opacité²⁶ est un moyen de préservation.

²⁵ CHAMOISEAU, Patrick. *Texaco*. Paris : Gallimard, 1992. p. 412. Désormais abrégé en T.

²⁶ Chamoiseau se réfère à un concept glissantien : « Édouard Glissant développe les concepts d'*opacité* et de *transparence* pour traiter à la fois la question des identités culturelles et celle de la nature du fonctionnement du texte littéraire [...] Glissant réclame « le droit à l'opacité » en précisant que l'opaque, c'est le non-réductible, l'affirmation et la subsistance d'une singularité non réductible à un modèle universel. Il s'agit donc d'accepter le fait que chez l'Autre il y aura toujours une différence que nous ne pouvons comprendre à partir de nos propres modèles (systèmes) de connaissance, d'accepter que cette part

Les propos énigmatiques des Mentôts, les esprits des ancêtres, sont ainsi retranscrits tels qu'ils auraient été prononcés, sans plus d'explication, afin de ne pas les déformer. *Texaco* illustre bien les enjeux de l'écriture cacophonique : retranscrire tel quel un univers aux voix confusément mêlées tout en sachant que cette retranscription représente un risque d'amointrissement de la teneur cacophonique de cet univers.

Il semble ainsi possible d'envisager la structure cacophonique comme un moyen d'expression des différentes tensions qui habitent le roman francophone.

Afin de tester ces hypothèses, il nous faudra dans un premier temps délimiter notre conception du roman cacophonique en précisant les origines de ce terme ainsi que son positionnement vis-à-vis de la polyphonie et du dialogisme.

Nous pourrons ensuite envisager les tensions (qu'elles soient narratives, énonciatives ou linguistiques) qui se manifestent dans les romans constituant notre corpus afin d'établir en quoi elles entretiennent leur caractère cacophonique.

Ceci nous mènera à envisager la cacophonie comme un effet de lecture. Si la cacophonie est une « rencontre ou répétition de sons, de syllabes, qui “blesse” l'oreille »²⁷ du lecteur, elle n'existe qu'une fois avoir été remarquée par ledit lecteur. Il s'agira par conséquent de prendre en considération la réception des œuvres de notre corpus afin de déterminer les différentes démarches interprétatives possibles du roman cacophonique.

Les pages qui vont suivre entendent ainsi esquisser la théorie d'un certain type de roman : entre la poétique et l'analyse du discours, notre étude rencontre des problématiques fécondes, dont on a bien conscience qu'elles devront être développées ailleurs.

opaque de l'Autre (que nous ne pouvons élucider, rendre transparente) n'en fait pas pour autant un barbare » NDIAYE, Christine. « TRANSPARENCE ». In BENIAMINO, Michel. GAUVIN, Lise (dir.). *Vocabulaire des études francophones : Les concepts de base*. Limoges : PULIM, 2005. p. 182.

²⁷ ROBERT, Paul. *Le nouveau petit Robert*. Op. cit. p. 325.

CHAPITRE 1

LA CACOPHONIE :

UN OUTIL D'ANALYSE DU ROMAN FRANCOPHONE ?

Bien qu'*Eau de Café*, *Texaco* et *l'Allée des Soupirs* se réfèrent à des univers fictionnels qui leur sont propres, ces trois romans ont pour point commun d'évoquer la visite du général de Gaulle à Fort-de-France en 1964. Cette visite donne lieu à des agitations populaires confuses. En effet, le discours du général a été perçu de différentes manières, suscitant autant de mouvements de révolte que de liesse. Sa voix n'a été entendue qu'approximativement avant d'être répétée et déformée à souhait – et c'est là ce qui nous servira de point de départ.

Marie-Sophie Laborieux témoigne de la confusion règnant autour de ce discours : « On dit qu'il hurla que nous étions foncés, mais je n'ai pas entendu cela. Je n'ai d'ailleurs rien entendu [...] » (T, p. 423). Malgré son inaudibilité, cette phrase contraria « ceux qui s'inquiétaient de savoir si de Gaulle avait dit *Mon Dieu, mon Dieu comme vous êtes français*, ou crié *Mon Dieu, mon Dieu comme vous êtes foncés*. » (T. p. 425). Différentes interprétations se forment autour d'une voix trouble. On ne sait même plus si cette phrase a été affirmée (« dit ») ou exclamée (« crié »).

Dans *Eau de Café*, le lecteur découvre le point de vue de la foule influencée par quelques partisans gaullistes :

ils entendirent la voix du géant proclamer :
« Mon Dieu ! Mon Dieu ! Que vous êtes foncés ! »
Des salves d'applaudissements se frayèrent un chemin au travers d'un murmure de réprobation²⁸.

Cependant, Julien Thémistocle a pu écouter plus clairement le général qui l'a salué et

Le géant lui murmura :
« Mon Dieu ! Mon Dieu, que vous êtes français ! »
L'instant d'après, Thémistocle prit sa voix de stentor et s'écria à l'adresse de la foule : « Vous aviez mal entendu ! Papa de Gaulle n'a jamais parlé de la couleur de notre teint. Jamais ! » (EDC, p. 305)

Trois années plus tard, Confiant nous livre avec *l'Allée des Soupirs* une interprétation plus contestataire des propos de de Gaulle tout en glissant dans son roman un indice pouvant

²⁸ CONFIENT, Raphaël. *Eau de Café*. Paris : Grasset & Fasquelle, 1991. p. 304. Désormais abrégé en EDC.

expliquer ce quiproquo (lié à la prononciation créole : certains ont répété les propos du général en élidant les « r ») : « [...] une bousculade de chants jaillit des poitrines des nègres, mangeant les mots, estropiant les “r”. Puis le géant parla. Il parla ce qui suit de sa voix d’outre-terre : “Mon Dieu !...Mon Dieu, que vous êtes français !” » (As, p. 401). Des voix de divers horizons se mêlent en une commune indignation :

« La compagnie, mussieu de Gaulle se fout de notre gueule ! Il a osé nous injurier en face, nous ne pouvons pas accepter ça. Il faut démolir ce pays-là car il est dirigé par des esclaves... Écoutez-moi, je répète que de Gaulle vient de déclarer : “Mon Dieu ! Mon Dieu que vous êtes foncés !” “ Oui, foncés !

– *Lé i té bizwen nou an tan lajè-a, i pa té wè nou té fonsé pyès, isenbôt-la !* » (Quand il a eu besoin de nous pendant la guerre, notre couleur foncée ne l’a pas gêné, le salopard !) renchérit quelqu’un.

Madame Villormin murmurait d’un ton incrédule :

« Mon Dieu ! Mon Dieu, que vous êtes foncés ! »

Cicéron s’accroupit sur le grand trottoir qui bordait la Préfecture et écrivit à la craie rouge :

*« Nous, Fils de Cham, soi-disant maudits
Depuis le commencement des temps
Nous affirmons au beau mitan de l’An 1960
Que Dieu est noir foncé !
(Merde pour toi, de Gaulle !) »* (AS p. 402, 403).

En lisant ces trois versions d’un même fait, la venue de de Gaulle en Martinique, le lecteur se retrouve face à trois différentes expositions d’une situation que l’on qualifiera de *cacophonique*. Celles-ci prennent la forme d’un mélange confus de voix, d’un croisement de différents points de vue sur une même situation ou encore d’un croisement de langues et de moyens d’expression.

Nous tenterons ici d’analyser un à un chacun des facteurs responsables de la teneur cacophonique d’un texte. Nous délimiterons ainsi les contours de la notion de « cacophonie » notamment en la situant vis-à-vis de la polyphonie et du dialogisme.

I.1. Histoire du terme et de ses acceptions.

Il s’agit ici de remonter aux origines du terme « cacophonie » et d’étudier l’évolution de ses significations pour en venir à la conception à laquelle nous nous référerons au cours de notre étude.

I.1.1. Étymologie.

Le terme *cacophonie* est employé depuis l’Antiquité grecque. Dans *A Greek-English Lexicon*, Liddell et Scott attribuent la première mention de « *κακόφωνος* » à Démétrios de

Phalère (350 av. J.C. - 282 av. J.C.). C'est à cet orateur athénien, élève d'Aristote, que l'on devrait l'association des termes κακός (mauvais) et φωνή (voix). Cette association désigne par extension une « rencontre ou répétition de sons, de syllabes, qui blesse l'oreille »²⁹. Le terme *cacophonie* se réfère ainsi à un effet auditif perceptible dans des discours. Cependant, Laurence Rosier explique que « le déplacement métaphorique des termes musicaux ne date pas d'hier puisque les termes grecs symphonie (*symphōnia*) et diaphonie (*diaphōniai*) étaient déjà employés comme tels (c'est-à-dire de façon métaphorique) par certains Pères de l'Église comme Eusèbe de Césarée < (265-340) > »³⁰. Nous pouvons donc supposer que dès le début de notre ère, le terme *cacophonie* a également été utilisé de façon imagée, parallèlement à la polyphonie musicale. Effectivement, le XIIème siècle a vu se développer des œuvres polyphoniques de plus en plus complexes, prenant des formes brouillées que l'on pourrait qualifier *a posteriori* de « cacophoniques ». Laurence Rosier évoque entre autres la musique polyphonique de Johannes Ockeghem (XVème siècle) qui superpose jusqu'à 36 voix et celle de Guillaume de Machaut (XIVème siècle) qui ose les dissonances en mêlant formes religieuses et profanes, chants sacrés latins et chants populaires français (il s'agirait là d'une forme de polylinguisme avant la lettre). Nous pourrions donc voir Guillaume de Machaut comme un compositeur cacophonique. Des œuvres musicales pourraient ainsi être caractérisées comme cacophoniques. Les critères qui font l'aspect cacophonique d'une œuvre musicale peuvent sans doute se transposer à d'autres domaines artistiques. Il est ainsi possible faire un lien entre la cacophonie musicale et la cacophonie littéraire. Autrement dit, nous faisons l'hypothèse que l'on retrouve dans certains écrits la même teneur cacophonique que dans la musique.

Les rhétoriciens ont également été amenés à investir le terme *cacophonie* en le codifiant. Les rhéteurs grecs ont ainsi défini les différentes sous-catégories de ce « vice d'élocution qui consiste en un son désagréable, produit par la rencontre de deux lettres ou de deux syllabes, ou par la répétition trop fréquente des mêmes lettres ou des mêmes syllabes »³¹. Ils ont ainsi précisé que la « tautophonie est une cacophonie due à une allitération poussée jusqu'à l'excès »³² et nommé la tautophonie du L « lambdacisme », celle du M « mytacisme », celle du I « iotacisme », celle du R « rhotacisme » et celle du S « sigmatisme ». Cette rigueur définitoire contraste avec l'acception élargie du terme.

²⁹ ROBERT, Paul. *Le nouveau petit Robert. Op. cit.* p. 325.

³⁰ ROSIER, Laurence. « Polyphonie : Les "dessous" d'une métaphore ? ». In *Le sens et ses voix : Dialogisme et polyphonie en langue et en discours. Recherches linguistiques n°28*. PERRIN, Laurent (dir.) Metz : PUM, 2006. p. 192.

³¹ DUPRIEZ, Bernard. *Gradus, les procédés littéraires (dictionnaire)*. Paris : Christian Bourgois. 1984. p. 101.

³² *Ibid.* p. 101.

Aujourd'hui, le terme *cacophonie* ne désigne plus seulement un effet musical ou une figure rhétorique. Effectivement, ce substantif est entré dans le langage courant et est utilisé plus largement en référence à un mélange confus de choses diverses. La *cacophonie* appartient donc autant au langage courant qu'au langage scientifique, tout comme, ou peut-être même davantage que la *polyphonie*. Cette dernière notion a été beaucoup plus employée dans le langage scientifique, et notamment dans l'approche énonciative des discours. Henning Nølke a ainsi constaté un investissement multiple autour du terme « polyphonie » et l'explique de la manière suivante :

On rencontre le terme de « polyphonie » dans beaucoup de contextes différents et très souvent dans des acceptions plus ou moins intuitives ou impressionnistes. Cela s'explique sans doute par la souplesse de la notion, intuitivement compréhensible³³.

Cette « souplesse notionnelle » se constate également autour de la *cacophonie*. Baudelaire a par exemple transposé la *cacophonie* à la critique picturale avec l'appréciation suivante : « turbulence, tohu-bohu de styles et de couleurs, cacophonie de tons, trivialités énormes, prosaïsme de gestes et d'attitudes, noblesse de convention, poncifs de toutes sortes, et tout cela visible et clair, non seulement dans les tableaux juxtaposés, mais encore dans le même tableau [...] »³⁴. Zola, quant à lui, rattache métaphoriquement la *cacophonie* à une impression olfactive : « [Dans le bouquet final des fromages] C'était une cacophonie de souffles infects »³⁵. Enfin, nous pouvons constater avec Laurence Rosier que ce terme se retrouve fréquemment dans les discours politiques en tant que pendant négatif de la polyphonie : « Dans le champ politique, le paradigme d'opposition qui se constitue est celui de la polyphonie *versus* cacophonie : retenons que le premier face à la discordance péjorative du second a tendance dès lors à paraître comme homogène tout en conservant l'individualité de la voix « citoyenne » »³⁶.

I.1.2. Isotopie sémantique.

Laissons un instant la parole à Ti-Cirique, personnage savant de *Texaco* ayant appris le dictionnaire par cœur :

³³ NØLKE, Henning. « Polyphonie » In CHARAUDEAU, Patrick et MAINGUENEAU, Dominique. *Dictionnaire d'Analyse du Discours*. Paris : Seuil, 2002. p. 448.

³⁴ BAUDELAIRE, Charles. *Salon de 1845*. Toulouse : Éd. De L'Archer. 1945. p. 192.

³⁵ ZOLA, Émile. *Le Ventre de Paris*. Paris : Fasquelle, 1971. p. 432.

³⁶ ROSIER, Laurence. « Polyphonie : Les « dessous » d'une métaphore ? ». *Op. cit.* p. 197.

- Ti-Cirique, bonjour, et si je te dis : Caco ?
- Élément, du grec *Kakos*, signifiant quelque chose de mauvais. Il entre dans la composition de quelques mots, notamment Cacochyme, Cacodyle, Cacographie, Cacologie, Cacophage, Cacophonie, Cacosmie, Cacostomie... (T, p. 415).

En ajoutant à cette liste la cacoehyrie, le cacodémon, le cacoèthe, la cacopathie, la cacophobie, la cacopragie, la cacopygie, la cacositie, la cacosphyxie, la cacothymie et la cacotrophie, nous citons tous les usages français du préfixe grec « kakos » recensés dans *le grand dictionnaire Littré*³⁷. Ces formants référant aux milieux médical, psychiatrique, chimique et esthétique ont pour point commun leur connotation péjorative : ils évoquent tous une déficience, un dysfonctionnement, un éloignement vis-à-vis d'une norme donnée.

Nous pouvons rapprocher les termes *cacologie* et *cacographie* de la *cacophonie* dans la mesure où ces trois substantifs se réfèrent potentiellement à l'anomalie d'un énoncé. La cacologie faisant partie du vocabulaire linguistique est utilisée « pour désigner une expression [...] défectueuse [...], qui, sans constituer une incorrection grammaticale, fait violence à l'usage, à la logique, etc. »³⁸. Il s'agit donc d'un jugement porté sur une locution qui se démarque du bon usage de la langue commune, de l'étiquetage péjorant d'une expression qui ne correspond pas aux normes d'un français universel. Toutefois, une formulation cacologique ne constitue pas « une incorrection grammaticale » : il s'agirait de dire autrement, selon une autre logique. Nous reviendrons sur les langages chamoisien et confiantien qui, mettant en œuvre des français revisités, se trouvent de ce fait gorgés de formulations cacologiques.

Quant à la cacographie, cette « façon d'écrire incorrecte » correspond bien à une « incorrection grammaticale ». Il s'agit d'un « mauvais style, [d'une] langue contrevenant aux règles de l'art d'écrire »³⁹. Ce terme renvoie à une vision binaire de la langue française qui opposerait une mauvaise écriture (une cacographie) à une bonne écriture (une « eu-graphie »). Preuve en est, au XIX^e siècle, la rédaction de recueils pédagogiques de manière cacographique, pour que les élèves puissent découvrir et corriger par eux-mêmes les incorrections. Nous nous pencherons également sur l'aspect par moments cacographique des écrits francophones et sur l'intérêt du choix de la cacographie.

Nous pouvons alors interroger la position de la *cacophonie* vis à vis de la *cacologie* et

³⁷ LITTRÉ, Paul-Émile. *Le grand dictionnaire Littré. Tome I*. Versailles : Encyclopaedia Britannica, 1999. p. 679.

³⁸ IMBS, Paul. (dir.). *Trésor de la langue française : Dictionnaire de la langue française du XIX^e siècle et du XX^e siècle (1789-1960). Tome IV*. Paris : Éd. Du Centre National de la Recherche Scientifique, 1975. p. 1134.

³⁹ *Ibid.* p. 1134.

de la *cacographie*. Faut-il considérer la *cacophonie* comme la *cacographie*, c'est-à-dire comme une « incorrection grammaticale » ou plutôt comme la *cacologie*, c'est-à-dire comme une autre logique, un parti pris littéraire reconnu, qui aurait sa place dans le *Dictionnaire des procédés littéraires* de Bernard Dupriez ? Si nous nous dirigeons intuitivement vers la seconde solution, nous prendrons tout de même le temps d'examiner la question lorsque nous nous confronterons de plus près à notre corpus d'étude.

I.1.3. Notions rattachées à la cacophonie.

Toutefois, nous ne nous contenterons pas d'étudier la *cacophonie* comme un phénomène constatable à l'échelle microstructurale d'un mot, comme une rencontre de sons, de syllables. Nous envisagerons ce terme dans sa dimension macrostructurale, c'est-à-dire en tant que « mélange confus de plusieurs bruits, de plusieurs voix »⁴⁰. Dans cette optique, nous serons amenée à considérer la *cacophonie* comme un brouillage énonciatif. Jenny Simonin « ressen[t], intuitivement, comme éminemment polyphonique, un texte dans lequel sont mêlés la voix du narrateur, celle du héros, ainsi que d'autres discours [...] »⁴¹ ; par ailleurs nous pouvons estimer, intuitivement, qu'un texte qui mêle confusément plusieurs voix est susceptible d'être perçu comme *cacophonique*. *Eau de Café*, *Texaco* et *L'Allée des Soupirs* ont pour point commun d'entremêler (sur le mode de la superposition, de l'enchâssement ou encore de l'assemblage – nous y reviendrons) des voix d'origines diverses et non-identifiables. Nous pouvons penser ici aux voix mystérieuses des Mentôs qui hantent *Texaco* ou aux non moins mystérieuses rumeurs populaires (entretenues par les « Radio-bois-patate » et « Radio-bombe-sirop ») qui alimentent la narration des romans de Confiant. Ces voix « mettent en jeu un ON-locuteur [...] c'est-à-dire qu'[elles] évoquent une communauté linguistique présentée comme générale, et dépassent les limites du locuteur et de ses éventuels allocutaires »⁴².

Autrement dit, le lecteur n'appartenant pas à la communauté linguistique à laquelle se réfère le roman francophone (en l'occurrence, il s'agirait d'une communauté franco-créolophone) peut se sentir dérouteré face aux voix imbriquées car il manque d'outils pour le recontextualiser. Au brouillage énonciatif se superpose donc un brouillage linguistique : les

⁴⁰ *Ibid.* p. 325.

⁴¹ SIMONIN, Jenny. « Les plans d'énonciation dans *BERLIN ALEXANDERPLATZ* de Döblin », *Langages* n°73, mars 1984, p. 31.

⁴² ANSCOMBRE, Jean-Claude. « Stéréotypes, gnomicité et polyphonie ». In *Le sens et ses voix : Dialogisme et polyphonie en langue et en discours. Recherches linguistiques* n°28. *Op. cit.* p. 365.

différents énonciateurs difficilement identifiables (le lecteur qui n'est pas familier avec la culture antillaise ne saura pas ce que sont des Mentôs ni pourquoi ces derniers s'expriment par l'entremise d'autres personnages) s'expriment confusément (par des formules opaques mêlant français et créole). Nous sommes ainsi face à un mélange confus de plusieurs voix narratives et linguistiques. Ce brouillage est d'autant plus complexe du fait qu'il met en jeu plusieurs langues et langages. Dans ces romans se mêlent en effet plusieurs parlures qui varient selon plusieurs critères (par exemple le caractère des personnages ou encore le lieu où ils se trouvent : nous trouvons des variations à l'intérieur d'une même île (ici la Martinique), l'expression « Radio-bois-patate » que nous évoquons plus haut s'emploie à l'Allée des Soupirs alors que l'on parle de « Radio-bombe-sirop » à Terres-Sainvilles). Le lecteur n'a pas d'accès direct à cette cacophonie lexicale, il doit déduire approximativement le sens d'une expression ou recourir à un dictionnaire des créolismes ou de néologismes encore que tous les néologismes chamoisiens et confiantiens ne sont pas recensés dans ces anthologies. Nous sommes bien face à une situation cacophonique, certaines tournures resteront opaques et prolongeront la confusion du lecteur. Cependant, les auteurs francophones prennent le risque de l'opacité pour pouvoir à la fois ne pas occulter des tournures linguistiques locales (ou certaines qui leur sont propres) et les faire connaître par la large diffusion de leurs romans. Emily Apter parle à ce sujet du « double défi de la portée globale et de la proximité textuelle » lorsqu'elle explique la vision de la littérature comparée de Spitzer qui voyait « la cacophonie mise en scène de rencontres multilingues, [comme] un exemple de comparatisme qui relève le double défi de la portée globale et de la proximité textuelle »⁴³. Nous avons ainsi évoqué des mélanges de plusieurs sortes de voix.

Arrêtons-nous à présent sur la *voix* en elle-même afin de déterminer ce que l'on entend lorsque l'on se réfère à cette entité transparente en apparence. Dans *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Bakhtine distingue trois dimensions vocales : la dimension corporelle considérant la voix comme « cette matérialité nécessaire à l'expression de la pensée incarnée dans un corps, qui permet la communication humaine »⁴⁴, la dimension discursive qui correspond au dialogisme bakhtinien : il s'agit du « dialogue interne des différents discours

⁴³ APTER, Emily (« In looking not just at what Spitzer preached – an universal Eurocentrism – but more at what he practised – a staged cacophony of multilingual encounters – one finds an example of comparatism that sustains at once global reach and textual closeness ») « Global *Translatio*: The “Invention” of Comparative Literature, Istanbul, 1933 » In *Debating World Literature*. PRENDERGAST, Christophe (dir.). Londres : Verso, 2004, p. 79.

⁴⁴ BRES, Jacques, NOWAKOWSKA, Aleksandra. « Voix, point de vue...ou comment pêcher le dialogisme à la métaphore ». In *À la recherche des voix du dialogisme, Cahiers de praxématique n°49*. Montpellier : PULM, 2007. p. 106.

que rencontre un énonciateur et qui construisent sa parole »⁴⁵ et la dimension narratologique de la voix qui recouvre les dimensions corporelle et discursive car les voix d'un roman ont un aspect phonique (« elles retentissent, elles ne sont pas sourdes les unes aux autres ») et un aspect discursif (« elles ne sont pas fermées les unes aux autres, elles se répondent, se reflètent »⁴⁶). Plus généralement, nous pouvons distinguer la voix que l'on entend (la voix phonique à laquelle se réfèrent métaphoriquement les voix discursive et narrative) des voix des instances énonciatives (les voix discursives et narratives). Pour situer les deux types de voix que nous avons déjà évoqués, nous pourrions dire que les voix romanesques qui mêlent plusieurs langues et langages sont des voix narratives qui se construisent comme fictions de réelles voix phoniques. Et les différents pôles énonciatifs confusément mêlés sont également des voix narratives qui entretiennent un mélange de voix discursives.

Cependant, il est possible d'aborder l'aspect polyphonique d'un texte sans recourir à la métaphore de la voix. Cette démarche, qui se détourne du terme dans son acception étymologique (rappelons que le suffixe « -phonie » vient du grec φωνή, la voix), a été entreprise par Oswald Ducrot dans son « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation » (in *Le dire et le dit*, 1984). Ce dernier considère les énonciateurs comme des « instances sans parole », comme des « êtres qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant on leur attribue de mots précis ; s'ils “parlent”, c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leur point de vue, leurs paroles »⁴⁷. Ce sont donc, dans cette perspective, davantage des points de vue que des voix qui se superposent dans un roman polyphonique. Ducrot définit le point de vue comme « une attitude, une position prise par un énonciateur vis-à-vis d'un certain contenu, c'est-à-dire une entité sémantique abstraite »⁴⁸. Cet angle de vue complexifie notre approche de la polyphonie car il nécessite une prise en compte de la focalisation narrative. Ducrot explique effectivement que la voix d'un seul et même locuteur peut faire entendre plusieurs points de vue :

Le locuteur parle au sens où le narrateur raconte, c'est-à-dire qu'il est donné comme la source d'un discours. Mais les attitudes exprimées dans ce discours peuvent être attribuées à des énonciateurs dont il se distance — comme les points de vue manifestés dans le récit peuvent être ceux des sujets de conscience étrangers au narrateur⁴⁹.

⁴⁵ *Ibid.* p. 106.

⁴⁶ *Ibid.* p. 107.

⁴⁷ DUCROT, Oswald. « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation ». In *Le dire et le dit*. Paris : Minuit, 1984. p. 204.

⁴⁸ *Ibid.* p. 218.

⁴⁹ *Ibid.* p. 208.

Il y a peut-être là de quoi mieux comprendre la cacophonie. La polyphonie peut s'observer sur le plan énonciatif. Nous venons de voir que l'énonciation pouvait être autant de voix que de points de vue. Un roman polyphonique serait donc une œuvre qui rassemble plusieurs voix et/ou plusieurs points de vue. Voyons donc ce qu'il en est des romans qui mélangent *confusément* plusieurs voix et points de vue : la cacophonie peut-elle s'observer sur le plan de la focalisation ?

La cacophonie est avant tout un effet de lecture. Dans sa démarche interprétative, le lecteur reconstitue les points de vue évoqués et tente de les attribuer aux différents énonciateurs. Ducrot confirme cette hypothèse quant à la démarche du lecteur en confiant qu'« [...] à chaque point de vue, [il] relie un énonciateur présenté comme la source de ce point de vue, comme l'être qui a ce point de vue ou en filant la métaphore, comme l'œil qui voit »⁵⁰. Concluons avec Pierre-Yves Raccah que « toute interprétation d'énoncé suppose la construction d'un point de vue »⁵¹. Or, nous pouvons constater que dans notre corpus francophone, la multiplicité des voix rend impossible une lecture « linéaire » reliant un énonciateur à un point de vue. Le lecteur se retrouve ainsi à plusieurs reprises désorienté et incapable d'identifier l'origine des points de vue.

Reprécisons ici que lorsque nous parlons de *voix*, nous nous référons à un moyen de diffusion de l'information orale qui est mis en scène dans le roman au travers des paroles des différents locuteurs, alors que les points de vue relèvent du domaine de la représentation des perceptions des différents personnages, de leurs perspectives sur des événements. Marc Wilmet a tout de même mis au point un instrument pour analyser ensemble voix et points de vue : « La rigueur commande de distinguer la *polyphonie* ou “concert de voix” (y compris les voix intérieures) de l'*hétéroscopie* (Larochette 1980) ou “diversité de points de vue”. Nous pourrions risquer *polyscopie* »⁵². De même, nous pourrions parler de « cacoscopie ». Nous pourrions risquer la confusion en superposant le lexique propre à l'énonciation vocale et celui propre à l'énonciation « focale » afin d'évoquer un mélange de voix et de points de vue qui sont imbriqués de telle sorte que l'on ne peut les distinguer. C'est-à-dire que nous sommes face à des propos dont nous ne pouvons identifier l'émetteur, ceux-ci évoquant des représentations qui sont tout autant inidentifiables. Il s'agirait là bien d'un cas de mélange confus de voix et de perceptions, d'un cas de « cacoscopie ».

⁵⁰ DUCROT, Oswald. « Quelques raisons de distinguer « locuteurs » et « énonciateurs » ». In *Polyphonie linguistique et littéraire* n°3. 2001. p. 20.

⁵¹ RACCAH, Pierre-Yves. « Lexique et idéologie : les points de vue qui s'expriment avant qu'on ait parlé ». In *Les facettes du dire. Hommage à Oswald Ducrot*. CAREL, Marion (dir.). Paris : Kimé, 2002. p. 264.

⁵² WILMET, Marc. *Grammaire critique du français*. Louvain-la-Neuve : Duculot, 2003. p. 481.

Lorsque nous nous pencherons de plus près sur notre corpus romanesque antillais, nous constaterons que les voix du roman se mélangent de manière particulière. De fait, de multiples rumeurs populaires parcourent ces romans. Celles-ci se forment et déforment. Elles se répondent en s’infirmitant et en se confirmant. Ce réseau de voix cacophoniques s’appuie sur un montage de différents supports. Effectivement, les rumeurs sont alimentées par plusieurs sources qui s’expriment chacune par un genre qui leur est propre (s’entremêlent ainsi des journaux intimes, des articles de journaux, des émissions radiophoniques rapportées, des lettres, des discours...). La cacophonie du roman est encore entretenue par une imbrication intertextuelle. Nous parlons d’intertextualité car il est question de références à des textes précis (nous pouvons par exemple lire dans *L’Allée des Soupirs* des extraits du *Code noir*). Cependant, certaines références à des sources moins facilement identifiables voire fictives ponctuent les romans de notre corpus (telles les lettres d’Antilia dans *Eau de Café*). Pour les nommer, nous devons plutôt parler d’*interdiscursivité* comme le rappellent Charaudeau et Maingueneau : « L’usage a tendance à employer *intertexte* quand il s’agit de relations à des textes sources précis (citation, parodie...) et *interdiscours* pour des ensembles plus diffus [...] »⁵³. L’aspect diffus de ces références les rend confuses, il entretient leur opacité. Autrement dit, il les rend d’autant plus cacophoniques. Intertextualité et interdiscursivité deviennent ainsi supports mais aussi sources de cacophonie : elles constituent en elles-mêmes des mélanges de voix qui mènent à la confusion. En effet, face aux voix dissonantes portées par différentes sources, le lecteur ne sait plus quel support est le plus fiable. Il y a dans ces romans intertextuels, une recherche de cacophonie esthétique : « il s’agit de remettre en question le monde imité, de faire voir les jointures, de renoncer d’embellir par l’art »⁵⁴ dirait Tiphaine Samoyault. Nous sommes bien dans le « kakos », le mal poli : les sources de la narration n’ont pas été gommées. Nous sont livrées des fictions dont les traces de construction restent apparentes. De ce fait, ces romans francophones s’opacifient, se démarquent du stéréotype qui fait de la littérature antillaise un ensemble de fictions exotiques, belles et légères. De même, le choix de la cacophonie illustre la situation culturelle antillaise. Écrire un roman intertextuel revient à multiplier les prises pour se souvenir d’une culture orale évanescence. « D’un côté, il y aurait les sociétés à “mémoire millénaire”, qui ont leur Genèse, leur Mythe fondateur, leur Histoire, la Grande, *l’Histoire avec sa grande Hache*⁵⁵ et qui ont leur littérature, et de l’autre côté la société sortie du ventre “du bateau négrier”, “sans

⁵³ CHARAUDEAU, Patrick. MAINGUENEAU, Dominique. *Dictionnaire d’Analyse du discours*. Paris : Seuil, 2002. p. 329.

⁵⁴ SAMOYAULT, Tiphaine. *L’intertextualité Mémoire de la littérature*. Paris : Nathan, 2001. p. 25.

⁵⁵ PEREC, Georges. *W ou le souvenir d’enfance*. Paris : Denoël, 1975, p. 13.

un dieu, sans une muse”, vivant dans “l’emmêlée des histoires” (hache minuscule) avec, pour tout héritage littéraire, l’oralité d’un conte à mille facettes »⁵⁶, récapitulerait Ernstpeter Ruhe.

Nous avons ainsi pu constater qu’un mélange de voix confuses peut s’observer autant sur le plan linguistique, intertextuel que sur le plan énonciatif vocal ou focal. La cacophonie correspond à un brouillage choisi et assumé au nom d’un positionnement idéologique que Chamoiseau expose dans *Écrire en pays dominé* : « la nervure des dominations brutales, silencieuses ou furtives est l’Unicité, le Même en extension. L’hérésie symbolique leur insufflera le maelström des différences, les joyeuses surrections de l’imaginaire »⁵⁷.

I.2. La cacophonie, une forme de polyphonie ?

L’étymologie commune des termes *cacophonie* et *polyphonie* nous amène à les relier. Voire à considérer la *cacophonie* comme un sous-ensemble de la *polyphonie* qui s’opposerait à l’*euphonie*. La polyphonie serait le terme superordonné, recouvrant l’ensemble des superpositions de voix, sans préjuger de leurs effets allant de la confusion à l’harmonie.

I.2.1. La *cacophonie* : une notion idéologique ?

I.2.1.1. Apports de l’usage musical du terme *polyphonie* à la distinction entre polyphonie et cacophonie.

La polyphonie, notion maintes fois réinvestie, est définie différemment selon son usage. Il y a donc une polyphonie musicale, une polyphonie littéraire, une polyphonie linguistique... Or, les domaines littéraire et linguistique ont pu être recoupés par la réflexion de Mikhaïl Bakhtine sur le *roman polyphonique*. Autrement dit, la polyphonie est, dès ses premières utilisations, définie par son lien avec une autre notion : elle est envisagée comme une potentialité littéraire du dialogisme. Aleksandra Nowakowska revisite l’ouvrage *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* (1930) dans sa version originale afin de saisir précisément ce à quoi se référait Bakhtine lorsqu’il parlait pour la première fois de *roman polyphonique*. Elle récapitule les propos du théoricien russe de la manière suivante : « Le

⁵⁶RUHE Ernstpeter. « *Bâtir sur des brumes de mémoires*. Raphaël Confiant et Patrick Chamoiseau mythographes de la créolité ». *Art. cit.* p. 176.

⁵⁷CHAMOISEAU, Patrick. *Écrire en pays dominé*. Paris : Gallimard, 1997. p. 79.

terme de polyphonie, emprunté au champ musical par métaphore, consiste à faire entendre la voix d'un ou plusieurs personnages aux côtés de la voix du narrateur, avec laquelle elle s'entremêle d'une manière particulière, mais sans phénomène de hiérarchisation »⁵⁸. Nous partirons donc de cette conception bakhtinienne pour articuler polyphonie et cacophonie.

Arrêtons-nous un instant sur l'emprunt au champ musical. Bakhtine précise que « quand nous-même comparons le roman de Dostoïevski à la polyphonie, cette comparaison n'a que la valeur d'une analogie imagée, d'une simple métaphore, pas davantage »⁵⁹. Nous pouvons tout de même filer cette métaphore afin de conceptualiser plus précisément le *roman polyphonique*. En musique, la polyphonie s'oppose à la monodie, qui désigne un chant à une seule voix. Mais nous pouvons encore diviser la polyphonie en deux sous-catégories : l'hétérophonie et l'homophonie. Ces termes ethnomusicologiques se retrouvent plus fréquemment dans la langue allemande qui distingue *Mehrstimmigkeit* de *Vielstimmigkeit*. Le premier terme désigne plusieurs voix chantant à l'unisson tandis que le second réfère à plusieurs voix aux sonorités simultanées mais différentes. Raymond Michel s'est servi de cette distinction pour analyser *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar⁶⁰. Son analyse peut éclairer notre approche du roman cacophonique dans le sens où le caractère hétérophonique des voix entremêlées pourrait expliquer la confusion ressentie à la lecture d'un tel roman. Autrement dit, le roman cacophonique met sur le même plan des voix qui n'émettent pas les mêmes sons et ce désaccord créé un effet cacophonique. La polyphonie en tant que rassemblement de voix peut être homophonique (faire entendre des voix identiques) et avoir un effet euphonique (l'effet harmonieux d'une agréable combinaison de sons) ; elle peut être hétérophonique (assembler des sons qui diffèrent les uns des autres) et avoir un effet cacophonique (l'effet de surprise dû à l'aspect inattendu des associations dissonantes).

Nous pourrions donc synthétiser le lien entre la polyphonie et la cacophonie par le tableau suivant :

⁵⁸ NOWAKOWSKA, Aleksandra. « Dialogisme, polyphonie : des textes russes de M. Bakhtine à la linguistique contemporaine. » In BRES, Jacques. HAILLET, Patrick Pierre. MELLET, Sylvie. NØLKE, Henning, ROSIER, Laurence (dir.) *Dialogisme et polyphonie : Approches linguistiques. Actes du colloque de Cerisy*. Bruxelles : Duculot, 2005. p. 23.

⁵⁹ BAKHTINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. Paris : Seuil, 1970. p. 30.

⁶⁰ MICHEL, Raymond. « Pour une lecture polyphonique. Assia Djébar : langage tangage, langage tatouage. », *Pratiques*. Décembre 2004, n°123-124. — 36 p.

	Caractère	Effet
Polyphonie	homophonique	euphonique
	hétérophonique	cacophonique
Monodie		

I.2.1.2. Du sens littéraire à l'interprétation du sens idéologique de la *polyphonie* et de la *cacophonie*.

D'après ce tableau, la polyphonie constituerait un grand ensemble englobant la cacophonie qui serait ici un effet de lecture. Polyphonie et cacophonie peuvent ainsi être précisément situées l'une envers l'autre lorsqu'on parle en termes musicaux et littéraires. Nous pouvons étendre notre démarche classificatrice au sens idéologique des termes *polyphonie* et *cacophonie*. Pour ce faire, référons-nous à la conception bakhtinienne du *polyphonisme*, c'est-à-dire du « processus de maturation artistique du roman polyphonique »⁶¹. Ce faisant, nous élargissons notre approche de l'analyse textuelle aux effets de sens, configurés entre les deux pôles qu'occupent auteur et lecteur. Pour parler de ce processus de construction collective de sens, Bakhtine parle de *polyphonisme* en s'appuyant sur l'œuvre de Dostoïevski. Cette conception de la polyphonie en mouvement prend également en compte la réception de la polyphonie, l'effet de lecture. Le *polyphonisme* introduit l'idée selon laquelle « la littérature est, avant tout, un réseau interactif constitué d'une pluralité de voix et de consciences plus ou moins indépendantes et cela dès l'acte créateur, mais aussi dans le texte et dans la réception de l'œuvre »⁶². En effet, un roman polyphonique mettrait en scène une réalité plurielle. Pour ce faire, le texte en lui-même laisserait entendre plusieurs voix (notamment en se faisant plurilinguistique). Cette fragmentation énonciative aurait pour conséquence une réception polyphonique. Le lecteur pourrait s'adonner à un « polysémantisme interprétatif » face à un roman polyphonique qui met en scène plusieurs voix sans en faire primer une seule. Si nous étendions cette théorie à la cacophonie, nous tiendrions le propos suivant : lorsque le roman polyphonique met en scène plusieurs voix hétérophoniques, autrement dit lorsqu'il se fait cacophonique, il propose une conception

⁶¹ BAKHTINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski. Op. cit.* p. 76.

⁶² DESSINGUÉ, Alexandre. « Atelier de théorie littéraire: polyphonisme, de Bakhtine à Ricoeur. » *Fabula-la recherche en littérature.* Disponible en ligne sur : http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonisme%2C_de_Bakhtine_%26agrave%3B_Ricoeur [consulté le 11/05/11]

plurielle du monde qu'il représente. Cependant, nous nous éloignons ici du polyphonnisme qui ne se réfère qu'à l'analyse du processus de création du roman polyphonique comme le précise D. Desanti dont les propos sont repris par Laurence Rosier : « le terme *polyphonie* serait en fait traduit plus justement par *polyphonnisme* ; le roman polyphonique "exige que le critique aille au-delà de la stylistique et de la linguistique" vers la polyphonie du monde »⁶³.

Cependant, si l'on se réfère à la cacophonie telle que l'esquisse Jacquou Chartier, personnage de *l'Allée des Soupirs*, nous pouvons constater que sa conception dépasse le cadre d'une simple notion littéraire. Nous rejoignons ici Laurent Jenny qui explique que « la polyphonie littéraire ne désigne donc pas seulement une pluralité de voix mais aussi une pluralité de consciences et d'univers idéologiques [...]. On peut reconnaître là une tendance du roman moderne : l'univers unifié du roman tend à se désagréger au profit des univers pluriels des personnages. Il ne s'agit plus de boucler ou d'achever une intrigue romanesque, ni de parvenir à une conclusion morale ou idéologique. Il s'agit plutôt de faire apparaître des tensions entre des points de vue »⁶⁴. Ces tensions sont bien présentes dans *l'Allée des Soupirs* où derrière les dialogues de monsieur Jean et Chartier, Confiant fait dialoguer deux visions différentes de la littérature. Chartier est un romancier qui dit vouloir écrire *un roman cacophonique*. Derrière son projet romanesque, on peut entendre dialogiquement la voix et le dessein de Confiant. Les dialogues entre monsieur Jean et Chartier, par leur dimension métalittéraire méritent qu'on leur prête une attention particulière. « Les conversations de deux buveurs littéraires forment une belle *mise en abyme*, une duplication intérieure, ou image de l'ensemble du texte à l'intérieur du texte. Le roman imaginé par Jacquou Chartier décrit assez bien le roman de Confiant qui le contient »⁶⁵, synthétise Caldwell. Dans l'extrait qui suit, nous pouvons décalquer les prises de positions de Confiant des propos de Chartier :

— « Camarade Jean, je persiste et signe : votre poésie à tous n'est que fuite devant... comment dirais-je, devant cette cacophonie du réel. »

Le quinquagénaire se frotta les mains.

« Cacophonie, c'est là le mot exact. Décidément, Chartier, rien ne vaut un œil extérieur... »

— Oui, monsieur. Le roman créole sera cacophonique ou il ne sera pas ! »

Jacquou Chartier était soudain très excité. Il se saisit du *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire, en lut un passage au hasard et déclara :

⁶³ ROSIER, Laurence. « Méandres de la circulation du terme *polyphonie* » In BRES, Jacques. HAILLET, Patrick Pierre. MELLET, Sylvie. NØLKE, Henning, ROSIER, Laurence (dir.) *Dialogisme et polyphonie : Approches linguistiques. Actes du colloque de Cerisy. Op. cit.* p. 39.

⁶⁴ JENNY, Laurent. *Méthodes et problèmes : Dialogisme et polyphonie*. Genève : Ambroise Barras, 2003. [consulté le 11/05/11] Disponible en ligne sur : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/dialogisme/dpintegr.html#dp310000>

⁶⁵ CALDWELL, Roy Chandler Junior. « *L'Allée des Soupirs*, ou le grotesque créole de Raphaël Confiant », *Francographies*. 1999, n°8. — 11 p. [consulté le 11/05/11]. Disponible en ligne sur : http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/confiant_caldwell.html

Nulle cacophonie dans tout cela ! C'est trop enlevé, superbe même mais trop cartésien, trop marxien, trop... (AS, p. 334).

Nous ne nous attarderons pas ici au rejet de l'héritage césairien dont Confiant explique les raisons dans son essai *Aimé Césaire, une traversée paradoxale du siècle* (1993). En revanche, nous remarquerons que Chartier évoque une « cacophonie du réel », que Laurent Jenny appellerait « polyphonie du monde » : « La polyphonie littéraire ne désigne donc pas seulement une pluralité de voix mais aussi une pluralité de consciences et d'univers idéologiques. »⁶⁶. Lorsque Chartier dit que « le roman créole sera cacophonique ou il ne sera pas », sa proposition alternative fait écho à une autre alternative qu'il expose plus tôt dans le roman :

La Martinique est la championne du Divers, comme le dit Victor Segalen, elle brasse religions, langues, cultures, races dans un prodigieux maelström qui préfigure le monde de demain. L'homme moderne sera créole ou il ne sera pas, je vous dis !... Il faut jeter à bas la statue de l'Universalité, qui n'est que le masque de l'intolérance occidentale, et promouvoir la Diversalité, messieurs. La Martinique est un grand pays parce qu'elle est diverselle... (AS, p. 129).

Un roman cacophonique serait ainsi un roman qui, en contestant l'unicité du sujet parlant, conteste dans une plus large mesure la notion d'*Universalité*. Chartier rapproche ici l'identité créole de l'idée de *Diversalité*⁶⁷ du fait du brassage culturel, religieux, identitaire et linguistique constatable en Martinique. Pour exprimer ce brassage, il dit devoir recourir au roman cacophonique :

C'est cela qu'il faut tenter d'écrire... cette errance organisée, cette folie qui n'est pas la folie ordinaire que décrivent nos livres européens. [...] Mon cher Jean, je crois qu'en fait seul le roman a le pouvoir d'appréhender ce grotesque, enfin je veux dire la prose [...] Qu'on s'entende bien : "grotesque" n'a aucunement un sens péjoratif dans ma bouche. Disons qu'il désigne une certaine démesure du réel insulaire. C'est d'ailleurs la disproportion entre cette démesure permanente et l'exiguïté de l'île qui crée ce grotesque (AS, p. 84-88).

Chartier rejette la poésie à cause de son caractère « trop cartésien, trop marxien » au profit du roman et plus précisément du roman cacophonique. Il se réfère à la rationalité du

⁶⁶ JENNY, Laurent. *Méthodes et problèmes : Dialogisme et polyphonie*. Op. cit.

⁶⁷ Confiant définit ce concept en ces termes : « La Diversalité. Ce néologisme, nous les auteurs de la Créolité, nous l'avons forgé pour tenter de faire pendant au vieux concept européen d'universalité. A l'unique, nous préférons le divers, car derrière ce vieux concept se cache, vous le savez pertinemment, l'idée de la supériorité de la civilisation européenne sur toutes les autres civilisations du monde. [...] Ainsi donc, l'idée de Diversalité est étroitement liée à celle de Créolité: elle veut dire qu'il n'existe pas de petit peuple, qu'il n'existe pas de petite langue, qu'il n'existe pas de petite culture. Que toutes les langues, toutes les cultures, toutes les religions du monde sont dignes d'intérêt et contribuent à la richesse du monde, à la biodiversité culturelle ».

CONFIANT, Raphaël. « Créolité, monialisation et diversalité » In *Potomitan, site de promotion des cultures et des langues créoles*. Disponible en ligne sur : <http://www.potomitan.info/matinik/metissage2.php> [consulté le 11/05/11]

cartésianisme et à l'aspect théorique de la pensée marxienne (qui diverge du marxisme, son application pratique) pour s'en distancer. Il rattache ces deux termes à la poésie qui lui semble trop conceptuelle. Chartier parachève son explication en assimilant les écrivains antillais à des *mensfenils* : « Vous autres, poètes antillais, vous vous voulez des aigles alors que vos pays ont besoin de *mensfenils*. Le romancier créole sera *mensfenil* ou il ne sera pas » (AS, p. 335). Cette métaphore suggère un romancier antillais proche des siens comme le *mensfenil* qui marche à même le sol contrairement à l'aigle surplombant (assimilé ici au poète distant). Le discours de Chartier exprime un réel positionnement littéraire derrière la mention du *roman cacophonique*. Nous pouvons ainsi considérer ensemble les assertions « Le roman créole sera cacophonique ou il ne sera pas ! », « L'homme moderne sera créole ou il ne sera pas » et « Le romancier créole sera *mensfenil* ou il ne sera pas » et voir derrière ces trois phrases un plaidoyer pour le roman (préféré à la poésie monophonique) et plus précisément le roman cacophonique, le seul à la hauteur de « la démesure du réel insulaire ».

Notons au passage le caractère intertextuel des revendications de Chartier. Ses propos font effectivement écho à la dernière phrase de *Nadja* de Breton : « La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas »⁶⁸. Ce clin d'œil a une fonction illustrative : *Nadja* qui est un récit autobiographique composé de poésie, de récits de rêves et de photographies peut être vu de par forme déstructurée comme un aperçu de ce que peut être un roman cacophonique. L'exclamation « Le roman créole sera cacophonique ou il ne sera pas ! » peut également être reliée aux propos tenus par Suzanne Césaire dans la revue *Tropiques* : « Allons, la vraie poésie est ailleurs. Loin des rimes, des complaintes, des alizés, des perroquets. Bambous, nous décrétons la mort de la littérature doudoue. Et zut à l'hibiscus, à la frangipane, aux bougainvilliers. La poésie martiniquaise sera cannibale ou ne sera pas »⁶⁹. Les propos de Chartier font ainsi référence à cette revendication d'une poésie identitaire. Suzanne Césaire désire voir naître une littérature qui s'assumerait en faisant fit des stéréotypes exotiques. Dans son œuvre, *Confiant* exprime les mêmes ambitions.

Les assertions « Le roman créole sera cacophonique ou il ne sera pas ! », « L'homme moderne sera créole ou il ne sera pas » et « Le romancier créole sera *mensfenil* ou il ne sera pas », seraient ainsi à relier pour comprendre la conception qu'a Confiant du roman martiniquais. Ce positionnement se fait au nom de la défense de la *Diversalité*. La *cacophonie* ne serait ainsi plus uniquement un simple sous-ensemble de la *polyphonie*. Elle deviendrait au même titre que la polyphonie un positionnement idéologique qui tend par ses évocations

⁶⁸ BRETON, André. *Nadja*. Paris : Gallimard, 1963. p. 190.

⁶⁹ CÉSAIRE, Suzanne. « Misère d'une poésie ». In *Tropiques* n°4. Fort-de-France : [s.n.], janvier 1942. p. 50.

confusément entremêlées « vers la polyphonie du monde » (selon l'expression de Rosier), vers une défense des identités multiples.

I.2.2. Polyphonie et cacophonie ont des portées communes.

Nous avons pu constater que les notions de polyphonie et de cacophonie ont toutes deux une assise littéraire, bien qu'elles puissent être évoquées métaphoriquement et avoir des résonances idéologiques. Suite à cette mise en perspective, revenons sur le *roman polyphonique* tel que l'a conceptualisé Bakhtine afin de déterminer si l'on peut tisser des liens entre polyphonie et cacophonie lorsqu'on les envisage comme des outils d'analyse romanesque. Rappelons avec Nowakowska que « Le terme de polyphonie, emprunté au champ musical par métaphore, consiste à faire entendre la voix d'un ou plusieurs personnages aux côtés de la voix du narrateur, avec laquelle elle s'entremêle d'une manière particulière, mais sans phénomène de hiérarchisation »⁷⁰. Le roman polyphonique fait « entendre la voix d'un ou plusieurs personnages aux côtés de la voix du narrateur », cette pluralité de voix se retrouve dans la cacophonie. Effectivement, un mélange confus de voix implique qu'il y ait plusieurs voix à entremêler. Les théoriciens de la polyphonie ont chacun une conception et une modélisation de la polyphonie qui leur sont propres mais tous font référence à une hétérogénéité de voix.

Ducrot reprend la théorie de Bakhtine pour contester l'unicité du sujet parlant. Il distingue trois statuts dans sa théorie énonciative : celui du sujet parlant, celui du locuteur et celui l'énonciateur pour conclure qu'un locuteur peut faire entendre dans son discours une autre voix que la sienne et d'autres points de vue. Roulet, chef de file de l'école genevoise, restreint la polyphonie à la coprésence de plusieurs locuteurs. Ce faisant, il écarte les énonciateurs considérés comme des entités purement abstraites. Sa théorie polyphoniste évoque tout de même une pluralité de voix : il s'agit des multiples discours pris en charge par plusieurs locuteurs. L'école scandinave, la ScaPoLine, prend également en compte la pluralité de voix en étudiant les points de vue et discours rapportés dans une perspective linguistique. Bres s'ancre lui aussi sur l'analyse du discours en définissant la polyphonie comme un « feuilletage des voix du discours ». Enfin, chez Jacqueline Authier-Revuz, le mélange de voix est central à sa théorie des « boucles réflexives » : elle évoque une « hétérogénéité

⁷⁰ NOWAKOWSKA, Aleksandra. « Dialogisme, polyphonie : des textes russes de M. Bakhtine à la linguistique contemporaine. » In BRES, Jacques. HAILLET, Patrick Pierre. MELLET, Sylvie. NØLKE, Henning, ROSIER, Laurence (dir.) *Dialogisme et polyphonie : Approches linguistiques. Actes du colloque de Cerisy*. Bruxelles : Duculot, 2005. p. 23.

constitutive du langage » pour expliquer que la parole de l'autre prise en charge dans un discours est fondatrice de l'identité du sujet parlant. Effectivement, le sujet parlant aurait la possibilité d'exister en citant le discours de l'autre pour ensuite s'en démarquer. Différentes théories sont ainsi établies, qui montrent les enjeux de l'hétérogénéité des voix.

La théorie linguistique d'Anscombe semble pouvoir s'étendre à une application littéraire et notamment à notre conception du *roman cacophonique* dans le sens où elle lie polyphonie littéraire et linguistique. Son « propos est d'articuler la théorie des stéréotypes qu'[il] défend avec la polyphonie... »⁷¹. Il voit dans les stéréotypes des phrases considérées comme valides par une communauté linguistique donnée. Cependant, cette validité peut être mise en doute : « l'origine du savoir est ce qu'il est habituel d'appeler la rumeur publique, mais s'agit-il [toujours] de la même rumeur ? »⁷². Le locuteur est libre d'adhérer à la version des faits qu'il relate ou de s'en distancer en diffusant une seconde version qui se démarque de la première de manière cacophonique. C'est ainsi que dans *L'Allée des Soupirs*, Ancinelle ajoute sa version de l'enterrement de madame de Laguarrande en précisant qu'« Il se peut fort bien que cela se soit passé ainsi et que la rumeur propagée par Radio-bombe-sirop [...] soit parfaitement infondée » (AS, p. 172). La locutrice apporte une rectification qui se présente comme une deuxième voix n'invalidant pas obligatoirement la première (elle n'emploie que le subjonctif, mode des suppositions). Nous sommes bien face à une pluralité de voix telle que la décrivent les théoriciens de la polyphonie.

Par ailleurs, le fait qu'il n'y ait pas de « phénomène de hiérarchisation entre les voix » (aux dires de Nowakowska) dans le roman polyphonique nous permet de mettre polyphonie et cacophonie sur un même plan pour mieux les comparer. La polyphonie et la cacophonie sont deux types de mélanges de voix suggérant la spontanéité. Dans la polyphonie, il s'agit d'une spontanéité harmonieuse tandis que dans la cacophonie il s'agit plutôt d'une spontanéité désaccordée. En effet, la cacophonie étant un mélange confus de voix, elle implique un certain désordre. Les voix entremêlées des romans cacophoniques et polyphoniques se présentent donc comme des mélanges non hiérarchisés et spontanés aux effets divergents.

En effet, l'absence de hiérarchisation des voix tend à suggérer une certaine spontanéité dans la prise de parole. Nous rejoignons ici la conception musicale de la polyphonie qui se réalise par la technique du contrepoint. En transposant la polyphonie à l'analyse littéraire, Bakhtine a évoqué cette technique de superposition de plusieurs lignes musicales : « Le

⁷¹ ANSCOMBRE, Jean Claude. « Stéréotypes, gnomicité et polyphonie : la voix de son maître » In PERRIN, Laurent (dir.) *Le sens et ses voix : Dialogisme et polyphonie en langue et en discours. Recherches linguistiques n°28*. Metz : PUM, 2006. p. 358.

⁷² *Ibid.* p. 374.

roman polyphonique est tout entier *dialogue*. Entre tous les éléments de la structure romanesque existent des *rapports de dialogue*, c'est-à-dire qu'ils sont opposés contrapuntiquement »⁷³. Le roman cacophonique, tout comme le roman polyphonique, fait parler plusieurs voix en même temps. Cette superposition fait sens dans un roman cacophonique : il s'agit de mettre en scène plusieurs voix qui parlent en même temps pour dire des choses différentes. Étant donné que la superposition de voix crée un effet de confusion, nous pouvons dire que l'association de la simultanéité et de la dissonance correspond bien au processus de création du roman cacophonique. Cependant, on comprend que la question de la représentation d'une simultanéité de discours dans un roman est au centre des enjeux.

I.2.3. Polyphonie et cacophonie, deux mises en scène différentes de voix.

La simultanéité est suggérée par l'imbrication au sein de l'unité romanesque de discours qui sont transmis sous différentes formes génériques et qui exposent différents points de vue. En effet, lorsqu'une lettre, un discours rapporté et une retranscription d'enregistrement sonore se prononcent sur un même événement (comme nous pouvons le constater dans notre corpus), une illusion de simultanéité se crée. En effet la fragmentation de la narration en différents espaces énonciatifs rend possible l'hypothèse de lecture voulant que tous les discours aient été prononcés simultanément dans leurs propres espaces. Sériot parle alors de *polytopie* ou d'*hétérotopie* : « ces termes permettent de rendre compte d'une stratification *hiérarchisée* de plusieurs espaces énonciatifs »⁷⁴. Cependant, la polytopie, cette stratification « hiérarchisée » diverge de la polyphonie telle que nous l'avons envisagée avec Nowakowska (comme un mélange « sans phénomène de hiérarchisation »⁷⁵). La polyphonie, dans sa dimension spatiale, serait donc une stratification non hiérarchisée de plusieurs espaces énonciatifs. La question de l'agencement des espaces énonciatifs a été abordée par Bres qui distingue la polyphonie, entendue comme mise en scène énonciative du dialogisme en tant qu'ensemble d'énoncés qui se répondent : « Parler de *polyphonie* d'autre part, au sens de Ducrot et de la ScaPoLine, pour “montrer comment l'énoncé signale, dans son énonciation, la superposition

⁷³ BAKHTINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. Op. cit. p. 52.

⁷⁴ SÉRIOT, Pierre. « Langue russe et discours politique soviétique : analyse des nominalisations ». In *Langages*, n°81. p. 27.

⁷⁵ NOWAKOWSKA, Aleksandra. « Dialogisme, polyphonie : des textes russes de M. Bakhtine à la linguistique contemporaine. » In BRES, Jacques. HAILLET, Patrick Pierre. MELLET, Sylvie. NØLKE, Henning. ROSIER, Laurence (dir.) *Dialogisme et polyphonie : Approches linguistiques. Actes du colloque de Cerisy*. Op. cit. p. 23.

de plusieurs voix“, c’est penser la production de parole en termes non de *réponse* mais de *mise en scène énonciative* »⁷⁶. Un roman polyphonique mettrait donc en scène les voix plutôt que de les lier par le dialogue : il superpose les espaces énonciatifs ce qui lui permet de présenter un ensemble de voix simultanées. Or, nous retrouvons cette dimension spatiale dans l’orchestration de la parole du roman cacophonique que veut écrire Jacquou Chartier :

Il faut inventer tout au contraire une forme neuve, une architecture disparate qui soit en mesure, comment dire... qui puisse épouser chaque méandre de la réalité sans pour autant prétendre l’épuiser. Il faudrait bâtir le roman créole à l’aide de pans inachevés. Donner à lire un monde hétéroclite, un peu sur le modèle de vos cases créoles. Regardez celles des Terres-Sainvilles ou du Morne Pichevin : deux feuilles de tôle ondulée ici, trois bouts de planche là, quelques briques hâtivement empilées surmontées d’une plaque de fibro-ciment, le tout colmaté par des feuilles de cocotier sèches ou de lattes de bois-ti-baume (AS, p. 227).

Ce programme de construction romanesque hétéroclite est un clin d’œil fait à *Texaco* (paru deux ans avant *l’Allée des Soupirs*) dont les titres de chapitres évoquent les matériaux de construction de la case créole (le « temps de paille », le « temps de bois-caisse », le « temps de fibrociment » et le « temps béton »). Pour en revenir à la mise en scène énonciative, nous pourrions dire que dans le roman cacophonique, tout comme dans le roman polyphonique tel que le décrit Bres, les voix ne semblent *a priori* pas dialoguer : elles se présentent plutôt comme étant mises en scène. C’est à dire qu’elles ne semblent pas être agencées dans un ordre dialogal, elles semblent plutôt être entremêlées sans phénomène de hiérarchisation.

C’est au nom de cette absence de hiérarchie que Chartier distingue le roman cacophonique du roman polyphonique :

... au fait, pourquoi pas « polyphonique » au lieu de ce « cacophonique » qui résonne un peu péjorativement ?

- Non ! Le terme qui convient est bel et bien cacophonique car dans polyphonique, il y a de l’ordre, de l’harmonie. La polyphonie n’est qu’une juxtaposition de voix ou alors un entremêlement fixé à l’avance. On est toujours dans le cartésianisme, il n’y a pas de dérapage possible, de folie, de démesure (AS, p. 334).

De fait, Rosier définit la polyphonie comme l’« harmonie de la discordance »⁷⁷. Or, dans le roman cacophonique il n’y aurait ni ordre ni harmonie. De plus, la cacophonie s’opposerait à la polyphonie qui est « une juxtaposition de voix ou alors un entremêlement fixé à l’avance ». Un roman cacophonique serait donc orchestré de manière à donner une

⁷⁶ BRES, Jacques. « Savoir de quoi on parle : dialogue, dialogal, dialogique ; dialogisme, polyphonie... » In BRES, Jacques. HAILLET, Patrick Pierre. MELLET, Sylvie. NØLKE, Henning, ROSIER, Laurence (dir.) *Dialogisme et polyphonie : Approches linguistiques. Actes du colloque de Cerisy. Op. cit.* p. 58.

⁷⁷ ROSIER, Laurence. « Polyphonie : Les “dessous” d’une métaphore ? » In PERRIN, Laurent (dir.) *Le sens et ses voix : Dialogisme et polyphonie en langue et en discours. Recherches linguistiques n°28. Op. cit.* p. 199.

impression de spontanéité. Ce que semble vouloir dire le personnage de Confiant, c'est que la mise en scène d'un roman polyphonique est forcément préméditée pour produire un assemblage harmonieux de voix. La cacophonie serait l'effet visé par la remise en cause des marques de lissage propres à cette « préméditation ». Le roman cacophonique s'ouvre ainsi aux possibles « de dérapages possibles, de folie, de démesure ». Nous verrons qu'un effet cacophonique se prémédite également ; il renvoie à une conception du désordre, une esthétique du « chaos » selon les mots de Chartier qui s'écrit d'une manière tout aussi concertée. Cependant, nous pouvons d'ores et déjà constater que le roman cacophonique de Chartier se présente comme étant le contraire d'un roman polyphonique qui ne fait que suggérer l'absence de hiérarchisation et la simultanéité contrapuntique : pour qu'elle suggère l'harmonie et la simultanéité, une mise en scène de voix nécessite au préalable une orchestration minutieuse.

Le roman cacophonique prend ainsi une forme polyphonique (il met en scène une pluralité de voix) pour mieux se démarquer de la polyphonie dans ses effets. Effectivement, l'absence de recherche d'harmonie suggère plus de spontanéité et de simultanéité dans l'agencement des voix. Plutôt que d'être une forme de polyphonie, la cacophonie en serait plutôt une déviance, une dérivation antinomique. Certes, un texte créant une impression de cacophonie nécessite également une orchestration minutieuse. Cependant, plutôt que de suggérer un mélange harmonieux, cette orchestration suggère un agencement chaotique, elle tend à donner l'impression d'un désordre spontané. Il nous faut donc voir maintenant comment la dialogisation du roman aide à *feindre* la désorganisation.

I.3. La cacophonie, une dérivation de la polyphonie aux effets dialogiques.

I.3.1. La dialogisation d'un énoncé, une prise en charge altérante de voix confondues.

Nous venons de constater que la notion de polyphonie en tant qu'« harmonie de la discordance »⁷⁸ ne pouvait contenir la cacophonie qui *a contrario* est un mélange de voix confus, disharmonieux. Quant au dialogisme, il concerne des imbrications de voix aux effets

⁷⁸ ROSIER, Laurence. « Polyphonie : Les “dessous” d'une métaphore ? » In PERRIN, Laurent (dir.) *Le sens et ses voix : Dialogisme et polyphonie en langue et en discours. Recherches linguistiques n°28. Op. cit.* p. 199.

plus variés. Cette notion serait ainsi plus à même que la polyphonie d'englober la cacophonie. D'après Jacques Bres et Sylvie Mellet, le dialogisme peut adopter tant de formes différentes qu'il en devient constitutif de tout énoncé : « La triple interaction –interdiscursive, interlocutive, autodialogique – du discours avec du discours a pour résultat, au niveau de l'énoncé réalisé, une *dialogisation intérieure*, que Bakhtine appréhende par différentes métaphores : *pluralité de voix, résonances, échos, reflets* des énoncés d'autrui dans mon énoncé. Moyennant quoi, tout énoncé est constitivement dialogique »⁷⁹.

Le dialogisme est donc pour nous, la « capacité de l'énoncé à faire entendre, outre la voix de l'énonciateur, une (ou plusieurs) autre(s) voix qui le feuilletent énonciativement »⁸⁰. Pour évoquer une pluralité de voix, Bres préfère parler de dialogisme, une notion qui engloberait voire remplacerait la polyphonie. Face à cette proximité terminologique, nous pouvons tout de même distinguer dialogisme et polyphonie au nom des différents mélanges de voix auxquels ils se réfèrent. La polyphonie met côte à côte différentes voix tandis que le dialogisme fait se feuilleter une seule et même voix en différentes voix intégrées. Autrement dit, lorsque nous évoquerons le dialogisme, nous nous référerons à une seule voix à l'intérieur de laquelle on peut en entendre plusieurs. Ducrot fonde sa conception du dialogisme sur cette distinction en affirmant qu'« il y a dialogisme dès que deux voix se disputent un seul acte de locution »⁸¹. Cette hétérogénéité constitutive du discours implique plus que la polyphonie une idée de simultanéité. En effet, la superposition de voix de divers horizons au sein d'un seul et même discours peut suggérer que les discours recueillis et le discours du locuteur aient été tenus en même temps. Peut-être est-ce cette simultanéité qui crée une impression de cacophonie. Les voix mêlées paraissent d'autant plus brouillées, indissociables du fait qu'elles émanent simultanément d'un seul et même discours. Souvenons-nous des raisons qui font que Jacquou Chartier préfère la cacophonie à la polyphonie : « La polyphonie n'est qu'une juxtaposition de voix ou alors un entremêlement fixé à l'avance. On est toujours dans le cartésianisme, il n'y a pas de dérapage possible, de folie, de démesure » (AS, p. 334). Or en proposant un mélange de voix simultanées, la cacophonie se veut plus spontanée (moins « fixée à l'avance »), plus ouverte aux « dérapages possibles, [à la] folie, [à la] démesure ». Nous pouvons penser aux propos que tient Antilia dans *Eau de Café* : ce personnage guérit les villageois de tous leurs maux lors de mystérieux dialogues hypnotiques. Lors de ces dialogues

⁷⁹ BRES, Jacques, MELLET, Sylvie. « Une approche dialogique des faits grammaticaux » *Op. cit.* p. 5.

⁸⁰ DÉTRIE, Catherine, SIBLOT, Paul, VÉRINE, Bertrand. *Termes et concepts pour l'analyse du discours. Une approche praxématique.* Paris : Champion, 2001. p. 83.

⁸¹ DUCROT, Oswald. Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation, *Le Dire et le dit.* Paris: Minuit, 1984. p. 180.

Antilia prononce des propos prophétiques qui semblent être dictés par des Esprits tout en conversant avec sa patiente par le biais de sa propre voix : « - Je te comprends, mijaurait Antilia dont les yeux s'ouvraient soudain, immenses et glauques, ils sont coupables, tous coupables. Il n'y a ici ni innocent ni sainte âme. Cette île entière sera effacée de la surface de la Terre et il n'y aura que des méduses en dérade pour pleurer sa disparition. Je te jure ! » (EDC, p. 45). La voix des Esprits se superpose ici à celle d'Antilia en un discours dialogique aux effets cacophoniques. *Texaco*, nous propose également une imbrication de voix : le Marqueur de paroles relate la voix de Marie-Sophie Laborieux qui prend en charge celle d'Esternome qui est elle-même habitée par les voix des Mentôs. Cet enchâssement de voix peut se lire comme une imbrication cacophonique dans la mesure où il n'est pas toujours évident de distinguer qui parle.

Un enchâssement de voix implique une prise en charge des points de vue d'autres personnages et cette prise en charge ne se fait jamais sans une certaine déformation. Cette déformation contenue dans un discours dialogique est la seconde raison nous permettant de dire que la cacophonie est une dérivation de la polyphonie aux effets dialogiques. Nous pouvons appliquer à notre corpus littéraire l'observation linguistique de Jeanne-Marie Barbéris sur la déformation des propos pris en charge dialogiquement : « Le discours de L1 [le locuteur n°1] est réactualisé par une *mimesis* que L2 [le locuteur n°2] opère du discours premier, *mimesis* qui, insistons-y, n'est pas une imitation »⁸². Barbéris qualifie de « *mimesis* réactualisante » la déformation due à une prise en charge dialogique. Cette altération des propos du locuteur premier correspond à notre conception du *roman cacophonique* : dans un tel roman les voix mêlées fondent leur propos sur un discours premier qui, au fil des réactualisations, n'a de cesse d'être déformé. Et ce si bien que les voix contradictoires mêlées déstabilisent le lecteur qui ne sait plus à laquelle il doit se fier. C'est ainsi que dans *Texaco*, un même événement, l'arrivée du Christ, est relaté par cinq voix différentes (celles d'Iréné, de Sonore, de Marie-Clémence, du « vieux nègre de la Doum » et celle de Marie-Sophie Laborieux). Ces voix mêlées se réfèrent tout de même à un cadre de communication précis : il s'agit d'une imitation des différents épîtres du Nouveau Testament. Cette « Annonciation » (T, p. 17) est polyphonique : elle présente une juxtaposition de voix, et non un enchâssement, ou une superposition embrouillée. Cependant, il s'agit d'une réécriture déformée de la Bible. Celle-ci peut ainsi être considérée comme étant cacophonique dans la mesure où il s'agit d'un

⁸² BARBÉRIS, Jeanne-Marie. « Le processus dialogique dans les phénomènes de reprise en écho » In BRES, Jacques. HAILLET, Patrick Pierre. MELLET, Sylvie. NØLKE, Henning, ROSIER, Laurence (dir.) *Dialogisme et polyphonie : Approches linguistiques. Actes du colloque de Cerisy. Op. cit.* p. 161.

écho dissonant qui détonne des Écritures. Cette référence intertextuelle nous amène à considérer de plus près les mélanges de voix de notre corpus afin de déterminer leur possible hiérarchisation, leur possible orchestration.

I.3.2. le roman cacophonique propose un croisement de réseaux dialogiques.

Si l'on considère la conception bakhtinienne du dialogisme, il semblerait que l'on puisse toujours trouver un lien entre les voix mêlées du roman. En effet, selon Bakhtine, chaque énoncé est une réponse à un autre énoncé :

Un énoncé est rempli des échos et des rappels d'autres énoncés [...]. Un énoncé doit être considéré, avant tout, comme une réponse à des énoncés antérieurs à l'intérieur d'une sphère donnée (le mot « réponse », nous l'entendons ici au sens le plus large) : il les réfute, les confirme, les complète, prend appui sur eux, les suppose connus et d'une façon ou d'une autre, il compte avec eux⁸³.

Autrement dit, en se faisant réponse, l'énoncé intègre un dialogue ou du moins, dans le roman, il mime un cadre communicatif. Ann Banfield parle également d'imitation en évoquant le *skaz* : « Il s'agit [...] d'une imitation à l'écrit (littéraire) d'un discours, le plus souvent oral, bien sûr, mais éventuellement écrit (comme par exemple une lettre) se déroulant dans le cadre de ce que, d'un point de vue formel, on peut décrire comme de l'ordre de la communication. C'est ce qu'Eichenbaum (1924) entend par "l'illusion du *skaz*" (ou de la parole) »⁸⁴. Cette expression créée par les formalistes russes désigne l'intervention du narrateur qui s'adresse directement à son lecteur. Cette intervention crée un dialogue qui interrompt les dialogues fictifs. Cet agencement de voix réelles et fictives se retrouve dans *Eau de Café* lorsque le narrateur prend le lecteur à témoin : « Ainsi notre mer s'en trouva maudite et, vous en êtes témoins, Antilia n'entre pour aucune part dans cette affaire-là... » (EDC, p. 54). L'adresse au lecteur prend souvent la forme d'un *captatio benevolentiae* : (« ô lecteur pardonne les errements du récit qui semble courir comme une fourmi folle ! » (EDC, p. 85), « ô lecteur d'ailleurs, pardonne-nous notre parlure vieillotte ! » (AS, p. 37)...). Ces remarques rompent l'illusion romanesque en mettant sur le même plan voix fictives et voix réelles. Ce mélange contribue au brouillage de voix du *roman cacophonique*.

Si l'on repense au dialogisme tel que le conçoit Bakhtine, nous pouvons prolonger notre comparaison entre dialogisme et cacophonie en nous attardant sur la portée d'un « énoncé réponse ». Effectivement, nous pouvons dépasser la structure interne au roman en

⁸³ BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique de la création verbale*. Paris : Seuil, 1984. p. 298.

⁸⁴ BANFIELD, Ann. *Phrases sans parole : Théorie du récit et du style indirect libre*. Paris : Seuil, 1995. p. 260.

voyant au-delà des échanges entre narrateur et narrataire un dialogue intertextuel se former dans le roman dialogique. Claire Maury-Rouan, Robert Vion et Roxane Bertrand parlent à ce propos d'un dialogue infini : « Le dialogisme exprime le fait que toute parole fonctionne comme une réponse à un nombre indéfini de formes discursives antérieures, de sorte qu'elle peut être appréhendée comme résultant d'un dialogue fictif, mais néanmoins réel, entre l'énoncé et le courant de communication ininterrompu dont il n'est qu'un épisode »⁸⁵.

Le dialogue « fictif mais néanmoins réel » dont il est question se retrouve dans *Eau de Café*, roman qui peut être conçu comme une réponse fictionnelle et illustrative à l'essai *Éloge de la créolité*. Christine Bosman a fait ce rapprochement en affirmant qu'« *Eau de Café*, paru deux ans après l'Éloge, peut être lu comme son illustration romanesque »⁸⁶. Si Antilia apparaît explicitement dans le roman comme une figure allégorique de l'identité créole naissante, d'autres références semblent plus difficiles à identifier pour le lecteur non-créolophone. Nous risquons, par exemple, de ne pas savoir que lorsque Ancinelle Bertrand affirme « Je baillerai le royaume de mon cœur au premier nègre qui me rapportera une fleur de bambou » (AS, p. 399), ses propos reprennent dialogiquement un conte populaire créole. En effet, Confiant revisite un conte populaire auquel il rend hommage en lui consacrant une place dans le dénouement de *L'Allée des Soupirs*. Les nombreuses références intertextuelles que l'on peut relever dans notre corpus sont autant de dialogues entre les hypertextes et les hypotextes dont ils sont issus. Nous pouvons parler de dialogues cacophoniques dans la mesure où les reprises ne sont pas fidèles, il s'agit plutôt d'appropriations qui convoquent confusément plusieurs voix au sein d'un seul et même énoncé. Nous pouvons penser aux jeux de défigement⁸⁷ auxquels s'adonne l'auteur d'*Eau de Café*, notamment dans les propos du maire de Grand-Anse, évoquant les « départements d'Outre-Tombe » (EDC, p. 259). Cet amalgame réunissant l'appellation « Départements d'Outre Mer » et l'expression « outre-tombe » confronte deux voix qui se réfèrent à des contextes différents. Cette association dissonante est tout de même chargée de sens : le maire pétainiste a une vision passéiste et dépassée de son territoire. De même, lorsqu'il clame « VENI-VIDI-VICHY » (EDC, p. 263), il croise les voix de Jules César et des pétainistes en une expression déformée, en une

⁸⁵ MAURY-ROUAN, Claire, VION, Robert, BERTRAND, Roxane. « Voix de discours et positions du sujet. Dimensions énonciative et prosodique. » In *À la recherche des voix du dialogisme. Cahiers de praxématique n° 49*. Montpellier : PULM, 2007. p. 133.

⁸⁶ BOSMAN, Christine. « Antilia ou l'éloge de la créolité dans *Eau de Café* de Raphaël Confiant ». In RUYTER-TOGNOTTI, Danièle de et STRIEN-CHARDONNEAU, Madeleine van. *Le roman francophone actuel en Algérie et aux Antilles*. CRIN 34. Amsterdam : Rodopi, 1998. p. 141.

⁸⁷ « le jeu de défigement [...] consiste à briser le carcan qui caractérise les suites figées. Le défigement consiste à ouvrir des paradigmes là où, par définition il n'y en a pas » GROSS, Gaston. *Les expressions figées en français: noms composés et autres locutions*. Paris : Orphys, 1996. p. 20.

formulation fautive et auto-discréditante. Bakhtine parlait du dialogisme comme d'un « écho » qui peut être déformant. Cette potentialité du dialogisme nous permet effectivement de considérer la cacophonie comme un phénomène dialogique.

De plus, l'aspect non conclusif d'un énoncé dialogique peut enrichir notre approche du *roman cacophonique*. Bakhtine estime que la vérité « naît entre les hommes qui la cherchent ensemble, dans le processus de leur communication dialogique »⁸⁸. Tel un dialogue socratique, le roman idéal devrait confronter plusieurs voix d'égal à égal. Il évoluerait ainsi au fil du dialogue mis en scène. Claire Stolz a relevé les procédés mis en œuvre dans la littérature moderne pour réaliser le roman dialogique qu'évoque Bakhtine. Il s'agit d'établir une « confrontation des discours et des idéologies, sans conclusion et sans synthèse – sans “monologisme”, sans point axial »⁸⁹. Un roman dialogique reste ouvert : il met en scène plusieurs voix sans en faire primer aucune. Nous retrouvons cette hétérogénéité dans notre corpus : lorsque le parcours de Justin Villormin nous est conté dans *L'Allée des Soupirs*, le récit se scinde soudainement car « le restant de cet épisode emprunte en général deux traces légèrement divergentes » (AS, p. 140). Le roman cacophonique baigne dans cette ouverture dialogique à laquelle il ajoute une certaine déviance. Effectivement, les voix mêlées s'entrecroisent de manière cacophonique : elles dialoguent sans pour autant se répondre, s'harmoniser. Nous pouvons nous référer ici au chapitre trois de *L'Allée des Soupirs* où les voix d'Ancinelle et de monsieur Jean dialoguent sans que leurs propos ne se croisent jamais. Comme dans une pièce de théâtre absurde, nous sommes face à un dialogue de sourds : bien qu'il y ait une alternance des tours de paroles, il n'y a pas de véritable échange. Cette association insolite de voix différentes peut être considérée comme étant cacophonique : le lecteur dérouté ne s'attend pas à un tel mélange. La dialogisation du roman permet aux auteurs d'expérimenter plusieurs formes d'échanges allant du dialogue de sourds à la répétition appropriative en passant par la réfutation. Toujours est-il que le propos premier est toujours modifié par son écho. La répétition déformée ne consonne plus avec le propos premier, et c'est précisément ce décalage qui crée un effet cacophonique.

⁸⁸ BAKHTINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. Paris : Seuil, 1970. p. 155.

⁸⁹ STOLZ, Claire. « Atelier de théorie littéraire : dialogisme ». *Fabula-la recherche en littérature*. Disponible en ligne sur : <http://www.fabula.org/atelier.php?Dialogisme> [consulté le 11/05/11]

I.3.3. La cacophonie, le parti pris de se défaire d'une aliénation dialogique.

Examinons à présent la raison d'être de ce décalage cacophonique. Nous nous appuyons ici sur la conception linguistique du dialogisme selon laquelle

Aucun membre de la communauté verbale ne trouve jamais des mots de la langue qui soient neutres, exempts des aspirations et des évaluations d'autrui, inhabités par la voix d'autrui. Non, il reçoit le mot par la voix d'autrui, et ce mot en reste rempli. Il intervient dans son propre contexte à partir d'un autre contexte, pénétré des intentions d'autrui. Sa propre intention trouve un mot déjà habité⁹⁰.

L'écrivain hérite d'une langue dialogique : une langue déjà habitée par de multiples usages. Laurent Jenny parle d'une « aliénation constitutive »⁹¹ de la langue. Cette aliénation est fortement ressentie par les auteurs francophones antillais qui s'expriment littéralement dans la langue de l'autre, le français.

Chamoiseau et Confiant rappellent cette aliénation en faisant « résonner le français comme une langue “étrangère ” »⁹² dans leur prose romanesque. Dans *Eau de Café*, Confiant fait un lien entre le manque de maîtrise de la langue française d'un de ses protagonistes et la création de néologismes :

C'est qu'au sortir de l'esclavage (il y avait moins d'un siècle, eh oui !), les Blancs n'avaient pas voulu recevoir nos enfants à l'école et ne condescendirent à nous apprendre qu'un nombre fort limité de mots de leur langue. Ils s'imaginaient pouvoir nous maintenir de cette façon dans l'indigence mais c'est méjuger le nègre créole, vieux macaque auquel personne ne saurait apprendre à grimper un arbre. Faute de connaître « sottise », « bêtise », « ânerie », « connerie » et consorts, il [Syrien] entreprit de jouer sur la gamme des suffixes pour rendre les nuances existant entre ces différents termes, ce qui bailla, au grand dam des Blancs créoles, « couillonnerie », « couillontise », « couillonnerie » et « couillonade ». Et dans un autre domaine, « mensonge », « menterie », et « mentaison ». Et ainsi de suite. Et merde pour toi qui veux garder jalousement les richesses du dictionnaire pour toi tout seul. Ha ! Ha ! Ha !... (EDC, p. 94-95).

De même, nous pouvons voir l'usage d'un français cacographié comme un rappel de la situation dissonantique antillaise : les insulaires sont contraints d'employer la langue dominante de l'autre. Cette langue n'est pas leur langue maternelle. Confiant veille à nous le rappeler en parsemant ses romans de formules cacographiées telles que « De Gol » (AS, p. 148), « jamais je n'ai vür une madame comme vous... » (AS, p. 271)...

Cependant, les auteurs antillais ne se contentent pas de constater l'aliénation dialogique constitutive de leur langue d'écriture. Ils tentent de se réapproprier la langue. Pour

⁹⁰ TODOROV, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*. Paris: Seuil, 1981. p. 77.

⁹¹ JENNY, Laurent. *Méthodes et problèmes : Dialogisme et polyphonie*. Genève : Ambroise Barras, 2003. Disponible en ligne sur : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/dialogisme/dpintegr.html#dp310000> [consulté le 11/05/11]

⁹² COMBE, Dominique. *Les littératures francophones. Questions, débats, polémiques*. Paris : PUF, 2010. p. 138.

se faire, ils créent leur propre langage, ils intègrent leur voix dans l'ensemble dialogique de l'écriture romanesque. Dans les romans de Chamoiseau et de Confiant se déploie un français revisité. Ce français revisité est habité par de multiples langues (le créole mais on trouve également dans notre corpus des expressions espagnoles, italiennes, anglaises...). Ce mélange est assumé au nom d'un droit à l'opacité que Glissant, confrère de Chamoiseau et de Confiant, n'a cessé de revendiquer de son vivant : « Je réclame pour tous le droit à l'opacité, qui n'est pas le renfermement. C'est pour réagir par là contre tant de réductions à la fausse clarté des modèles universels... »⁹³. Malgré le constat défaitiste de son protagoniste monsieur Jean :

...notre malheur à nous autres, Antillais, qui n'utilisons pas notre idiome maternel, le créole, mais le français, c'est qu'on ne nous accorde aucune... on ne vous accorde pas ce droit à l'opacité. Comme nous écrivons directement en français, on ne nous pardonne pas d'être différents. Si bien que votre roman cacophonique, si séduisante en soit l'idée, risquerait de finir aux oubliettes...(AS, p. 335).

Confiant ne renonce pas à l'écriture d'un roman cacophonique qui ne se priverait pas de formules cacologiques comme « ici là, rien n'est totalement vrai, même si tout est souvent entièrement faux » (AS, p. 98). Cette tournure énigmatique fait partie du langage propre à l'auteur. Langage qu'il forge pour se distinguer de la langue de l'autre. L'auteur revendique ainsi une certaine opacité : il prend le parti de se défaire de l'aliénation dialogique constitutive de la langue par la cacophonie, le mélange de voix confuses.

Nous pouvons ainsi considérer le *roman cacophonique* comme un détournement du *roman polyphonique* au nom de plus de spontanéité et de dissonance dans le mélange des voix. Ces effets se retrouvent dans le dialogisme, feuilletage du discours en plusieurs voix enchâssées. Cet enchâssement permet de feindre la désorganisation dans le mélange de voix chaotiquement juxtaposées contrairement à la polyphonie qui met côte à côte plusieurs voix bien distinguées les unes des autres. De plus, les voix dialogiquement prises en charge sont altérées vis-à-vis de leur énonciation première. Se crée ainsi un écart cacophonique entre les voix originelles et leurs échos dissonants. Par ailleurs, le dialogisme s'insère dans un réseau communicatif non conclusif, cette ouverture correspond à l'aspect non-hiérarchisé du *roman cacophonique*. Enfin, d'un point de vue linguistique, nous pouvons voir l'écriture cacophonique comme une réponse à l'aliénation dialogique constitutive de la langue. Pour

⁹³ GLISSANT, Edouard. *Traité du Divers*. Paris : Gallimard, 1997. p. 29.

toutes ces raisons, nous pouvons considérer la cacophonie comme une dérivation de la polyphonie aux effets dialogiques.

CHAPITRE 2 : LA TENEUR CACOPHONIQUE DES ROMANS EXPRIME LES TENSIONS QUI LES HABITENT

II.1. Cacophonie et scénographie(s) discursive(s)

En faisant dialoguer des énoncés, le roman cacophonique met l'accent sur la place des discours ; dès lors qu'ils revêtent une telle importance, ils imposent de s'interroger sur la notion de scénographie, puisque c'est là « à la fois ce dont vient le discours et ce qu'engendre ce discours ; elle légitime un énoncé qui, en retour, doit la légitimer, doit établir que cette scénographie dont vient la parole est précisément *la* scénographie requise [...]»⁹⁴. Si, pour Chartier il s'agit de « dompter la cacophonie créole par la magie du roman » (AS, p. 379), la cacophonie apparaît à la fois comme un matériau impropre à dompter, et l'élément qui assurerait la richesse du roman. Quelle(s) scénographie(s) est/sont-elle(s) donc à même de réduire une telle tension, un tel paradoxe ?

II.1.1. La scénographie d'une rencontre cacophonique entre l'oral et l'écrit.

Dans *L'Éloge de la Créolité*, Bernabé, Chamoiseau et Confiant évoquent l'importance de l'oralité dans la culture antillaise : « L'oralité est notre lecture de ce monde, le tâtonnement, aveugle encore, de notre complexité »⁹⁵. De fait, le patrimoine culturel antillais s'est avant tout transmis à l'oral par des chants, des contes et d'autres formes créoles d'expression orale. Les auteurs antillais ont ainsi tenu à révéler cette prépondérance de l'oral au travers de leurs écrits. « Nous sommes Paroles sous l'écriture »⁹⁶, disent-ils. Il est toutefois paradoxal, on le sait, d'évoquer la fluidité de l'oralité par son antonyme, l'écriture fixatrice. Dès lors, Chamoiseau et Confiant ont mis en place diverses stratégies pour transcrire cette rencontre de l'oral et de l'écrit : à nous de découvrir les « scène[s] de parole que le discours présuppose »⁹⁷ alors.

Le lecteur peut se figurer les scènes de paroles grâce aux discours directs — pensons au discours abracadabrantique du maire de Grand-Anse (EDC, p. 259) et aux dialogues

⁹⁴ CHARAUDEAU, Patrick. MAINGUENEAU, Dominique. *Dictionnaire d'Analyse du discours*. Paris : Seuil, 2002. p. 516-517.

⁹⁵ BERNABE, Jean, CHAMOISEAU, Patrick, CONFIANT, Raphaël. *Éloge de la créolité*. Paris : Gallimard, 1993. p. 55.

⁹⁶ *Ibid.* p. 38.

⁹⁷ MAINGUENEAU, Dominique. *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin, 2004. p. 192.

rapportés. Tel un spectateur de pièce de théâtre, le lecteur peut assister aux conversations des personnages. Pour qu'il puisse précisément s'imaginer la façon dont les propos sont échangés, des indications de mise en scène lui sont données : « Justin cria dans une langue étrange et gutturale “Enaaldine ou-mek ! ” » (AS, p. 141), « (elle prononçait “éluvées” pour faire distingué) » AS, p. 161). Ces précisions ponctuent les dialogues, telles des didascalies guidant une mise en scène imaginée par le lecteur.

Chamoiseau et Confiant ont également suggéré l'oralité en évoquant des scènes de communication orale. *Texaco* se présente comme étant le récit que fait Marie-Sophie Laborieux de l'histoire des siens au Marqueur de paroles. Ce contexte rappelle celui du conteur qui s'adresse à un auditoire. A ce propos, le motif du conte créole apparaît régulièrement dans notre corpus. C'est le conteur Solibo qui animera la veillée funèbre d'Eugène Lamour (AS, p.340). Soit dit en passant, Confiant fait ici une référence au roman *Solibo magnifique* (1988) de Chamoiseau. Hormis les conteurs renommés, tout un chacun peut être amené à s'improviser conteur comme nous le prouve le récit de Fils-du-Diable-en-Personne :

J'ai vu des moustiques électriques dans la boutique de madame Monique qui fornique à la frénétique avec monsieur Pique à la tête conique toute en brique. Yé-é-é-Krik ! J'ai vu Eugène Lamour dans la cour de mademoiselle Beaujour aux beaux atours qui disait : pour toujours ! pour toujours ! Yé-é-é-Krak ! J'ai vu Césaire avec ses faux-airs pressés de faire taire la colère des protestataires thuriféraire des sicares qui nous arrachèrent à notre terre-mère il y a un millénaire. Yé-é-é mistikrik !... (AS, p. 374).

Ce conte improvisé reprend les caractéristiques du conte créole traditionnel : les formules phatiques « Krik » et « Krak » ponctuent le récit, le conte abonde en rimes, anaphores (« J'ai vu... ») et répétitions en tous genres, censées faciliter la mémorisation du récit ; enfin le récit n'est pas conclu (comme l'illustrent les points de suspension), il peut être repris et complété infiniment (ainsi que le veut la tradition du conte populaire qui est une célébration de la mémoire infinie contrairement au roman exhaustif : « L'intrigue romanesque ne trouve un sens que lorsqu'est inscrit le mot “fin”. Par opposition, la narration transcende l'expérience individuelle »⁹⁸, résumerait Sophie Rabau). Dans ce passage conté de l'*Allée des Soupirs*, l'auteur parvient à réconcilier littérature orale et écrite en surmarquant, à l'écrit, les caractéristiques attendues du conte créole oral.

Différentes formes d'oralité sont exploitées : certains passages de notre corpus sont également chantés. Pensons à la chanson paillarde sur l'abbé Michel dans *Eau de Café* :

⁹⁸ RABAU, Sophie. *Fictions de présence La narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XXème siècle*. Paris : Champion, 2000. p. 150.

*Labé Michèl, sa ou ka fè nou an ?
Tiré lolo'w nana bonm siwo-a O !
Labé Michèl, Bondyé pa di sa
Tiré djòldou'w anlè tété sik la O !
Labé Michèl, mèt kokè, mèt konfèsè.*

(Abbé Michel, qu'est-ce que tu nous fais là ?
Ote ta verge de la boîte à sirop !
Abbé Michel, Dieu n'est pas content
Ote ta bouche vorace des seins sucrés !
Abbé Michel, grand baiseur, grand confesseur) (EDC, p. 54)

*Misyé Labé, tjenbé dé grenn ou fò
Tjenbé yo fò O
Davwè s'ou wè wakawa pasé, i kay brilé yo
ba'w
Tjenbé yo fò O !
Davwè s'ou wè mè-balawou pasé, i kay
Dégrennen yo ba'w*

(Monsieur l'abbé, fais attention à tes
génitoires
Protège-les bien !
Car si la raie électrique les voit, elle te les
Brûlera
Protège-les bien !
Car si l'espardon les voit, il te les sectionnera.) (EDC, p. 118)

Ces couplets varient tout en traitant de l'abbé Michel. Ils accompagnent chacun une interprétation différente de la disparition de cet abbé. Ces passages oraux entretiennent l'effet cacophonique du roman : ils répètent l'histoire d'une même personne tout la modifiant dans les faits. On peut ainsi rapprocher ces deux couplets au nom de leur sujet commun, tout en remarquant qu'ils détonnent l'un de l'autre : ces chants sont autant de pauses dans le récit qui, à partir du thème de la disparition de l'abbé, créent des variations imagées de l'histoire. Il y a ici une autre forme de dialogisme à l'œuvre : il s'agit pour le lecteur de parvenir à faire dialoguer ces chants imagés avec le récit pour avoir une vision moins fragmentée de l'histoire de Grand-Anse, pour harmoniser la cacophonie à l'œuvre dans *Eau de Café*.

Certaines paroles semblent être non pas chantées mais scandées. C'est le cas du « Noutéka des mornes » (T, p. 161) dans *Texaco*. Ce récit lyrique enchâssé dans les propos de Marie-Sophie est rythmé par des « noutéka », « c'est une sorte de *nous* magique » (T, p. 160) explique-t-elle. Cette formule répétée entre les strophes crée un rythme incantatoire. Ce faisant, elle rappelle le contexte oral par lequel a traditionnellement été transmis ce récit du marronage (de la fuite des esclaves antillais dans les mornes). Nous remarquons que ce récit ne doit pas être lu mais scandé grâce à sa typographie particulière. « Le noutéka des mornes »

est transcrit tel un poème : il est titré, centré et divisé en plusieurs strophes. *Texaco* est déstructuré en diverses interventions orales qui interrompent la trame narrative, nous pouvons penser entre autres aux adresses de Ti-Cirique au Marqueur de paroles (T, p.19) ou aux « paroles du vieux-nègre de la doum » (T, p. 373). Il s'agit d'un mélange intertextuel de « voix qui scandent, chacune dans son timbre singulier, la Geste de Texaco. Pas de dialogues directs qui brideraient le souffle mais un entrelacement des chants vitaux qui donne de l'épaisseur au temps historique et fait feu de tout mot, tout rythme, pour faire surgir volcanique, une langue neuve qui aurait traversé espace et temps »⁹⁹. Cet éclatement typographique tend également à évoquer une certaine oralité pluridimensionnelle, en brisant la linéarité de l'écrit. Dès le début du roman, les épigraphes instaurent un dialogue avec Hector Bianciotti et Édouard Glissant.

De même, en se faisant métaphore théâtrale, l'épigraphe de *L'Allée des Soupirs* annonce l'aspect théâtralisé du roman : « “La vie est une comédie mais il faut la jouer sérieusement.” Émile Kojève » (AS, p. 9). Les auteurs francophones modèlent la typographie pour évoquer un déploiement de voix mais également pour indiquer des variations tonales. Nous évoquons plus haut un chant en italiques mais nous pouvons aussi penser aux discours rapportés en majuscules. Ces majuscules relatent l'intensité des propos, comme s'il s'agissait d'un cri. Ainsi, lorsque Doris « scanda : “THÉ-MIS-TO-CLE !” » (EDC, p. 203), le lecteur imagine un cri sonore « correspondant » à la grandeur des caractères.

Ceci nous amène à considérer les sonorités que peut suggérer l'écrit. Jusqu'à présent nous avons envisagé la rencontre de l'oral et de l'écrit par l'évocation à l'écrit d'un contexte oral (qu'il soit chanté, conté ou scandé). Nous constaterons à présent que non contents d'évoquer une certaine oralité, les romans peuvent également la concevoir en affichant leur aspect sonore. Cette esthétisation du son peut se faire par le déploiement de figures de style à effets sonores, comme l'illustre l'allitération en /f/ « “Fout fès fanm Fdwans fann fon !” (Foutre que les fesses des femmes de Fort-de-France sont fendues au fond !) » (AS, pp. 130 et 405).

Par ailleurs, parallèlement à ces figures qui modèlent le discours afin d'évoquer des sons, nous pouvons également concevoir les sons des scènes de paroles au travers des mots en eux-mêmes, grâce aux onomatopées omniprésentes dans les romans de Confiand : *L'Allée des Soupirs* est ponctué de « psst-psst » (AS, p. 15), de « woy-woy-woy » (AS, p 34), de « Ha !

⁹⁹ MAURICE, Nicole. « Une épopée de « l'écrire » », *Quinzaine littéraire*, n°608, 16-30 septembre 1992. p. 20.

Ha ! Ha ! » (AS, p. 170) et autres « Hon ! » (AS, p. 172). Certaines onomatopées sont même substantivées. Ainsi, la langue que parlent les immigrés indiens est nommée par ses sonorités récurrentes : il s'agit du « prichi-chuicham-suississassam » (AS, p. 211).

Dans ses romans, Confiant distingue phonétiquement les différentes voix et façons de parler de ses personnages. Genette a évoqué cette potentialité du roman qui peut se faire terrain de déploiement de différents langages. Il est ainsi possible de « donner à chaque personnage une voix personnelle » en présentant « quelque trait erratique de langage, tournure fautive ou dialectale, ou socialement marquée, acquisition ou emprunt caractéristique, gaffe, bourde ou lapsus révélateur, etc »¹⁰⁰. En l'occurrence, dans *Eau de Café* nous identifions immédiatement la voix d'Honorat Congo grâce à la transcription phonétique spécifique de son français ampoulé : « Jeu dis et reupeute queu leu nègreu parleu mieux leu français queu leu Blanc. » (EDC, p. 37), « N'eu-ceu pas, cheur meussieu ? » (EDC, p. 342)... Les romans de Confiant représentent ainsi plusieurs idiolectes qui, « comme le style, rend[ent] compte de la subjectivité des individus à travers leurs identités langagières »¹⁰¹. Ces précisions sonores permettent au lecteur de se figurer les scènes dans toute leur oralité. De fait, le bruit est un élément central des romans de Confiant, qui se déroulent dans des espaces publics ne connaissant jamais le silence, comme le précisent certaines remarques : « Le crieur péta de rire, amplifiant la cacophonie de la rue St. Louis » (AS, p. 250).

Nous pouvons constater que l'esthétisation des sonorités se retrouve beaucoup plus fréquemment dans la prose de Confiant que dans celle de Chamoiseau. Il est possible de déduire de ce constat que Confiant vise peut-être plus que Chamoiseau à oraliser ses écrits. Lydie Moudileno partage cette hypothèse en remarquant qu'« un peu à l'inverse de ce qui se produisait chez Confiant, où le texte était oralisé, représentant une créolisation par oralisation (fictive) de l'écrit, [...] Chamoiseau propose une écriture de l'oral »¹⁰².

Les romans de Confiant afficheraient ainsi un degré d'oralisation plus élevé que la prose chamoisienne, qui se veut fixation à l'écrit d'une culture orale. Il est vrai que chez Confiant les mots semblent être chantés, colorés, cadencés : « L'un d'eux secouait une clochette en chantant dans la langue oubliée, celle du Pays d'Avant, et Cicéron comprit la couleur de chaque mot, il maîtrisa la cadence de chaque phrase » (AS, p. 261). Tout est fait pour créer l'impression d'une oralité spontanée. Et c'est précisément en ce travail

¹⁰⁰ GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972. p. 201.

¹⁰¹ RABATEL, Alain. « Idiolecte et re-présentation du discours de l'autre dans le discours d'ego ». In *Cahiers de praxématique*, n°44. Montpellier : PUM, 2005. p. 112.

¹⁰² MOUDILENO, Lydie. *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature : mises en scène et mise en abyme du roman antillais*. *Op. cit.* p. 108.

d'oralisation de l'écrit que réside la teneur cacophonique de la prose confiantesque : pour évoquer la maladresse d'une énonciation orale l'auteur déploie des formules pléonasmiques redondantes (« sa concubine, qu'on aurait jurée morte-décédée-enterrée et tout » AS, p. 331), il multiplie les néologismes qui évoquent une énonciation spontanée, non-conceptualisée (il est ainsi question de « poil d'yeux » (AS, p. 197) plutôt que de cil). À ces néologismes destructurants, il faut ajouter ceux qui suggèrent une énonciation précipitée, essoufflée (« ces décoctions à base de crapaud-ladre-pilé-dans-l'eau-bénite-volée-la-veille-de-la-Pâque-mélangée-à-du-sang-menstruel-d'une-femme-vierge-âgée-de-plus-de-trente-ans. » EDC, p. 41). De plus, les récits de *Confiant* contiennent des incohérences qui font penser une fois encore à une énonciation orale non structurée (par exemple dans *L'Allée des Soupirs*, Angel se suicide au chapitre 22 pour réapparaître au chapitre 25 qui n'est pas analeptique). Redondances, incohérences et autres formulations alternatives font des romans de *Confiant* un mélange confus de voix. Cette spontanéité cacophonique est recherchée par l'auteur qui compte par là-même oraliser ses écrits. De fait, on pourrait voir dans l'ensemble de ces formes une actualisation du « patron génétique »¹⁰³ caractéristique, dans la prose du XXème siècle, du fantasme d'inscription de l'oral à l'écrit, convoquant l'imaginaire d'une langue orale non finie, comme amputée.

Chez Chamoiseau, nous trouvons une démarche quelque peu distincte. Effectivement, le représentant fictif de l'auteur se nomme « Marqueur de paroles ». Comme son nom l'indique, ce personnage a pour tâche de mettre des voix à l'écrit, voix qui sont relayées par « l'Informatrice » (Marie-Sophie Laborieux). Dans l'épilogue de *Texaco*, le Marqueur de paroles explique sa démarche et ses entrevues avec l'Informatrice : « Elle me raconta ses histoires de manière assez difficile. Il lui arrivait, bien qu'elle me le cachât, d'avoir des trous de mémoire, et de se répéter, ou de se contredire. Au début, je notais ses paroles sur un de mes cahiers, puis j'obtins l'autorisation de brancher mon isaloperie de magnétophone. » (T, p. 493). Le Marqueur de paroles utilise un matériau oral qu'il littérarise : « Parfois, elle me demandait de rédiger telles quelles certaines de ses phrases, mais le plus souvent elle me priait « d'arranger » sa parole dans un français soutenu – sa passion fétichiste. » (T, p. 495). Il s'est adonné à un véritable travail de hiérarchisation :

¹⁰³ « Le terme *génétique* entend rendre compte d'un ensemble de formes manifestant un stade premier et incomplet de réalisation, une certaine incomplétude [...] le patron génétique permet de subsumer l'ensemble des configurations langagières caractérisées par la présence d'une formulation première n'ayant fait l'objet d'aucune mise en forme *a posteriori* dans la phrase ». PIAT, Julien. *L'expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman (Beckett, Pinget, Simon). Contribution à une histoire de la langue littéraire dans les années 1950*. Paris : Nonoré Champion, « Bibliothèque de grammaire et de linguistique », n°37, 2011. p. 232.

Je notai la date de chaque déclaration. Je numérotai les lignes pour établir les recoupements utiles, car l'Informatrice ne racontait rien de manière linéaire [...] Je réorganisai la foisonnante parole de l'informatrice, autour de l'idée messianique d'un Christ ; cette idée respectait bien la dérélition de cette communauté face à cet urbaniste qui sut la décoder (T, p. 495-497).

Contrairement à *Confiant* qui cherche à donner à la cacophonie une esthétique « brute », Chamoiseau tente de rendre ce matériau premier plus cohérent, exhibant un travail de lissage. Le Marqueur de paroles dit construire une épopée en assemblant les différents témoignages recueillis. Si l'on ne peut donc pas considérer l'œuvre de Chamoiseau cacophonique de la même manière que celle de *Confiant*, une certaine cacophonie persiste toutefois dans *Texaco*. Dans cette œuvre, se déploie effectivement une certaine dysharmonie entre l'entreprise d'écriture d'un héritage culturel oral et une voix réfractaire qui juge ce projet dénaturant (« il faut lutter contre l'écriture : elle transforme en indécence les indicibles de la parole... » T, p. 258). Il y a effectivement un gouffre entre le projet utopique d'écriture modulable mais ordonnée de l'oral –

Oiseau Cham, existe-t-il une écriture informée de la parole, et des silences, et qui reste vivante, qui bouge en cercle et circule tout le temps, irriguant sans cesse de vie ce qui a été écrit avant, et qui réinvente le cercle à chaque fois comme le font les spirales qui sont à tout moment dans le futur et dans l'avant, l'une modifiant l'autre, sans cesse, sans perdre une unité difficile à nommer ? (T, p. 413).

– et l'écriture fixatrice déceptive : « Puis j'écrivis de mon mieux ce *Texaco* mythologique, m'apercevant à quel point mon écriture trahissait le réel. Elle ne transmettait rien du souffle de l'Informatrice, ni même n'évoquait sa densité de légende. » (T. p. 497). L'appellation de « Marqueur de paroles » est oxymorique : une fois que la parole est écrite, elle est inéluctablement aliénée, elle perd son essence orale. Dans *Solibo Magnifique*, le Marqueur de paroles intervient également pour constater le caractère impossible de la mission qu'il s'est assignée : « ... Je compris qu'écrire l'oral n'était qu'une trahison, on y perdait les intonations, les mimiques, la gestuelle du conteur »¹⁰⁴. Ce constat de trahison, constat d'une transcription qui sonne faux, peut correspondre à une autre sorte de cacophonie. Ces remarques concernant des difficultés d'écriture peuvent également être considérées hors de leur contexte comme des réflexions métalittéraire sur le roman ici mises en abyme. Il y aurait donc également un certain dialogisme entre les propos tenus par les personnages de la fiction et les réflexions menées par le romancier.

¹⁰⁴ CHAMOISEAU, Patrick. *Solibo Magnifique*. Paris : Gallimard, 1988. p. 210.

Il s'agirait chez Chamoiseau d'une cacophonie plutôt déceptive, contrairement à la cacophonie positive, revendiquée par Confiant. *Texaco* serait donc la rencontre cacophonique entre la nécessité de fixer par l'écrit l'avènement d'une communauté et l'impossibilité de retranscrire fidèlement l'histoire de cette communauté qui s'est construite oralement. Il s'agit bien d'un mélange dissonant de deux voix, au sens large du terme.

II.1.2. Une scénographie à l'intelligibilité variable.

En citant ces propos du Marqueur de paroles : « Je réorganisai la foisonnante parole de l'informatrice, autour de l'idée messianique d'un Christ ; cette idée respectait bien la dérélition de cette communauté face à cet urbaniste qui sut la décoder » (T, p. 497), nous avons déjà eu un aperçu de l'organisation du discours dans *Texaco*. En effet, le narrateur révèle dans l'*excipit* de *Texaco* la logique selon laquelle il a hiérarchisé les propos qu'il a recueillis : il a calqué la structure du récit de la construction de la communauté de *Texaco* sur celle de la Bible, récit de la construction de la communauté chrétienne. Dans son étude de cette filiation biblique, Cheikh Kasse a expliqué que la structure de *Texaco* reprend celle de la fondation de l'Église au sens propre comme au sens figuré : les différentes parties du roman évoquent le Nouveau Testament mais aussi la construction d'une église :

Une des modélisations structurelles est aussi la reprise de la structure ternaire du Nouveau Testament : L'Annonciation de l'Ange Gabriel, Le Sermon sur la Montagne, La Résurrection. Le plagiat d'une telle structuration narrative par la reprise expresse de la même formulation se combine avec un renvoi très suggestif à la création d'une église.

Annonciation et Le Sermon de Sophie M. Laborieux, titres des premières parties fonctionnent comme les deux piliers qui supportent les quatre chapiteaux d'une église, comme quatre micro récits de valeur dissymétrique dans une visée d'archivage des discours d'escorte des vastes batailles de fondation de la ville et de la constitution de l'identité de la communauté. Leur désignation, Temps de paille (1823-1902) ; Temps de bois-caisse (1902-1945) ; Temps de fibro-ciment (1946-1960) ; Temps béton (1961-1980), est métaphorique des matériaux de construction qui scandent de façon ascendante les étapes des levées populaires et signalent une relative qualité de vie et la conscience d'une identité communautaire¹⁰⁵.

La structure de *Texaco* fait donc écho à la logique biblique. Il s'agit d'une transgression ludique consistant à « appliquer, le plus littéralement possible, un texte noble singulier à une action (réelle) vulgaire fort différente de l'action d'origine, mais ayant cependant avec elle suffisamment d'analogie pour que l'application [soit] possible »¹⁰⁶. Nous

¹⁰⁵ KASSE, Cheikh. « *Texaco* de Patrick Chamoiseau dans l'intertexte biblique et épique ». Dakar : FASTEF – UCAD, p. 6 [consulté le 30/03/11]. Disponible sur : <http://fastef.ucad.sn/Lien10/liens10a7.pdf>

¹⁰⁶ GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris : Seuil, 1982. p. 157.

avons effectivement affaire à une parodie, un écho dissonant : il s'agit d'une transgression de la Bible dans laquelle le Christ n'est qu'un urbaniste et la terre promise, un quartier insalubre.

Il est également possible de repérer la logique qui oriente la mise en scène d'*Eau de Café*. Cependant, celle-ci ne nous est révélée qu'à la fin du roman tandis qu'avec *Texaco* nous pouvions déceler la filiation biblique dès le titre de la première partie. Nous devons la mise en forme d'*Eau de Café* au narrateur qui, dans un sursaut, a décidé de mêler les lettres d'Antilia dont il a hérité à ses notes pour en faire le récit de Grand-Anse :

M'assurant de n'être épié par personne, je jette mes cahiers ainsi que les lettres d'Antilia à Émilien Bérard dans un dalot où une eau nauséuse s'écoule avec paresse. Un klaxon me fait sursauter et donc presser le pas sur le boulevard de La Levée. Me ravisant soudain, je rebrousse chemin et récupère mes documents, mouillés et boueux maintenant, que j'enfourne dans ma sacoche. « *Le monde est une bransloire pérenne* », telle est la pensée (de Montaigne) qui me traverse soudain l'esprit, m'arrachant un sourire à deux francs-quatre sous (EDC, p. 377-378).

Le narrateur représente donc la figure centrale qui fédère toutes les informations qui feront le roman. La citation de Montaigne qui conclut le roman évoque la fragilité du récit qui dépend de la volonté du narrateur. Celui-ci a le pouvoir de faire disparaître toutes les traces de l'histoire d'Antilia ou de l'immortaliser par l'écrit. Nous retrouvons ici la tension évoquée par Chamoiseau entre l'écrit et l'oral évanescents. Une fois de retour dans son village d'enfance, le narrateur luttera contre cette fugacité en interrogeant ses proches afin d'éclaircir les mystères de Grand-Anse en recoupant plusieurs témoignages. L'enquête du narrateur constitue ainsi le fil directeur du roman qui se déploie en plusieurs versions de l'histoire du village qui détonnent les unes des autres.

Quant à *L'Allée des Soupirs*, il faut reconnaître qu'il est difficile d'y déterminer quelle logique gouverne l'organisation du discours. Cette illisibilité est sans doute due à une structure narrative éclatée. Roy Chandler Caldwell constate que

L'Allée des Soupirs est un roman vaste, complexe, convulsif, une épopée sans grandeur aucune, qui rappelle en même temps les contes tordus des conteurs créoles et les expériences romanesques de l'avant-garde européenne. [...] Dans ce monde fourmillant de vies entrecroisées, il n'y a aucun personnage principal, aucune focalisation conséquente. Pour employer une figure du domaine de la musique, on peut dire que le roman est atonal, comme les compositions de Schönberg. [...] A travers le texte [l]es personnages se forment momentanément en figures narratives avant de se disperser pour reformer de nouvelles figures. La désorientation du lecteur est augmentée par le manque de chronologie conséquente ; comme dans les contes créoles, il y a de fréquentes contradictions et apories¹⁰⁷.

¹⁰⁷ CALDWELL, Roy Chandler Junior. « *L'Allée des Soupirs*, ou le grotesque créole de Raphaël Confiant », *Francographies*. 1999, n°8. p. 2.

Il n'y a aucun élément central qui fasse sens ou permette de relier les différentes scènes du roman. Ni personnage, ni temps, ni espace. Si le titre du roman peut laisser croire à une intrigue centrée autour de l'Allée des Soupirs, le récit détrompe rapidement cette impression en dirigeant le lecteur tantôt vers l'Allée des Soupirs, les Terres-Sainvilles, Volga-Plage ou encore Morne Pichevin. En ce sens, *L'Allée des Soupirs* ne peut pas être comparé à *Texaco* dont le titre est révélateur de l'unité spatiale du roman. Confiant fait le choix d'une logique gouvernant l'organisation du discours confuse. En optant pour une opacité scénographique, il rejoint le parti pris par Glissant, défenseur d'une poétique de l'opacité :

[I]es cultures occidentales [sont] organisées autour de la notion de transparence, c'est-à-dire de la notion de compréhension, "com-prendre", je prends avec moi, je comprends un être ou une culture, n'y a-t-il pas cette autre notion, celle de prendre, d'accaparer ? Et le génie de l'Occident a été de nous faire accepter cela, de nous faire accepter sans révision que comprendre, c'était l'opération la plus élevée qui puisse exister pour l'esprit humain¹⁰⁸.

Lorsque l'auteur de *L'Allée des Soupirs* fait dire à Jacquou Chartier, sa projection fictive, « Le roman créole sera cacophonique ou il ne sera pas ! » (AS, p. 334), il se réfère à une certaine obscurité textuelle promue par l'idéologie glissantienne.

II.1.3. La délégation de l'acte narratif, un enchâssement qui fait écho aux partis pris de l'auteur.

II.1.3.1. La mise en abyme, une narration intradiégétique complexifiant le mélange de voix.

En considérant le Marqueur de paroles de *Texaco* et le narrateur d'*Eau de Café* comme responsables fictifs de l'organisation de leurs romans respectifs, nous nous attendions à ce que ceux-ci hiérarchisent les propos qu'ils nous transmettent. Cependant, ils ne semblent pas maîtriser la matière romanesque qu'ils nous livrent. Ce ne sont pas les tenants de l'histoire, il s'agirait plutôt d'enquêteurs qui se nourrissent des récits des personnages. Il n'ont pas le statut de narrateurs omniscients et ne sont pas non plus des personnages à part entière, comme le constate Elsa Doublet : « le Marqueur de paroles n'est présent qu'à la fin de l'ouvrage, pour recueillir l'histoire de Marie-Sophie Laborieux, il arrive en quelque sorte

¹⁰⁸ GLISSANT, Édouard. « Le chaos-monde, l'oral et l'écrit ». In *Ecrire « la parole de la nuit »*. La nouvelle littérature antillaise. Paris : Gallimard. 1994. p. 126.

après l'histoire, comme s'il ne pouvait en faire réellement partie »¹⁰⁹. Bien qu'il soit plus présent que le Marqueur de paroles, le narrateur d'*Eau de Café* ne prend pas part non plus à l'intrigue, il se contente de la transcrire. Et lors des rares occurrences où ce narrateur intradiégétique intervient, son intervention embrouille le lecteur plutôt que de clarifier l'histoire contée. Par exemple, à la fin d'*Eau de Café* l'engloutissement de la Martinique nous est clairement annoncé par une émission de radio rapportée (« sur Radio France-Inter relayée depuis Paris », EDC, p. 376), qui précède le réveil du narrateur : « Quelqu'un me secoue l'avant-bras sans ménagements. Une main velue et revêche tout à la fois. "Hé, foutre que vous dormez, mon vieux ! me fait maître Salvia, et puis, en plus, vous parlez quand vous rêvez. Ça a fait rigoler tout bonnement les marchandes. C'est pas souvent que ça leur arrive avec la dureté de la vie d'aujourd'hui" » (EDC, p. 377). Le lecteur comprend alors que malgré son aspect formel, l'annonce apocalyptique n'était qu'un rêve du narrateur. Ce récit radiophonique enchâssé dans les propos du narrateur n'est qu'un fait de narration intradiégétique à « fonction obstructive »¹¹⁰. Autrement dit, il s'agit d'un récit second venu faire obstruction au déroulement du récit premier. Il ne s'agit pas de l'unique intervention narratoire embrouillante. Souvenons-nous de l'intervention métalectique du narrateur qui s'adresse directement au lecteur pour lui dire : « Ô lecteur pardonne les errements du récit qui semble courir comme une fourmi folle ! » (EDC, p. 85). Cette « transgression délibérée du seuil d'enchâssement » voit le narrateur intradiégétique « s'immiscer dans l'existence extradiégétique [...] du lecteur » et jeter par-là même « un trouble dans la distinction des niveaux »¹¹¹.

Inversement, dans *Texaco* c'est le Marqueur de paroles, projection fictive de l'auteur, qui « s'introduit dans l'action fictive de son récit »¹¹². Cette autre forme de métalepse trouble tout autant notre distinction des niveaux narratifs. Le Marqueur de paroles est aussi nommé « oiseau de Cham » (T, p. 19), surnom qui fait écho au patronyme de Patrick Chamoiseau. Cette figure de l'auteur nous dévoile en épilogue ses procédés d'écriture et sa rencontre avec les personnages fictifs. De plus, au début du roman figure une chronologie mêlant des faits historiques touchant les Martiniquais et des événements fictifs qui ont marqué la vie des personnages. Tout est fait pour égarer le lecteur entre fiction et réalité.

¹⁰⁹ DOUBLET, Elsa. *Diffusion et réception de l'auteur antillais francophone contemporain : les cas de Maryse Condé et Patrick Chamoiseau*. (mémoire). Grenoble : Université Stendhal, 2009. p. 22.

¹¹⁰ GENETTE, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris : Seuil, 1983. p. 63.

¹¹¹ *Ibid.* p. 58.

¹¹² *Ibid.* p. 58.

Le récit fictif se divise à son tour en plusieurs récits enchâssés. C'est ainsi que Marie-Sophie Laborieux interrompt soudainement son récit de la conquête de Texaco pour nous faire part de l'histoire de Péloponèse Marcelle (T, p. 358). Cette digression s'étend sur une dizaine de pages.

De telles perturbations de la narration sont également perceptibles dans *L'Allée des Soupirs* qui regorge de digressions. De fait, comme il n'y a pas dans ce roman de figure centralisatrice de narrateur, le récit vogue de locuteur en locuteur et semble encore moins hiérarchisé que *Texaco* et *Eau de Café* où la narration fait des détours. Les récits des différents locuteurs se juxtaposent mais se superposent également. Ainsi lorsque Ancinelle rend visite à Tonton Ziguinote, elle évoque sa visite pour ensuite rapporter l'histoire qu'il a racontée à propos de madame de Laguarrande et enfin achever le récit de sa visite (AS, p. 166). *L'Allée des Soupirs* est un enchevêtrement polymorphique de récits. Certaines superpositions font même écho à de célèbres enchâssements littéraires. C'est le cas du récit de l'exil de Fils-du-Diable-en-Personne en Guadeloupe. Lors d'un mariage, pour faire oublier les accusations de meurtre du marié qui pèsent sur lui, Fils-du-Diable-en-Personne se met à conter. « On oublia [ainsi] la mort et l'on fit fête à la Parole. » (AS, p. 294). Plaisanteries, devinettes et contes permettent au fugitif de retarder son deuxième exil. Cet épisode est un lointain écho de l'histoire de Shéhérazade qui, dans les *Mille et une nuits*, parvient à retarder l'heure de sa mort en contant. Shéhérazade, ce personnage qui raconte les aventures d'autres personnages qui à leur tour seront les auteurs d'autres récits, est le parangon de la mise en abyme littéraire.

A ce propos, parmi les enchevêtrements de récits que nous venons d'évoquer, il est possible de distinguer quelques mises en abymes. Étant considérée comme mise en abyme « toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient »¹¹³, nous pouvons voir les passages où le narrateur évoque un personnage qui se fait à son tour narrateur comme une mise en abyme. En effet, le récit enchâssé peut dans ce cas être rattaché au récit enchâssant car il s'agit dans les deux cas de propos sur l'art de raconter. Ce cas de figure se présente dans chacune des œuvres de notre corpus, « la mise-en-scène ou mise-en-abyme de l'activité d'écriture semble bien un des modes privilégiés de la période 1980-1992 »¹¹⁴ constate Moudileno qui voit en la mise en abyme une introspection, une plongée que fait la littérature antillaise en elle-même au moment même où elle se fortifie. L'épilogue

¹¹³ DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire, essai sur la mise en abyme*. Paris : Seuil, 1977. p. 18.

¹¹⁴ MOUDILENO, Lydie. *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature : mises en scène et mise en abyme du roman antillais*. Op. cit. p. 32.

de *Texaco* nous fait part des procédés d'écriture du Marqueur de paroles. Ce dernier nous relate l'histoire de Marie-Sophie Laborieux et de la rédaction de ses cahiers. Celle-ci évoque les propos d'Esternome qui lui a lui-même rapporté la parole des Mentôs. Il s'agit bien ici d'une mise en abyme de narrations. Dans *Eau de Café*, la mise en abyme narrative est moins poussée mais tout de même présente : le narrateur nous fait part d'un autre processus de création : celui d'Antilia qui au travers de ses lettres tente de retracer l'histoire des siens. Enfin dans *L'Allée des Soupirs*, il est question du roman cacophonique que tente d'écrire Jacquou Chartier. Ce roman n'est autre que le reflet du roman que le lecteur est en train de lire.

II.1.3.2. La mise en abyme entretient une plurivocité réflexive.

Lucien Dällenbach révèle que la « propriété essentielle [de la mise en abyme] consiste à faire saisir l'intelligibilité et la structure formelle de l'œuvre »¹¹⁵. Or, à première vue, l'enchâssement infini de narrations, l'agglomérat de personnages qui alourdissent l'intrigue première de leur propre histoire apparaît plutôt comme un « enchevêtrement à la limite de l'intelligibilité commune »¹¹⁶. Ceci n'invalide pas pour autant les propos de Dällenbach : étant donné que les œuvres de Chamoiseau et de Confiant sont plurivocales, il semble logique que leur reflet le soit également. Nous pourrions même dire que les récits mis en abyme sont cacophoniques à l'image de la narration qui les englobe. En réfléchissant le récit enchâssant, le récit en abyme sert à rendre intelligible le projet d'écriture cacophonique de l'auteur. Nous pouvons ici voir une similitude avec le prologue de *Gargantua* qui « est une image du livre : il est l'exemple parfait de cet objet énigmatique qu'il décrit lui-même soigneusement »¹¹⁷. Il s'agit d'une enclave cacophonique mais illustrative. Lorsque Chartier dit vouloir « [d]ompter la cacophonie créole par la magie du roman » (AS, p. 379), nous pouvons voir son projet littéraire comme un projet spéculaire : il s'agit de faire exister un univers cacophonique à l'image de la structure romanesque qui l'encadre.

La mise en abyme du processus de création permettrait donc aux auteurs d'exprimer leurs ambitions littéraires. Moudileno interprète également les romans de Confiant dans ce sens : « A bien des égards, le choix structurel de Confiant lorsqu'il met en scène un personnage de romancier peut être rapproché de celui d'André Gide dans *Les Faux-*

¹¹⁵ *Ibid.* p. 16.

¹¹⁶ GENETTE, Gérard. *Figures III. Op. cit.* p. 242.

¹¹⁷ CHARLES, Michel. *Rhétorique de la lecture.* Paris : Seuil, 1977. p. 37.

Monnayeurs, dans la mesure ou la mise en abyme sert à poser des questions similaires quant au rapport entre le roman idéal et la réalité »¹¹⁸. Les dialogues entre monsieur Jean et Chartier instaurent ainsi un débat sur la théorie du roman, ces personnages incarnent différents partis pris littéraires. Monsieur Jean prône une poésie surréaliste à l'image de celle de Césaire (« La poésie est nécessaire. Absolument nécessaire pour fuir cet étouffement de tous les instants. » AS, p. 334) tandis que Chartier défend corps et âme le roman cacophonique (« votre poésie à tous n'est que fuite devant... comment dirais-je, devant cette cacophonie du réel. [...] Oui, monsieur. Le roman créole sera cacophonique ou il ne sera pas ! » AS, p. 334). Le lecteur peut aisément reconnaître l'avis de Confiant derrière celui de Chartier, qui a toujours le dernier mot.

La voix de Chamoiseau est aisément reconnaissable derrière les propos de Marie-Sophie Laborieux. Richard D.E. Burton reproche même à l'auteur cette transparence réductrice : « A la richesse hétéroglottique de son premier roman, et à la multiplicité de ses points de vue, *Texaco* substitue l'univocité d'une seule narratrice dont l'optique tend à se confondre avec celle de l'auteur : le "Sermon Marie-Sophie Laborieux" est, pour l'essentiel, le "Sermon Chamoiseau", la formation de juriste et le rôle de propagandiste indépendantiste l'emportant progressivement sur la vocation d'artiste »¹¹⁹. Cette critique acerbe reproche à l'auteur une trop grande implication dans le personnage conteur qui lui fait décrire le paysage martiniquais en un binarisme réducteur opposant l'En-Ville colonial aux marges du *Texaco* populaire. S'il faut tout de même contraster cette critique dans la mesure où l'Informatrice se fait porte parole de voix divers et variées, retenons que Marie-Sophie Laborieux dont les propos reflètent le positionnement idéologique chamoisien est une projection mise en abyme de la figure de l'écrivain.

Ce même reflet se retrouve dans la prose de Confiant. Dès *Le Nègre et l'Amiral* (1988), son premier roman en français, l'auteur a mis en scène sa conception du roman idéal par le biais d'un personnage écrivain. Dans ce roman, Amédée, qui rédige les *Mémoires de Céans et d'Ailleurs*, constate :

Je n'ai pas avancé d'un pas. En relisant mes feuilles de papier tiquetées de caca-bougie et le gribouillis, déchiffrable par moi seul, de mes parchemins [...] je comprends l'ampleur de mon échec. En guise de roman, je n'ai fait que noter au gré de mon humeur les péripéties saugrenues qui nourrissent le train-train quotidien des habitants de Morne Pichevin. Je me suis laissé fasciner ou, plus exactement, happer jour après jour par une suite sans queue ni tête d'émois faciles. J'ai été la proie de l'affabulation qui est le mode de penser ordinaire du petit

¹¹⁸ MOUDILENO, Lydie. *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature : mises en scène et mise en abyme du roman antillais*. Op. cit. p. 59.

¹¹⁹ BURTON, Richard D.E. *Le roman marron : études sur la littérature martiniquaise contemporaine*. Paris : L'HARMATTAN, 1997. — 282 p.

peuple créole. Reniant tout cartésianisme, j'ai appris, à l'instar de Philomène ou de Rigobert, à raconter, avec la véracité troublante de celui qui nie tout sur le bûcher, trente-douze mille versions d'un même événement¹²⁰.

Derrière la déception d'Amédée qui est si hanté par son échec qu'il en viendra à mettre fin à ses jours, s'esquisse le projet littéraire de Confiant. Celui-ci tient justement à conter les « péripéties saugrenues qui nourrissent le train-train quotidien », les « trente-douze mille versions d'un même événement » même si, ce faisant, il risque d'opacifier son roman. Moudileno voit dans les mises en abyme de Confiant « un choix structurel dans le sens d'une narration non linéaire, répétitive et spéculaire »¹²¹. Or, la non-linéarité ainsi que les répétitions qui peuvent se faire redondantes (s'il s'agit de répétitions à l'identique) ou dissonantes (s'il s'agit de répétitions légèrement altérées) sont les facteurs qui font la teneur cacophonique d'un roman. Autrement dit, les mises en abyme entretiennent le caractère cacophonique du roman.

Par ailleurs, les mises en abyme du statut d'écrivain servent également à pointer du doigt une écriture mimétique. Souvenons-nous de Marie-Sophie Laborieux qui, insatisfaite de son français créolisé, demande au Marqueur de paroles de le littériser : « Parfois, elle me demandait de rédiger telles quelles certaines de ses phrases, mais le plus souvent elle me priait « d'arranger » sa parole dans un français soutenu – sa passion fétichiste » (T, p. 495) ou encore de monsieur Jean dont les poèmes ne sont qu'une imitation du style césairien. En mettant en scène de tels auteurs à l'écriture aliénée, Chamoiseau et Confiant s'inscrivent inversement en marge des grands auteurs de la littérature antillaise et d'une écriture soumise aux contraintes du français de métropole. D'après Confiant, « Mimétisme et exotisation du réel furent les deux tares premières de notre littérature »¹²². En mettant en scène une écriture à laquelle ils n'adhèrent pas, les auteurs antillais laissent entendre leur point de vue, par contraste. Selon Moudileno, « le personnage réfractaire au chaos sert à formuler une théorie du chaos qui se révèle ainsi en ordre »¹²³. Il s'agit bien de sortir de la cacophonie (l'indicibilité, l'inintelligibilité d'une théorie) par la cacophonie (la mise en scène de voix qui détonnent). En ce sens, nous pouvons lire les dialogues conflictuels entre monsieur Jean et Chartier, entre le marqueur de Paroles et Ti-Cirique, comme la mise en scène illustrative d'un univers cacophonique. Nous rejoignons ici l'aspect dialogique de l'écriture cacophonique : les

¹²⁰ CONFIAANT, Raphaël. *Le Nègre et l'Amiral*. Paris : Grasset, 1988. p. 263.

¹²¹ MOUDILENO, Lydie. *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature : mises en scène et mise en abyme du roman antillais*. Op. cit. p. 72.

¹²² CONFIAANT, Raphaël. « La Littérature créolophone des Antilles-Guyane », *Notre Librairie*, n°104, janv-mars 1991. p. 51.

¹²³ MOUDILENO, Lydie. *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature : mises en scène et mise en abyme du roman antillais*. Op.cit. p. 127.

auteurs font dialoguer des voix dissonantes pour faire entendre les tensions rencontrées dans la rédaction d'un roman antillais (tensions entre une écriture oralisée ou un patrimoine oral sublimé par une écriture littéraire, entre les langues française et créole...). C'est ainsi que, d'entrée de jeu, le dialogue introductif de *Texaco* exprime un déchirement entre une littérature universelle grandiloquente et une écriture « diverselle » de la vivacité :

EPÎTRE DE TI-CIRIQUE AU MARQUEUR DE
PAROLES HONTEUX : « A écrire, l'on m'eût vu
le crayon noble, pointant moult élégantes, de
dignes messieurs, l'olympé du sentiment ; l'on
m'eût vu *Universel*, élevé à l'oxygène des hori-
zons, exaltant d'un français, plus français que
celui des français, les profondeurs du pourquoi
de l'homme, de la mort, de l'amour et de Dieu ;
mais nullement comme tu le fais, encossé dans
les nègreries de ta Créolité ou dans le fibroci-
ment décrépi des murs de Texaco. Oiseau de
Cham, excuse-moi, mais tu manques d'Huma-
nisme — et surtout de grandeur. »

RÉPONSE DU LAMENTABLE : Cher maître, lit-
térature au lieu vivant est un à-prendre vivant... (T, p. 19).

Tout en mettant en scène la réponse anticipée de Chamoiseau à d'éventuelles critiques, cet incipit annonce le projet du Marqueur de paroles : saisir le « vivant » dans toute sa diversité. La mise en scène de voix divergentes fait et résout à la fois l'aspect cacophonique du roman dans la mesure où elle le rend explicite. Nous rejoignons ici le mode d'expression de Glissant qui affirme : « l'écriture me sert à tenter d'articuler mon cri en parole dans le champ du monde »¹²⁴.

II. 2. Le roman cacophonique donne à voir une situation paratopique créatrice.

II.2.1. Sortir de la cacophonie par la cacophonie.

Dans *Le Discours Antillais*, Édouard Glissant parle de l'écriture comme d'une activité alchimique : « L'écriture me sert à tenter d'articuler mon cri en parole dans le champ du

¹²⁴ GLISSANT, Edouard. *Le Discours Antillais*. Paris : Gallimard, 1997. p. 322.

monde »¹²⁵. Avec cette affirmation, l'auteur martiniquais suggère que dans son processus de création il y aurait une transmutation : son cri se métamorphoserait en parole. En étant mise en mots, sa revendication identitaire se clarifie, elle se fait affirmation d'une identité. Cette tension entre constat d'exclusion et inclusion peut nous amener à considérer le caractère paratopique du roman francophone. La paratopie étant précisément cette « relation paradoxale d'inclusion/exclusion dans un espace social qu'implique le statut de locuteur d'un texte relevant des discours constituants »¹²⁶. Nous pouvons effectivement voir les romans de Chamoiseau et de Confiant comme des discours doublement constituants dans la mesure où ces auteurs veulent instituer une nouvelle littérature créole qu'ils défendent dans l'*Éloge de la Créolité*. Leurs écrits constituent bien, en tant qu'œuvres littéraires, et en tant que romans cacophoniques un « ensemble de discours qui servent en quelque sorte de garants aux autres discours et qui, n'ayant pas eux-mêmes en amont des discours qui les valident, doivent gérer dans leur énonciation leur statut en quelque sorte "autofondé" »¹²⁷.

En expliquant son projet d'écrire un roman cacophonique au travers des propos de Chartier, Confiant réduit la teneur cacophonique de son dessein : la mise en mots rend intelligible sa volonté et rend de ce fait ce « mélange confus de voix » moins confus. Certes, les voix du roman restent confusément mêlées mais le lecteur comprend la raison d'être de cette confusion : il s'agit de « dompter la cacophonie du réel par la magie du roman » (AS, p. 379), de trouver une forme à même d'exprimer « les émeutes de l'an passé, toute cette immense cacophonie de révolte, de rires, de sang, de délires, de folie » (AS, p. 378). Par le biais des propos de Chartier, Confiant suggère de sortir de la cacophonie en la mettant en mots.

La démarche « paradoxale d'inclusion/exclusion » d'écriture de la cacophonie est sans doute à considérer à l'aune du statut de l'écrivain antillais. Nous pouvons effectivement comprendre cette démarche paradoxale en considérant cette place elle aussi paradoxale, comme le suggère Glissant : « Je crois que [...] nous sommes presque des précurseurs, et que les écrivains réels, à mon avis, ceux qui vont constituer une littérature, seront ceux qui appartiendront à un peuple qui n'existe pas, mais qui existera dans les faits concrètement et réellement ; c'est-à-dire un peuple qui sera indépendant »¹²⁸. Les propos de Glissant reflètent une paratopie identitaire, affirmant que la littérature antillaise n'existera qu'une fois que les Antilles existeront, qu'une fois qu'elles seront indépendantes. Il se considère à la fois comme

¹²⁵ GLISSANT, Edouard. *Le Discours Antillais*. Paris : Gallimard, 1997. p. 322.

¹²⁶ CHARAUDEAU, Patrick, MAINGUENEAU, Dominique (dir.) *Op. cit.* p. 420.

¹²⁷ *Ibid.* p. 133.

¹²⁸ GLISSANT, Édouard, cité par CHANCÉ, Dominique. *L'auteur en souffrance*. Paris : PUF, 2000. p. 2.

un écrivain tout en n'étant pas un écrivain « validée » – mais un « précurseur ». Maingueneau constate que « l'analyste du discours voit les choses autrement : il ne serait plus écrivain si le peuple dont il annonce la venue devenait "réel", si l'auteur cessait d'être paratopique »¹²⁹. Effectivement, le cri de Glissant que nous évoquions plus haut n'aurait plus lieu d'être, il cesserait d'être un cri revendicatif. Chartier, le personnage de *Confiant*, constate également cette fragilité : « Il est important d'écrire des romans dans ce pays. Il est même urgent de s'y atteler car la vie d'ici ne débordera pas éternellement de trop-plein » (AS, p. 231). De même, le constat de Marie-Sophie Laborieux « Texaco mourait dans mes cahiers alors que Texaco n'était pas achevé » (T, p. 412) évoque cette fragilité. La paratopie correspond donc à un système qui s'autogénère, un système entretenu par ses paradoxes : elle est « structurante et structurée par la production des textes : en énonçant, le locuteur s'efforce de surmonter son impossible appartenance, mais cette impossible appartenance, nécessaire pour pouvoir énoncer ainsi, est confortée par cette énonciation même »¹³⁰. Mais, outre la paratopie identitaire que nous venons d'évoquer, notre corpus cacophonique semble être construit d'après une autre logique paratopique, d'ordre linguistique.

II.2.2. Une paratopie linguistique.

II.2.2.1. Le roman cacophonique, illustration d'une tension entre une langue figée et une langue en ébullition.

Dans l'épilogue de *Texaco*, le Marqueur de paroles définit le mode d'expression de Marie-Sophie Laborieux de la manière suivante : « L'Informatrice parlait d'une voix lente, ou parfois très rapide. Elle mélangeait le créole et le français, le mot vulgaire, le mot précieux, le mot oublié, le mot nouveau..., comme si à tout moment elle mobilisait (ou récapitulait) ses langues » (T, p. 494). Nous pouvons effectivement apercevoir ces variations lorsque Marie-Sophie Laborieux prend en charge la narration :

Nous échangeâmes durant un temps sans temps, des millions d'injuriades. Il me criait Bôbô, Kanaille, La-peau-sale, Chienne-dalot, Vagabonne, Coucoune-santi-fré [...] Moi, je le criais Mabouya-sans-soleil, Chemise-de-nuit mouillée, Isalope-sans-église, Coco-sale, Patate-blême-six-semaines, La-peau-manioc-gragé [...] Quelle nécropole de sensations !... ces battements de cœur dont il ne reste rien... ces sourires attestés par une simple ride... à quoi servent ces gens que l'on rencontre, et qui passent, et qui passent, et s'effacent ? ... et

¹²⁹ MAINGUENEAU, Dominique. *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin, 2004. p. 86.

¹³⁰ CHARAUDEAU, Patrick, MAINGUENEAU, Dominique (dir.) *Dictionnaire d'analyse du discours*. Op. cit. p. 420.

pourquoi oublier ceux qu'il serait agréable de ne pas oublier, ces êtres de cœur à votre image, et qui s'éloignent de vous... zombis fugaces, comment vous accorer ? (T, p. 396-397).

Ici, la narratrice vacille entre trivialité et raffinement. Une énumération d'insultes donne lieu à une méditation sur les rapports humains. Les injures en un créole vernaculaire jouxtent une réflexion modelée en un français soutenu et lyrique. Les images « nécropole de sensations » et « zombis fugaces, comment vous accorer » sont constituées de mots rares (la narratrice préfère le mot « nécropole » au « cimetière » plus usité) et techniques (le verbe « accorer » relève du vocabulaire marin). Elle alterne un rythme accéléré (soutenu par l'accumulation d'insultes et les mots composés qui suggèrent une certaine précipitation dans la dénomination) et un rythme ralenti par les phrases laissées en suspens et la répétition des verbes – « qui passent, et passent, et s'effacent » –, laquelle instaure un rythme ternaire solennel. De même, nous pouvons voir l'hyperbate « ceux qu'il serait agréable de ne pas oublier » comme une construction complexe, signalant en tout cas un discours très concerté. Comme le constate le Marqueur de paroles, la narratrice semble bien « à tout moment mobilis[er] (ou récapitul[er]) ses langues ». Il s'agit là d'une narration paratopique dans la mesure où Marie-Sophie ne sait pas où se positionner et erre entre lenteur et rapidité, créole et français, vulgarité et préciosité, vocabulaire rare et courant. *Texaco* donne ainsi à lire « une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser »¹³¹.

Ti-Cirique est le personnage qui pointe du doigt cette situation paratopique. « Personnage dont la présence paraît équivoque, Ti-Cirique pousse à réfléchir sur son positionnement et sur les contradictions qui jaillissent dans *Texaco* »¹³². Tandis que Marie-Sophie dont l'écriture est influencée par la « bacchanale langagière » (T, p. 288) rabelaisienne affirme « J'aime à lire mon Rabelais, je n'y comprends pas grand chose mais son langage bizarre me rappelle les phrases étranges de mon cher Esternome pris entre son envie de bien parler français et son créole des mornes » (T, p. 289) ; Ti-Cirique

demeura silencieux sur Rabelais dont [...] il se méfiait des folies de la langue et de la démesure. *C'est sans doute le plus grand, madame Marie-Sophie, mais c'est aussi le pire car la langue se respecte, madame, elle se respecte... La langue n'est plus ouverte comme en ces temps magmatiques de patois et dialectes du bon abbé, maintenant elle est adulte, refroidie, raisonnable, pensée, centrée, axée, et se respecte. [...]* (T, p. 416).

¹³¹ MAINGUENEAU, Dominique. *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*. Paris : Dunod, 1993. p. 28.

¹³² MOLINARI, Chiara. *Parcours d'écritures francophones. Poser sa voix dans la langue de l'autre*. Paris : l'Harmattan, 2005. p. 154.

Avec cette remarque, Ti-Cirique sous-entend qu'il ne cautionne pas l'écriture de Marie-Sophie lorsqu'elle vacille entre créole et français et lorsqu'elle se fait néologique. Le reproche se formule par le biais d'une référence à Rabelais. L'œuvre de cet écrivain humaniste a soutenu un renouvellement de la langue française grâce à sa profusion lexicale ; mais surtout, Rabelais écrit au XVI^{ème} siècle, dans un temps antérieur à la codification de la langue française. Ti-Cirique reproche donc à Marie-Sophie une inadéquation temporelle car « la langue n'est plus ouverte comme en ces temps magmatiques de patois et dialectes du bon abbé ». Si elle fait le choix de s'exprimer en français, la narratrice se doit de respecter les règles de la langue, et ne peut se permettre de la réinventer. L'interaction entre Marie-Sophie Laborieux et Ti-Cirique permet à l'auteur de *Texaco* d'illustrer le paradoxe auquel il s'est confronté en écrivant : il met en évidence l'inadéquation entre la volonté d'inventer un langage à l'image du parler antillais, à cheval entre le français et le créole, et la rigidité de la langue française et de ses normes. Cette tension paratopique entre une effervescence langagière et un français codifié est exprimée par les voix de Ti-Cirique et de Marie-Sophie, mêlées tout en exprimant des avis opposés. Autrement dit, la situation paratopique est illustrée par un dialogue cacophonique.

Les romans de Confiant se situent également dans un entre-deux-langues. Et à en croire la critique journalistique, c'est justement cette situation paratopique qui fait l'intérêt de son œuvre. Thierry Bayle dit à propos de *Ravines du devant-jour* que « Tout le génie verbal et il est grand dans ce récit de Raphaël Confiant est d'allier une langue française à la syntaxe très pure à la richesse vernaculaire de la langue populaire »¹³³. Les romans de Confiant sont par ailleurs habités par une multitude de néologismes. Agnès Vauquin les considère de ce fait comme une invitation à observer une langue en formation :

Il y a cette jonglerie avec les suffixes : la *profondité* et la *haïssance* ne posent guère de problème, pas plus que le verbe *mauditionner*. Le plaisir augmente avec les noms composés : les *vieux-corps*, par exemple, ou le *faire-noir*. On se prend à rêver d'une langue dont les mots ne seraient pas encore tout-à-fait finis, pas encore tout à fait en bois [...] Ce qui fait à la fois la force et la fragilité de Grand-Anse, c'est que le village se situe en deça de l'écriture, qu'il reste encore livré aux outrances éphémères de la "parlure", aux délires imprévisibles de *Radio-bois-patate*, la vox populi locale¹³⁴.

Cette « langue dont les mots ne seraient pas encore tout-à-fait finis » peut nous faire penser à la langue rabelaisienne de Marie-Sophie Laborieux. Les romanciers antillais combinent paradoxalement un français fluctuant et donc anachronique et une « langue plus effilée qu'une lame-gilette » (AS, p. 152). Chez Chamoiseau, tout comme chez Confiant,

¹³³ BAYLE, Thierry. « Plaidoyer pour la créolité » In *Magazine Littéraire* n°320, avril 1994, p. 123.

¹³⁴ VAUQUIN, Agnès. « De fabuleuses mythologies » In *Quinzaine littéraire* n°586, octobre 1991, p. 15.

nous pouvons observer un vacillement qui témoigne d'une « difficile négociation » entre un français soutenu et un français transgressé, revisité.

II.2.2.2. Le roman cacophonique, expression d'un déchirement paratopique.

Il serait peut être plus approprié de parler de tiraillement plutôt que de vacillement. Le français distingué, adulé par la narratrice de *Texaco*, représente une arme de séduction et de manipulation. Lorsque Marie-Sophie Laborieux assiste au discours d'Alcibiade, elle oublie ses convictions pour se laisser porter par les belles paroles de son maître prônant les bienfaits du colonialisme :

Raide comme une statue-jésus-christ, monsieur Alcibiade démontra, “*en liminaire inévitable*” dit-il, comment une affaire que l'on nommait “*Colonialisme*” *suscita de par le monde plus d'avantages que de réels inconvénients*. [...] La salle (et moi-même la première, transportée par ces mots incompréhensibles qui se gravaient en moi) soupira de plaisir [...] je me mis à flotter dans un doux vertige. Son français, son accent pointu, ses phrases fleuries, fonctionnaient comme une petite musique à laquelle je me livrais sans même tenter de comprendre ou de réfléchir [...] Tout le monde approuva et soucieuse de ne pas révéler mon inaptitude à comprendre ces belles paroles, j'approuvai encore plus (T, p. 314-315).

Chamoiseau et Confiant illustrent dans leurs romans la situation diglossique antillaise. Le français jouit d'une meilleure image que le créole, jugé vulgaire. Nous retrouvons dans notre corpus cet imaginaire idéologique de la variation diastratique. Même dans le milieu familial, il est mieux vu de parler français, comme le témoigne Ancinelle : « [ma mère] nous habillait proprement, nous mettait des papillotes en ruban dans les cheveux et nous demandait de ne pas parler créole parce qu'une salissure comme ça ne devait pas sortir de la bouche de jeunes filles pauvres mais bien élevées... » (AS, p. 161). Il y a malgré tout parmi les lettrés des défenseurs de la langue créole. Pensons à Jacquou Chartier qui tient à démontrer la valeur littéraire du créole : « Je m'y connais un peu en matière de langues et je vous assure que la vôtre est... comment dirais-je... succulente. Elle a conservé précieusement tout un lot de vieux mots français des seizième et dix-septième siècles : “bréhaigne”, “hallier”, “falle”, “bailler”, “fiolle” sans compter les parlures normandes qui y foisonnent. Mélangez-moi ça avec des sonorités et des formes africaines et vous obtenez cet élixir verbal qu'est le créole » (AS, p. 178). Malgré cette ode au créole *L'Allée des Soupirs* est bel et bien rédigé en français. Ce choix paratopique d'affirmer une identité dans une langue différente peut être vu comme le choix d'illustrer l'imposition glottophagique du français sur le créole. Avec du recul, nous pouvons également voir ce choix comme une stratégie éditoriale : les lecteurs francophones sont plus nombreux que les lecteurs créolophones. Toujours est-il que les œuvres de

Chamoiseau et de Confiant affichent un certain tiraillement entre un français qui n'est pas toujours assumé (Marie-Sophie Laborieux considère son choix d'écrire en français comme une trahison :

Autre chose : écrire pour moi c'était en langue française, pas en créole. *Comment y ramener mon Esternome tellement créole ?* Oh, de me savoir l'écrire en français l'aurait honoré, oui... mais moi, tenant la plume, je mesurais ce gouffre. Parfois, je me surprenais à pleurer de voir comment (le retrouvant pour le garder) je le perdais, et l'immolais en moi les mots écrits, mes pauvres mots français, dissipaient pour toujours l'écho de sa parole et imposaient leur trahison à ma mémoire (T, p. 412)).

et un créole qui n'a pas encore été reconnu comme une langue littéraire (« le créole n'est pas (encore) la langue du roman »¹³⁵) et qui, de ce fait, est réprouvé par certains. Les timides tentatives de Marie-Sophie pour intégrer la langue créole à son récit sont vivement blâmées par Ti-Cirique : « Face aux tournures créoles, un hoquet de dégoût lui bouleversait le corps : *Mon dieu, madame Marie-Sophie, cette langue est sale, elle détruit Haïti et conforte son analphabétisme, et c'est là dessus que Duvalier et les tontons macoutes bâtissent leur dictature... l'universel, pensez à l'universel...* » T, p. 414). Ti-Cirique recommande à Marie-Sophie le français, langue universelle qui assurerait une portée plus large à sa voix. Cependant cette langue n'est pas celle de la communauté qu'elle veut décrire. Lydie Moudileno constate ce « paradoxe qui consiste à faire entendre une différence, en prenant pour support le système linguistique ou économique que l'on veut dénoncer, et du même coup en s'adressant en priorité à l'Autre métropolitain ou européen »¹³⁶.

Il ne s'agit pas seulement de faire entendre une différence en prenant pour support la langue de l'autre, il est aussi paradoxalement question de dénoncer l'imposition de la langue de l'autre par cette même langue. Cette tension paratopique peut être dite cacophonique dans la mesure où dans les romans antillais la voix identitaire créole et la voix linguistique française se confondent même si l'une tente de s'affirmer contre l'autre. Nous rejoignons ici l'idée bakhtinienne d'un dialogisme constitutif de la langue : la langue est déjà marquée par les usages d'autrui qu'il s'agit de faire oublier pour faire entendre sa voix. Nous retrouvons cette situation paradoxale dans les propos de Cicéron Nestorin, personnage de *L'Allée des Soupirs* qui a écrit une « Déclaration universelle de désamour envers la langue française » (AS, p. 14). Cet intitulé fait paradoxalement écho à la déclaration des droits de l'homme et du citoyen, création française par excellence. Cicéron s'affirme contre l'autre dans la langue de

¹³⁵ BERNABÉ, Jean. *Fondal-natal. Grammaire basilectale approchée des créoles guadeloupéen et martiniquais*. T.1. Paris. L'Harmattan. p. 234.

¹³⁶ MOUDILENO, Lydie. *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature : mises en scène et mise en abyme du roman antillais*. Op. cit. p. 32.

l'autre et selon les mêmes procédés que l'autre. Nous pouvons trouver deux explications à ce positionnement paratopique. Le choix de prendre appui sur la langue de l'autre pour créer quelque chose de neuf peut constituer un défi artistique. Mais il peut aussi tout simplement s'agir d'un choix naturel sachant que le français, langue officielle de la Martinique, se parle aux Antilles depuis le début de la colonisation (il y a cinq siècles de cela). Maingueneau fait ces deux mêmes hypothèses face au choix de l'allemand par le poète juif Paul Celan qui a vu sa famille déportée par le régime nazi :

Ainsi le cas d'un poète juif comme Paul Celan, qui s'exprime en allemand après l'holocauste, dans la langue des bourreaux. L'écrivain doit alors convertir en or « sa » langue irrémédiablement souillée, récuser une présence qu'il impose pourtant à travers son énonciation. Écartement invisible lui-même aggravé par la condition paratopique du Juif de la diaspora, pour qui « sa » langue n'est en fait jamais tout à fait « sa » langue, sans pour autant être une langue d'emprunt¹³⁷.

Il ne s'agit évidemment pas ici de comparer la situation antillaise à la situation des juifs d'Allemagne. Nous nous contenterons de constater qu'une démarche, proche, de réappropriation d'une langue imposée vaut aussi positionnement contre cette imposition. D'après Confiant, les écrivains antillais doivent également s'exprimer dans la « langue des bourreaux » puisqu'il dit avoir l'impression de s'exprimer dans une langue violée. Ses romans regorgent d'images fortes qui illustrent ce viol linguistique. Dans *Ravines du devant-jour*, Raphaël voit son institutrice opposée au créole, « patoi des nègres sauvages et de coulis malpropres »¹³⁸, se faire violer par un inspecteur français. Elle a été trahie par ceux qui recevaient toute sa foi et sa confiance. De même, dans notre corpus il est fréquemment question de viol. Le viol d'Eau de Café est évoqué dans les chapitres 16, 23 et 26. Antilia, l'enfant né de ce viol, a été enlevée à sa mère : « Ton enfant te sera rendue lorsque tu seras en âge de la supporter, pas avant » (EDC, p. 351). Ces propos que la sage-femme a tenus à la mère consternée font penser aux arguments utilisés par les dirigeants français pour justifier la tutelle française de la Martinique. Cette dépossession se constate également sur le plan linguistique : Eau de Café n'a pas pu choisir le nom de son enfant (« je n'avais même pas eu le temps de choisir un nom » EDC, p. 351). Le nom d'Antilia lui a été imposé à l'image du français en Martinique. Viols et vols d'enfants correspondent à des images fortes pour illustrer la situation paratopique des auteurs antillais tiraillés entre leur langue maternelle instinctive mais réprimée – le créole –, et une langue paternelle qui jouit de plus de reconnaissance – le français.

¹³⁷ MAINGUENEAU, Dominique. *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*. Op. cit. p. 147.

¹³⁸ CONFIAANT, Raphaël. *Ravines du devant-jour*. Paris : Gallimard, 1993. p. 80.

II.2.3. Une paratopie créatrice.

Parallèlement au conflit d'influence entre le français et le créole, les auteurs antillais ont à se confronter à l'incomplétude imaginée de chacune de ces deux langues. Ayant écrit en créole à ses débuts, Confiant reconnaît avoir dû faire face à l'absence de vocabulaire descriptif : « écrivant en créole, j'ai été confronté à cette difficulté d'exprimer la belleté des mornes et des racines [...] faute de disposer d'outils pour le faire [...] Pour un écrivain antillais, se posent un problème linguistique au niveau du créole et un problème sémiotique au niveau du français. Aucune de ces deux langues ne parvient à satisfaire son désir de dire le réel antillais, les roches, les mornes, les travaux et les jours»¹³⁹. Hélène Sagols commente cette double incomplétude en ces termes : « Le français se révélant d'une part inapte à exprimer la réalité insulaire et à représenter les sensations d'écrivain, et le créole n'étant pas, d'autre part, une langue suffisamment constituée, un nouveau langage, une nouvelle inventivité se sont alors mis en place »¹⁴⁰.

De fait, face à l'incomplétude du français et du créole les auteurs antillais créent alors une tierce langue qui est la combinaison de ces deux langues. Tels les usagers du banc des Sénateurs (dans *L'Allée des Soupirs*) qui complètent leurs propos en français par des précisions en créole : « Le docteur Mauville dut rengorger, lui aussi, à son grand agacement, les phrases ronflantes qu'il avait préparées, en français académique s'il vous plaît, seule langue admise sur le banc des Sénateurs, hormis quelques incises en créole mulâtre pour mieux nuancer tel ou tel point » (AS, p. 126). Notons ici le ton ironique du narrateur qui rit de ces prétendus « Sénateurs » aux pratiques artificielles et pompeuses (pensons aux « phrases ronflantes qu'il avait préparées ») desquelles il se désolidarise (le modalisateur « s'il vous plaît » introduit une distance ironique). Cependant, les « Sénateurs » ne parviennent pas à exprimer leurs pensées uniquement en français, comme ils le désireraient, ils se résignent donc à mêler français et créole. Tout comme ses protagonistes, Confiant s'adonne à une interlangue, à cette « pratique d'écriture mixée [qui consiste à] écrire deux langues à la fois, [et à] faire entendre l'une sous l'autre »¹⁴¹. Dans l'œuvre de Confiant, tout comme dans celle de Chamoiseau, mots français et créoles se côtoient. Maingueneau précise que « c'est en

¹³⁹ CONFIAnt, Raphaël. « Questions pratiques d'écriture créole ». In LUDWIG, Ralph. *Ecrire la parole de nuit*. Paris : Gallimard, 1994. p. 173-174.

¹⁴⁰ SAGOLS, Hélène. « Raphaël Confiant : un langage entre attachement et liberté ». In *Loxias*, n°9. Littératures d'outre-mer : une ou des écritures « créoles » ? p. 1.

¹⁴¹ DELBAT, Anne-Rosine. In BENIAMINO, Michel. GAUVIN, Lise (dir.). *Vocabulaire des études francophones : Les concepts de base*. Limoges : PULIM, 2005. p. 109.

jouant de cette hétéroglossie foncière, de cette forme de dialogisme que peut s'instituer une œuvre »¹⁴². Les romanciers antillais ouvrent un dialogue entre les langues : ce faisant ils créent un nouveau langage mixte. Par ailleurs, pour surmonter le dialogisme constitutif d'une langue marquée par les usages d'autrui, ils réinvestissent à leur tour la langue française. Chamoiseau et Confiant conçoivent ainsi un français habité par la langue créole. « Nous nous sommes approprié cette dernière [la langue française]. Nous avons étendu le sens de certains mots. Nous en avons dévié d'autres. Et métamorphosé beaucoup. Nous l'avons enrichie tant dans son lexique que dans sa syntaxe [...]. Bref, nous l'avons habitée »¹⁴³.

Ils reproduisent par exemple à l'écrit certains traits propres au discours créole oral – et notamment une syntaxe. Nous pouvons ainsi lire les longues énumérations confiantiennes et chamoisiennes à la lumière de la remarque de Glissant selon laquelle « le créole organise la phrase en rafale »¹⁴⁴. De même, nous pouvons faire un lien entre la répétition (« Durant les semaines qui suivirent, la petite troupe marcha marcha marcha, répara quatre indigoteries, marcha marcha marcha, mit d'aplomb deux caféières, marcha marcha, et un et-caetera de cases à marchandises, à bestioles ou à nègres » (T, p. 79)) et l'hypothèse de Chiara Molinari qui suppose que « le recours constant aux structures répétitives assure, cet effet de redondance, qui d'après Hazael-Massieux, caractérise le discours créole oral »¹⁴⁵. Enfin, Glissant nous apprend que

Le conteur antillais ne dit jamais « moi » : il dit presque toujours « mon corps » ; un créole ne dit pas « j'ai mal au dos », mais « mon dos me fait mal », ce qui n'est pas la même chose, parce que dans « mon dos me fait mal », il y a la présence du corps comme élément déterminant, tandis que dans « j'ai mal au dos », il y a la présence du sujet abstrait, de l'être abstrait comme élément déterminant¹⁴⁶.

Cette remarque peut expliquer l'absence de sujet centralisateur dans les romans de Confiant. L'éclatement de *L'Allée des Soupirs* en de multiples pôles énonciatifs peut être vu comme une volonté d'investir la langue française de la tradition des contes créoles qui veut qu'il n'y ait pas suprématie d'un « je » centralisateur. Chamoiseau et Confiant écrivent ainsi un français à la syntaxe créole. Ce faisant, ils mettent en scène la tension qui existe entre leur langue maternelle et leur langue d'écriture. Il s'agit là d'une tension créatrice puisque d'après Mainguéau « L'œuvre littéraire surgit à travers les tensions du champ proprement littéraire ;

¹⁴² MAINGUÉNEAU, Dominique. *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*. Op. cit. p. 140.

¹⁴³ BERNABE, Jean, CHAMOISEAU, Patrick, CONFIENT, Raphaël. *Eloge de la créolité*. Op. cit. p. 46.

¹⁴⁴ GLISSANT, Édouard. *Le Discours Antillais*. Paris : Gallimard, 1997. p. 239.

¹⁴⁵ MOLINARI, Chiara. *Parcours d'écritures francophones. Poser sa voix dans la langue de l'autre*. Op. cit. p. 170.

¹⁴⁶ GLISSANT, Édouard. « Le chaos-monde, l'oral et l'écrit ». In *Ecrire « la parole de la nuit »*. La nouvelle littérature antillaise. Paris : Gallimard. 1994. p. 117.

elle ne peut dire quelque chose du monde qu'en mettant en jeu dans son énonciation les problèmes que pose l'impossible inscription sociale (dans la société et dans l'espace littéraire) de sa propre énonciation »¹⁴⁷.

Il est bien question d'une « impossible inscription sociale ». En mêlant langues créole et française, les auteurs s'éloignent de ces deux langues pour atteindre une « langue littéraire fictive »¹⁴⁸. Pourtant Confiant écrit vouloir « donner au lecteur antillais l'illusion de lire du créole [...] aucun compliment ne [le] touche davantage que lorsqu'un lecteur [lui] déclare avoir eu la curieuse impression d'avoir lu du créole à travers [s]es livres en français »¹⁴⁹. Chamoiseau, quant à lui reconnaît que « le langage qu'[il] utilise dans [ses] livres est personnel, ce n'est pas la langue de tout le monde. C'est-à-dire qu'un créolophone est aussi démuné devant [ses] livres, devant le langage qu'[il] utilise, qu'un non-créolophone »¹⁵⁰. Nous retrouvons là un autre aspect de l'écriture paratopique qui veut que « La création [...] se nourri[sse] d'un retrait méthodique, ritualisé du monde aussi bien que de l'effort permanent pour s'y insérer, de l'œuvre marmoréenne comme de l'œuvre de mouvement »¹⁵¹. Cette « relation paradoxale d'inclusion/exclusion dans un espace social » est un des thèmes qui animent les dialogues entre monsieur Jean et Chartier dans *L'Allée des Soupîrs*. Monsieur Jean écrit des vers à la manière de Césaire que Chartier, adepte du roman populaire, juge « très enlevé, superbe même mais trop cartésien, trop marxien, trop... » (AS, p. 334).

De même, en se situant dans une interlangue, Chamoiseau et Confiant se situent entre une volonté de toucher le plus de lecteurs possible et un hermétisme dû à la création d'une langue artificielle. Anne-Rosine Delbat pointe ce risque de l'emploi d'une interlangue : « le seul vrai problème de ce mixage des langues [...] est de savoir jusqu'où on peut aller en évitant le charabia »¹⁵². En se faisant expression d'une identité plurilinguistique, le français de Confiant et le « français chamoisé »¹⁵³ assument le risque de la cacophonie, de la confusion due à un mélange de voix.

Nous pouvons conclure avec Maingueneau que le romancier antillais s'adonne à un « processus d'«organisation» paradoxale, puisqu'il doit tout à la fois contester et conforter la

¹⁴⁷ MAINGUENEAU, Dominique. *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*. Op. cit. p. 74.

¹⁴⁸ BERNABE, Jean. Propos recueilli par PERRET, Delphine. *La créolité. Espace de création*. Matoury : Ibis rouge, 2001. p. 20.

¹⁴⁹ CONFIAANT, Raphaël. « Questions pratiques d'écriture créole ». In LUDWIG, Ralph. *Ecrire la parole de nuit*. Paris : Gallimard, 1994. p. 179-180.

¹⁵⁰ CHAMOISEAU, Patrick. Propos recueilli par MORGAN, Janice. « Entretien avec Patrick Chamoiseau ». In *The French Review*, vol. 80, n°1, octobre 2006. p. 192.

¹⁵¹ MAINGUENEAU, Dominique. *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*. Op. Cit. p. 74.

¹⁵² DELBAT, Anne-Rosine. In BENIAMINO, Michel. GAUVIN, Lise (dir.). *Vocabulaire des études francophones : Les concepts de base*. Op. cit. p. 109.

¹⁵³ KUNDERA, Milan. « Beau comme une rencontre multiple ». *L'infini*, n°34, été 1991. p. 51.

faille qui rend [la création] possible et qui prend souvent le visage d'un apparent chaos »¹⁵⁴. Il s'agit effectivement de contester la suprématie du français par le français, de mêler français et créole tout en s'éloignant de ces deux langues, de mettre en mots un univers cacophonique tout en le clarifiant par l'écriture. Ces tensions rendent la création possible, en permettant notamment l'invention de nouveaux langages littéraires. L'urbaniste de *Texaco* exprime la situation paratopique faite de tensions en termes spatiaux :

Si la ville créole ne disposait que de l'ordre de son centre, elle serait morte. Il lui faut le chaos de ses franges. C'est la beauté riche de l'horreur, l'ordre nanti du désordre. C'est la beauté palpitant dans l'horreur et l'ordre secret en plein cœur du désordre. *Texaco* est le désordre de Fort-de-France ; pense : la poésie de son Ordre (T, p. 236).

Autrement dit, *Texaco* représente l'envers de l'En-ville. Cette démarcation permet la création d'une collectivité nouvelle à l'image du style, de la langue et du roman de Chamoiseau.

¹⁵⁴ MAINGUENEAU, Dominique. *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*. Op. cit. p. 93.

CHAPITRE 3 : LA CACOPHONIE, UN EFFET DE LECTURE.

La cacophonie étant une « association de sons qui blesse l'oreille du lecteur », elle n'existe qu'une fois avoir été détectée par ledit lecteur. On pourrait donc craindre qu'il ne s'agisse que d'une notion purement subjective, qui dépende des attentes de chacun. Certes, *Eau de Café*, *l'Allée des Soupirs* et *Texaco* blesseront l'oreille cartésienne qui s'attend à une œuvre homogène, facile à classer et à saisir. Cependant, cette appréciation n'en est qu'une parmi d'autres. Suivant les attentes du lecteur l'œuvre paraîtra sans doute plus ou moins cacophonique : le lecteur familier avec la « Diversalité » (notion opposée à l'Universalité créée par Victor Segalen) ne sera ainsi pas surpris par les structures narratives polyfocales, polycentrées et plurilinguistiques des romans martiniquais. La notion de cacophonie a donc avoir à faire avec la réception des textes – et avec l'horizon d'attente.

III.1. Une notion subjective et relative ?

Un détour par la réception des œuvres de notre corpus devrait permettre de comprendre la réaction des lecteurs face à la composition cacophonique des romans de Chamoiseau et de Confiant. Nous restreindrons ici – en guise de prolégomènes – notre observation de la réception aux commentaires portant sur les mélanges de langues et de genres : il s'agit qui plus est des deux caractéristiques des auteurs francophones les plus discutées.

III.1.1. Une interlangue hermétique à la réception mitigée.

Nous venons d'évoquer la situation interlinguistique des romanciers francophones. Ce positionnement entre deux langues donne naissance à une tierce langue hybride, propre à chaque auteur. Le fait que le romancier antillais crée sa propre langue peut nous amener à considérer cette langue artificielle comme une langue hermétique, qui joue sur son propre code. De fait, en créant un langage à même d'exprimer l'univers qu'ils désirent raconter, Chamoiseau et Confiant privilégient la fonction poétique du langage en minorant les autres fonctions, et notamment la fonction communicative. D'après le schéma de Jakobson, lorsque l'accent est mis sur la fonction poétique, la valeur esthétique du langage prime sur la transmission d'un message clair. En effet, un texte à fonction avant tout poétique crée un langage qui lui est propre (tout comme les français « chamoisés » et « confiantisés »). Ce

langage centré sur lui-même exige un effort de décodage de la part du destinataire et il brouille de ce fait la transmission directe du message. Les destinataires ne procurent pas de glossaire qui assurerait une communication sans équivoque, ils font le choix de l'opacité. Ce choix peut être dit cacophonique dans la mesure où il ouvre la voie à plusieurs pistes interprétatives. L'interprétation du lecteur peut varier suivant le sens qu'il confère aux langages inventés par Chamoiseau et Confiant. *Texaco*, *Eau de Café* et *L'Allée des Soupirs* sont des romans volontairement confus. Il semble intéressant de considérer l'accueil qui a été fait à ces œuvres cacophoniques afin de déterminer les sens que le lecteur peut conférer à un mélange confus de voix.

Confiant a été lui-même surpris par la quantité de critiques élogieuses qu'il a reçues : « en effet, pour *Le Nègre et l'Amiral*, par exemple, j'ai eu pas moins de 24 articles laudateurs, de *Minute* (extrême-droite) à *Lutte Ouvrière* (extrême-gauche) en passant par le *Nouvel Obs* (socialiste), *l'Humanité* (communiste) ou *l'Événement du Jeudi* (centre) »¹⁵⁵. La critique littéraire a également manifesté son enthousiasme face à la publication des premiers romans en français « chamoisés » et « confiantisés ». Citons par exemple les propos tenus par le poète Alain Bosquet à la sortie d'*Eau de Café* :

Raphaël Confiant, par ailleurs homme d'une grande culture et d'une très noble idée sur les droits et les devoirs de la littérature, au lieu d'écrire un roman à la façon française et de céder aux recettes du cartésianisme, a opté pour ce qu'il considère, à juste titre, comme l'héritage ancestral de la mentalité antillaise : les noces inextricables du rêve et de la réalité, du fantasme et de la logique, de l'invention gratuite et de la vérité tangible¹⁵⁶.

Bosquet voit l'écriture de Confiant comme « l'héritage ancestral de la mentalité antillaise ». A ce titre il accepte et apprécie son français revisité qui correspond à la réalité antillaise multilinguistique :

Rien que dans les vingt premières pages, on découvrira des mots irrésistibles et que l'on peut comprendre avec un peu d'effort, qu'ils soient de son cru ou qu'ils empruntent au parler local : « malpatience », « finissement », « propreter », « frissonnades », « en final de compte », « maudition », « vitement-pressé », « gueusaille », « mauvaiseté », « belleté ». Ce langage chorégraphié est syncopé de la façon la plus douce ; cette philosophie qui consiste à rendre la parole responsable de la chose qu'elle décrit, voilà qui, dans la prose romanesque, renverse les valeurs¹⁵⁷.

Le poète reconnaît devoir fournir un effort pour comprendre la prose confiantienne. Mais cet effort fait sens, il est justifié par la volonté de l'auteur de créer un langage expressif,

¹⁵⁵ CONFIENT, Raphaël. In *Antilla* n°620. Le Lamentin : 17/02/1995.

¹⁵⁶ BOSQUET, Alain (1991): „Hymne à la Martinique“. In: Magazine littéraire n°292. Paris : Octobre 1991. p. 78.

¹⁵⁷ *Ibid.* p. 79.

reconduisant, par sa forme même, au parler antillais qu'il désire styliser. En tant que poète, Alain Bosquet apprécie le travail de Confiant sur la langue. C'est avec un regard d'esthète qu'il lit *Eau de Café*, un regard que l'apparent hermétisme du roman n'offusque pas. Effectivement, Bosquet ne fustige pas l'aspect confus du roman aux voix mêlées : au contraire, il considère la forme cacophonique d'*Eau de Café* comme un mode d'expression, comme le résultat d'une démarche artistique. Confiant et Bosquet partagent la même appréciation de ce que Glissant nomme « la poétique de l'opacité ». À ce propos, ce n'est pas un hasard si *Eau de Café* est introduit par une épigraphe de Bosquet issue du recueil d'aphorismes *Le Gardien des rosées*, stipulant que « *Seul l'incompréhensible se prête bien aux mots* » (EDC, p. 9).

Toutefois, Confiant et Chamoiseau ne sont pas parvenus à emporter l'adhésion de tous leurs lecteurs. Leur choix d'écrire des romans cacophoniques a suscité la perplexité de plusieurs critiques. Ainsi Michel Braudeau, l'actuel rédacteur en chef de la *Nouvelle Revue française*, reste partagé face au français revisité par Confiant et Chamoiseau et doute de l'impact de leur français créolisé : « Chamoiseau et Confiant, en “*final de compte*”, concluent [les *Lettres créoles*] par une note vibrante sur la créolité et, plus généralement, sur l'espoir d'un mélange toujours mouvant des ethnies et des langues “*loin du risque appauvrissant de l'Universalité, dans la richesse éclatée mais harmonieuse, d'une Diversalité*”. C'est optimiste ; est-ce réaliste ? »¹⁵⁸. Du reste, le critique apprécie les romans de Confiant. Il estime que les « personnages pittoresques [d'*Eau de Café*] donnent à ce livre poétique sa sève et son charme »¹⁵⁹. Cependant, lassé par l'abondance de néologismes, Braudeau remet en question le français revisité par Confiant, qui engendre selon lui deux risques : celui de perdre l'adhésion d'un lecteur fatigué face à la saturation de termes inventés et celui de sombrer dans l'amphigouri. Braudeau conclut ainsi sa critique d'*Eau de Café* avec une remise en question du français « confiantisé » : « Mais les inventions lexicales sont parfois indigestes, la *savantise* et la *maudition* ont du mal à passer, et la *belleté* de la *parlure* est discutable : il y a nettement *craintitude* de tomber dans *l'incompréhensible*. Où finit le créole, où commence le Confiant ? »¹⁶⁰. Nous pouvons d'ores et déjà constater deux réactions face au français revisité par Confiant : il est possible de le considérer avec du recul dans sa forme même comme l'expression d'un métissage linguistique, dans ce cas le lecteur accepte de ne pas comprendre tous les mots de Confiant et les envisage dans leur ensemble comme l'expression d'un

¹⁵⁸ BRAUDEAU, Michel. « Le fardeau de l'homme blanc ». In *Le Monde*. Paris : 25/10/1991. p. 22.

¹⁵⁹ *Ibid.* p. 22.

¹⁶⁰ *Ibid.* p. 22.

univers cacophonique (« On n’ose pas dire qu’on comprend tout d’emblée, mais on se laisse vite prendre au jeu »¹⁶¹ confie Agnès Vauquin) ; mais il est également possible d’interpréter la langue de Confiant dans le détail, tâche plus fastidieuse étant donné que n’étant que très peu guidé dans son interprétation, le lecteur est libre de déduire le sens des mots inventés par Confiant.

Cependant, certains lecteurs refusent de se livrer à ce travail interprétatif. C’est le cas de l’écrivain René de Ceccatty qui a avoué dans l’article « Trop Confiant ! » avoir fait une indigestion de français « confiantisé » suite à la publication de *L’Allée des Soupirs*.

De même, il déplore dans cet article la « surenchère de néologismes qui amusent tout d’abord, mais finissent, avec la quantité, par perdre sinon toute signification, du moins toute forme de provocation »¹⁶². Il est vrai que les néologismes des auteurs francophones sont présentés comme un acte d’affirmation contre le français académique, ainsi que l’affirme ironiquement Cicéron Nestorin :

Le nègre est un être naturellement infatué et pompeux, c’est pourquoi il use de mots plus longs que ceux des Blancs. Là où ceux-ci disent “brigandage”, nous disons “brigandagerie” ; quand ils clament leur “dégoût”, nous parlons de notre “dégoûtation”. C’est notre revanche sur eux. Ha-Ha-Ha ! Ils n’avaient qu’à ne pas nous enseigner leur langue, on ne leur avait rien demandé, tonnerre du sort ! Nous nous foutons royalement de leur Académie française, de leur dictionnaire Littré et de leurs dix commandements grammaticaux (AS, p. 316).

Cependant Ceccatty estime que ces néologismes sont si présents dans l’œuvre de Confiant qu’ils s’auto-discréditent. En banalisant l’emploi des néologismes, Confiant dénaturerait ces néologismes, il les détournerait de leur sens revendicatif. Le français revisité de Confiant ne convainc pas tous ses lecteurs. Si certains apprécient la langue inventée par le romancier du fait de sa constante variabilité créatrice (un même mot peut être décliné sous de multiples formes, souvenons-nous des termes « “couillonnerie”, “couillontise”, “couillonnerie” et “couillonade”. Et dans un autre domaine, “mensonge”, “menterie”, et “mentaison” [...] » (EDC, p. 95)) ; d’autres condamnent les œuvres de Confiant au nom de cette même effervescence langagière jugée trop illisible, voire paradoxale. Effectivement, dans « L’aventure ambiguë d’une certaine créolité »¹⁶³, Raphaël Lucas relève plusieurs paradoxes dans les démarches d’écriture des rédacteurs de *l’Éloge de la créolité*, qui contraignent sa lecture des romans chamoisiens et confiantiens. Il n’adhère pas à leur positionnement paratopique : il ne comprend pas comment l’identité créole peut être défendue

¹⁶¹ VAUQUIN, Agnès. « De fabuleuses mythologies » In *Quinzaine littéraire* n°586, octobre 1991. p. 15.

¹⁶² CECCATTY, René de. « Trop Confiant ! ». In *Le Monde*. Paris : 18/11/1994. p. 25

¹⁶³ LUCAS, Raphaël. « L’aventure ambiguë d’une certaine créolité », *Mondes francophones.com, revue mondiale des francophonies (revue)*. 18 Octobre 2006 [Consulté le 24/05/11]. Disponible sur : <http://mondesfrancophones.com/espaces/creolisations/aventure-ambigue-dune-certaine-creolite/>.

au travers de la langue française. Il ne saisit pas pourquoi Confiant qui reconnaît les mérites de la langue française (« Je maintiens que l'écriture en français est un plaisir et qu'en créole c'est un travail. Je suis beaucoup plus à l'aise dans la description en français. Un paysan ne décrit pas un arbre, par exemple. Il vit en intimité complète avec la nature. Le créole n'a pas de niveau descriptif. Il vit en intimité complète avec la nature »¹⁶⁴) s'obstine à blâmer cette langue (dans *Bassin des Ouragans*, Abel, la projection fictive de Confiant « chie solennellement [sur] le français de France »¹⁶⁵). Raphaël Lucas ne comprend pas non plus « pourquoi développer une mystique du créole gardien de l'identité et de l'âme antillaises, pour le reléguer ensuite à un statut folklorique à cause de sa soi-disant pauvreté conceptuelle ? »¹⁶⁶. Il estime que les quelques mots créoles présents dans les romans de Chamoiseau et de Confiant ne sont là que pour donner une touche exotique qui discréditerait la possibilité d'un créole littéraire. Pire encore, il voit derrière le succès du français créolisé l'extinction d'un créole littéraire qui n'aurait plus lieu d'être. Confiant est également conscient de ce risque : « Je dois avouer qu'au départ je pensais que l'œuvre de Chamoiseau, en français, représentait un danger pour le créole, parce que les lecteurs disaient : "C'est curieux : on a l'impression de lire du créole en français ! Quel besoin alors de se fatiguer à lire le créole ?" [...] Je suis encore aujourd'hui, moi-même, taraudé par l'idée que, peut-être, je suis en train de creuser la tombe de la littérature créole. Je me demande si le fait de créer cette espèce de "français régional caribéen" ne rend pas, à terme, caduc le combat pour une langue créole totalement différente du français »¹⁶⁷. Malgré ses doutes, Confiant, motivé par des raisons éditoriales que d'aucuns blâmeront, choisit d'écrire en français (« En Martinique, mes romans créoles peuvent se vendre à trois cents exemplaires, alors que mes romans français atteignent quatre mille lecteurs. Je ne pouvais pas y être indifférent »¹⁶⁸). Qu'il soit adulé ou sévèrement réprouvé, le français revisité par Chamoiseau et Confiant ne laisse pas indifférent. *Texaco*, *Eau de Café* et *L'Allée des Soupirs*, ces romans cacophoniques qui mêlent voix françaises et créoles sont tour à tour vus comme de subtiles créations langagières, des mélanges indigestes car difficilement compréhensibles et des compromis éditoriaux décevants.

¹⁶⁴ CONFIAANT, Raphaël. Propos recueillis par CECCATTY, René de. « La bicyclette créole ou la voiture française » In *Le Monde*. Paris : 12/11/1992. p. 22.

¹⁶⁵ CONFIAANT, Raphaël. *Bassin des ouragans*. Paris : Mille et une nuits, 1994. p. 11.

¹⁶⁶ LUCAS, Raphaël. « L'aventure ambiguë d'une certaine créolité », *Mondes francophones.com, revue mondiale des francophonies*. *Op. cit.*

¹⁶⁷ CONFIAANT, Raphaël. Propos recueillis par CECCATTY, René de. « La bicyclette créole ou la voiture française » *Op. cit.* p. 22.

¹⁶⁸ *Ibid.*

III.1.2. Une hybridité générique qui n'emporte pas l'adhésion de tous.

Le mélange de langues n'est pas la seule caractéristique à susciter de vives réactions à la publication des romans confiantiens et chamoisiens. *Texaco*, *Eau de Café* et *L'Allée des Soupirs* divisent également la critique à propos de leur positionnement intergénérique. Se présentant à la fois comme des épopées (*Texaco*), des romans populaires et des romans idéologiques, les œuvres de Chamoiseau et de Confiant remettent en cause les frontières trop étanches entre les genres littéraires. Ce choix d'écriture n'est pas passé inaperçu. Thomas Spear s'est insurgé contre ce mélange de genres qu'il juge inefficace et fade :

Italicizing my objections, I cite Jacquou to show why he does not win my favor when he pretends to « dompter la *cacophonie* créole par la magie du roman » (AS, p. 309): writing is an « *errance* organisée » (AS, p. 84), for him, « il faudrait bâtir le roman créole à l'aide de *pans inachevés*. Donner à lire un monde hétéroclite » (AS, p. 227). This is an uneven, scattered novel wherein Confiant mixes « anthropofiction », literary debates, occasionally innovative language and frolicsome adventures¹⁶⁹.

Spear cite les mots que Jacquou Chartier utilise pour définir le roman cacophonique afin de marquer sa désapprobation vis-à-vis de cette conception. D'après ce critique, le roman cacophonique contiendrait dans sa définition même l'explication de son invalidité. Le roman cacophonique, en tant qu'« errance » faite de « pans inachevés », ne convainc pas Thomas Spear. Il voit *L'Allée des Soupirs* comme une ébauche de mélange de genres, un vacillement bancal entre des « pans inachevés ». D'après ce critique, Confiant s'est trop dispersé et n'a pas assez approfondi son approche des genres qu'il a visités. Il en résulte un roman prometteur mais inégal (« an uneven, scattered novel »).

Thomas Spear s'est montré plus virulent dans son approche de l'intergénéricité à l'œuvre dans *Eau de Café*. Il estime que « Raphaël Confiant's metanarrative focus on language takes precedence over his narrator's quest for answers »¹⁷⁰. Autrement dit, il regrette que le débat métalittéraire soit trop dominant dans le roman aux dépens du déroulement de l'intrigue. L'intrigue obscure prouverait selon Spear que la forme romanesque d'*Eau de Café* ne servirait qu'à illustrer un essai littéraire. Confiant n'aurait pas pour dessein de faire un roman mais de reformuler, d'illustrer, les principes évoqués dans *l'Éloge de la créolité*. Cet aspect dirigé du roman a perturbé la lecture de Thomas Spear. René de Ceccatty n'a pas non plus apprécié le fait que « les personnages plus porte-parole que complexités humaines voient

¹⁶⁹ SPEAR, Thomas. « *Bassin des ouragans ; Commandeur du sucre ; L'Allée des Soupirs* ». In: *The French Review* n°69. Champaign : American association of teachers of French, 2005-2006. p. 1061.

¹⁷⁰ SPEAR, Thomas. « *Eau de café* ». In: *The French Review* n°66. Champaign : American association of teachers of French, 1992-1993. p. 360.

leur psychologie sacrifiée aux besoins de la démonstration et du cours de l'histoire »¹⁷¹. Raphaël Lucas, quant à lui, regrette que « les réels talents littéraires des écrivains créolistes aient été pervertis par les liaisons dangereuses avec l'idéologie »¹⁷².

Il est toutefois possible de considérer sous un autre angle l'intergénéricité récurrente dans les œuvres de Chamoiseau et de Confiant. Nous pouvons la considérer avec Nicole Maurice comme une combinaison enrichissante : elle voit *Texaco* comme une « parodie certes, mais doublement efficace puisqu'elle brise les idoles tout en activant, conformément au genre épique, l'élan de lecture »¹⁷³. Dans ce roman, les vagues fanatiques sont ridiculisées (qu'elles soient dirigées vers le général de Gaulle ou Aimé Césaire). Cette dénonciation illustrée n'amointrit pas pour autant la qualité romanesque de *Texaco* : Chamoiseau a su ponctuer les cinq cent pages de l'histoire de Marie-Sophie Laborieux de rebondissements épiques qui captivent l'attention du lecteur.

Nous avons pu constater que l'appréciation de la combinaison de langues et de genres œuvrée dans *Texaco*, *Eau de Café* et *L'Allée des Soupirs* dépend des attentes du lecteur. Le lecteur qui ne s'attend pas à lire un roman plurilinguistique et plurigénéric sera surpris et qualifiera dans un premier temps les œuvres de notre corpus de « cacophoniques » au sens péjoratif du terme c'est-à-dire de mélange confus de voix dispersées qui n'a pas de sens, pas de raison d'être. Tandis qu'un lecteur plus averti considérera la forme cacophonique des romans francophones comme le moyen d'expression d'une identité plurielle. Nous pouvons conclure de cette étude de la réception des romans de notre corpus que l'appréciation du roman cacophonique nécessite un cheminement interprétatif qui n'est qu'une manière de considérer le roman parmi d'autres. Autrement dit, l'appréciation du roman cacophonique est subjective et donc relative.

III. 2. La cacophonie, un modèle de démarche interprétative.

La considération des différentes lectures que l'on peut faire des romans constituant notre corpus peut nous permettre de concevoir l'intérêt qu'il y a à dépendre des univers cacophoniques. En règle générale, le lecteur aborde un roman avec un présumé de cohérence, il est ainsi enclin à résoudre la cacophonie de l'œuvre. Cependant, l'impossible harmonisation des voix du roman mènera le lecteur à se confronter à une forme d'opacité.

¹⁷¹ CECCATTY, René de. « Trop Confiant ! ». In *Le Monde*. Paris : 18/11/1994, p. 25.

¹⁷² LUCAS, Raphaël. « L'aventure ambiguë d'une certaine créolité », *Mondes francophones.com, revue mondiale des francophonies. Op. cit.*

¹⁷³ MAURICE, Nicole. « Une épopée de « l'écrire » », *Quinzaine littéraire*, n°608, 16-30 septembre 1992, p. 20.

Cette opacité peut avoir une raison d'être, elle peut nous pousser à considérer le roman cacophonique différemment.

III.2.1. Il incombe au lecteur d'orchestrer la cacophonie du roman.

Le lecteur des oeuvres de Chamoiseau et de Confiant est également créateur à sa manière : il combine les voix du roman pour déduire un sens à cet assemblage. En ce sens, ces romans proposent effectivement un ensemble de « pans inachevés » (AS, p. 227). *Eau de Café* et *L'Allée des Soupirs* sont constitués d'une suite d'énigmes non résolues suscitant une myriade d'interprétations de la part de personnages de tous horizons. Le lecteur doit confronter ces voix pour déterminer lesquelles apparaissent comme étant les plus vraisemblables. Aucune information n'est avérée dans les romans de Confiant. Nous sommes confrontés à une suite de mystères de gravité variable. Du fait de leur caractère hypothétique, toutes les informations suscitent des débats ouverts, qu'il s'agisse dans *Eau de café*, de l'identité du destinataire des lettres d'Antilia, de la raison de la disparition de l'abbé Michel, de la cause de l'absence de poisson sur les rivages de Grand-Anse, de la raison pour laquelle Grand-Anse fut la seule ville où la Vierge du Grand Retour n'accomplit aucun miracle, des origines et de la mort d'Antilia ou qu'il s'agisse, dans *L'Allée des Soupirs*, de l'origine de l'appellation « pieds noirs », de la source du surnom de monsieur Jean, de la nature de la rencontre de celui-ci avec Grand Z'Ongles, de la phrase prononcée par de Gaulle lors de sa visite à Fort de France... Face aux explications confondues, le lecteur adopte le statut d'enquêteur qui confronte et compile les voix divergentes des personnages. D'entrée de jeu, la mort d'Antilia lui est présentée comme un événement inexpliqué sur lequel il devra enquêter. En ce sens, *Eau de café* s'apparente à un roman policier introduit par un « point d'arrivée à partir duquel le narrateur embrasserait les événements passés »¹⁷⁴. A l'inverse, *Texaco* est parsemé d'indices que le lecteur doit collecter avant de pouvoir découvrir la révélation finale : il est régulièrement question du « nom secret » (T, p. 205, p. 483, p. 486) de Marie-Sophie jusqu'à la dernière phrase de la narratrice qui dévoile ce secret : « que jamais en aucun temps, dans les siècles et les siècles, on n'enlève à ce lieu son nom de TEXACO, au nom de mon Esternome, au nom de nos souffrances, au nom de nos combats, dans la loi intangible de nos plus hautes mémoires et celle bien plus intime de mon cher nom secret qui — je te l'avoue enfin — n'est autre que celui-là » (T, p. 487-488). Que la révélation soit initiale ou finale, elle n'est transmise au lecteur que de manière partielle et doit être complétée par des indices

¹⁷⁴ TODOROV, Tzvetan. « Typologie du roman policier », *Poétique de la prose*. Paris : Seuil, 1971. p. 60.

disséminés dans le roman. Cette fragmentation de l'information prise en charge par plusieurs voix correspond au dialogisme interne au roman que le lecteur doit prendre en compte au même titre que le dialogisme externe. Les voix du roman convoquent d'autres voix fictives mais également des voix réelles, nous pouvons penser à Édouard Glissant et Saint-John Perse évoqués en épigraphes.

Précisons tout de même que l'épigraphe faisant partie du paratexte, elle s'adresse de ce fait « au public en général, c'est-à-dire à tout un chacun »¹⁷⁵ contrairement au corps du roman qui n'est pas aussi directement destiné au lecteur mais à plutôt à un narrataire fictif. Nous nous devons ainsi de distinguer les seuils du roman du récit en lui-même dans la mesure où il s'agit de différents types de voix ayant différents destinataires. Cette distinction peut altérer notre appréhension des voix du roman si l'on considère qu'un paratexte a une visée plus informative que communicative. Dans ce cas, il ne serait plus possible de considérer ensemble épigraphes et voix du roman comme un tout cacophonique. Néanmoins, « le paratexte est lui-même un texte : s'il n'est pas encore *le* texte, il est déjà *du* texte »¹⁷⁶. Il nous serait ainsi malgré tout possible de prendre en compte les voix convoquées par les épigraphes et chercher à déterminer le lien qu'elles entretiennent avec les voix du roman.

Nous pouvons ainsi estimer avec Delphine Perret que « les textes de *Confiant* et de *Chamoiseau* peuvent être perçus comme des textes ouverts. Avec leurs citations, leurs exergues renvoyant à d'autres textes [...], ils semblent vouloir solliciter la capacité associative du lecteur »¹⁷⁷.

Cependant, contrairement aux apparences, le lecteur n'est pas entièrement seul dans sa tâche associative. Il est secondé par le narrataire, projection fictive du lecteur. De fait, le narrateur d'*Eau de Café* et le Marqueur de paroles se font tour à tour narrateurs et narrataires. Lorsque le narrateur questionne Eau de Café sur son passé et que le Marqueur de paroles écoute l'histoire de Texaco contée par Marie-Sophie Laborieux, ceux-ci adoptent une position de récepteurs d'informations. Informations qu'ils commencent à assembler pour amorcer l'interprétation du lecteur bien qu'ils ne semblent pas plus informés que lui. Le lecteur se reconnaît ainsi derrière la figure du narrateur d'*Eau de Café* qui est frustré de n'être informé de l'histoire de Grand-Anse que de manière fragmentaire : « Je suis désormais livré au bon vouloir de Marraine [...] “Je te dirai tout ce que tu désires savoir à propos d'Antilia. Sois patient, mon nègre, la patience est un don de Dieu, oui” » (EDC, p. 239-240). Au fil du

¹⁷⁵ GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris : Seuil, 1987. p. 14.

¹⁷⁶ *Ibid.* p. 12.

¹⁷⁷ PERRET, Delphine. *La créolité. Espace de création*. *Op. cit.* p. 173.

roman, les narrataires et lecteurs sont voués à compiler les voix de Marie-Sophie Laborieux, de Ti-Cirique et de de l'Urbaniste, celles d'Eau de Café et des autres villageois sans savoir quelles sont celles auxquelles ils doivent accorder le plus d'importance. Cette errance entre les voix du roman fragmentées permet d'entretenir une « tension narrative », la « tension entre attente et surprise [...], le texte qui “réussit son effet” [étant] celui qui parvient à garder l'intérêt du lecteur voulant savoir “ce qui va se passer” »¹⁷⁸. Le lecteur s'identifie ainsi au narrateur qui oscille entre attente (« Eau de Café se refusa à décrypter le message... Mon secret je ne le baillerai à personne. Pas même à toi, filleul. Malgré ton instruction de nègre qui a fait la France, tu n'es pas apte à l'entendre. Tu ne pourras jamais comprendre qui fut Antilia. Abandonne ta quête... » (EDC, p. 359)) et surprise (« Eau de Café veut (enfin) me dévoiler sa vie » (EDC, p. 196)).

Au cours de sa lecture, pour orchestrer les voix du roman, le lecteur bénéficie de l'aide du narrateur qui interroge les personnages et recueille leurs témoignages de manière à reconstituer l'histoire. Mais une fois arrivé à la fin du roman il a également accès à la révélation finale qui éclaire les zones d'ombre qui demeuraient jusque-là. Il apprend qu'Antilia est la fille d'Eau de Café née d'un viol et que le nom secret de Marie-Sophie Laborieux n'est autre que Texaco. Ces informations sont capitales dans la mesure où elles invitent à une relecture allégorique d'*Eau de Café* et de *Texaco*. Antilia peut être vue comme le symbole de l'identité créole et en apprenant ses origines le lecteur comprend mieux cette dimension allégorique. En sachant que l'héroïne est le fruit d'un viol, le lecteur peut associer les origines de ce personnage à celles de mulâtres nés d'esclaves violées par leurs maîtres. Par-là même, le lecteur est éclairci sur la relation paradoxale qu'entretenait Eau de Café avec sa fille : « faisant se répéter l'ancien schéma du maître et de l'esclave, Eau de Café condamne sa fille aux travaux les plus lourds, lui interdit l'accès de l'école ou de l'église, cache honteusement ses liens avec cette “enfant trouvée” et provoque ainsi la disparition prématurée de la jeune fille »¹⁷⁹. De même, en découvrant que le nom secret de Marie-Sophie est Texaco, le lecteur peut relire son histoire personnelle comme l'allégorie de l'histoire de sa communauté. Les vies de Marie-Sophie et de Texaco semblent effectivement se confondre, lorsque Texaco est ravagé par les flammes, Marie-Sophie Laborieux se retrouve également affaiblie, la mort de la narratrice coïncide avec celle de Texaco... La révélation finale du nom secret de Marie-Sophie nous donne ainsi l'occasion de relire le roman comme une allégorie et

¹⁷⁸ BARONI, Raphaël. *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*. Paris : Seuil, 2007. p. 23.

¹⁷⁹ BOSMAN, Christine. « Antilia ou l'éloge de la créolité dans *Eau de Café* de Raphaël Confiant ». *Op. cit.* p. 139.

d'être plus attentifs à ces détails. Nous pouvons retenir alors que « la clause d'un texte est donc [...] un endroit particulièrement surdéterminé dans la mesure où il est souvent un point d'embranchement, de mise en phase »¹⁸⁰. En l'occurrence ici, les *excipits* d'*Eau de Café* et de *Texaco* fonctionnent bien comme des points d'embranchement, dans le sens où ils invitent le lecteur à entreprendre une relecture rétroactive du roman. Ces *excipits* ont la même visée que le prologue de *Gargantua* : « il s'agit de montrer encore (toujours) comment un texte peut esquiver l'imposition d'un sens »¹⁸¹. En introduisant un nouvel élément, la fin invite à reconsidérer une fois de plus l'ensemble de l'œuvre : c'est là une rhétorique de la lecture particulière. Les *excipits* d'*Eau de Café* et de *Texaco* suscitent les mêmes interrogations que le prologue de *Gargantua* : « Faut-il ouvrir la boîte ? Puis de nouveau rompre l'os ? Faut-il relire ? Et parcourir encore et encore le cercle des interprétations ? Le prologue mime la lecture qu'on peut faire du livre »¹⁸². De même l'*excipit* fait naître chez le lecteur des doutes interprétatifs. Il sera ainsi poussé à relire le roman pour trouver la moelle, le sens allégorique caché. Cette relecture à la lumière de la révélation finale lui permettra d'orchestrer les voix cacophoniques délivrant des informations lacunaires. En faisant le lien entre des vérités fragmentées, le lecteur rend la cacophonie du roman cohérente ou pour parler en termes confiantiens il « dompte la cacophonie du réel par la magie du roman » (AS, p. 379). En éclaircissant des images brouillées, le lecteur du roman cacophonique s'adonne au même jeu que celui du lecteur de romans policiers : Jacques Dubois remarque que « Le puzzle consiste à élaborer une image finale cohérente à partir d'une image brouillée. Il y a bien de cela dans le roman policier qui vise à construire une histoire finale cohérente à partir d'une histoire brouillée »¹⁸³. Au lieu de voir les voix des personnages qui détonnent les unes des autres comme des éléments opacifiants, nous pouvons les considérer comme des indices nous permettant de reconstituer une histoire à plusieurs facettes.

La lecture du roman cacophonique serait ainsi une activité ludique d'orchestration de voix. Chamoiseau et Confiant se font ainsi pédagogues de la lecture : en déléguant au lecteur la tâche de construire du sens à partir de leurs compilations cacophoniques, ils stimulent sa démarche interprétative. Or, comme le précise Philippe Hamon, lire c'est hiérarchiser des informations afin de construire du sens : « Lire c'est non seulement "suivre" une information linéarisée, mais c'est également la hiérarchiser, c'est redistribuer des éléments disjoints et

¹⁸⁰ HAMON, Philippe. « Clausules ». In *Poétiques* n°24. Paris : Seuil, 1975. p. 513.

¹⁸¹ CHARLES, Michel. *Rhétorique de la lecture. Op. cit.* p. 33.

¹⁸² *Ibid.*, p. 50.

¹⁸³ DUBOIS, Jacques. « Indicialité du roman policier » In *Narration et interprétation*. Bruxelles : Université Saint-Louis, 1984. p. 119.

successifs sous forme d'échelles et de systèmes de valeurs à vocation unitaire et spécifique, c'est reconstruire du global à partir du local »¹⁸⁴. En ce sens, nous pouvons voir *Eau de Café* comme une métaphore de la démarche du lecteur : tel un lecteur, le narrateur collecte les témoignages des personnages à partir desquels il aimerait reconstituer un sens, faire resurgir l'histoire de son village d'origine. Michel Charles explique, à propos du prologue de *Gargantua* qu'il « nous décrit, nous qui le lisons, il nous décrit occupés à le lire. Il décrit notre attente, nos surprises, nos déceptions, nos questions »¹⁸⁵. De même, le roman de *Confiant* décrit une tension entre l'attente d'une explication et les digressions faite par le narrateur par crainte d'arriver à la fin du récit, de sortir de ses considérations rétrospectives pour revenir à la situation actuelle marquée par l'absence d'Antilia. Cette tension entre curiosité et déception peut être vue comme une représentation allégorique des réactions du lecteur dans la mesure où « la curiosité narrative poussée à son extrême empêcherait plus qu'elle ne permettrait l'achèvement du texte. Le curieux ne veut pas de fin, un roman a de fait une fin »¹⁸⁶.

De plus, en se présentant comme de simples compilateurs et transmetteurs, le narrateur d'*Eau de Café* et le Marqueur de paroles réduisent l'importance de leur rôle pour flatter le lecteur, lui conférant plus de responsabilités. C'est pour cette raison que les *excipits* d'*Eau de Café* et de *Texaco* rendent apparente l'architecture du roman, son processus d'élaboration : « Ce n'est bien sûr pas par hasard que le procès de la communication se trouve mis en scène dans l'épilogue ou dans la postface, textes relativement autonomes qui, en manifestant le passage du récit au discours, apparaissent comme des lieux métalinguistiques »¹⁸⁷ – des lieux métalinguistiques qui délivrent au lecteur la clef du roman, expliquent l'origine des voix fragmentées. Nous pouvons ainsi voir la « Résurrection (*pas en splendeur de Pâques mais dans l'angoisse honteuse du Marqueur de paroles qui tente d'écrire la vie*) » (T, p. 489) comme l'épilogue de *Texaco* dans lequel le Marqueur de paroles explique que l'aspect brouillé du roman est dû à la mémoire parcellaire de l'Informatrice (« Elle me raconta ses histoires de manière assez difficileuse. Il lui arrivait, bien qu'elle me le cachât, d'avoir des trous de mémoire, et de se répéter, ou de se contredire » T, p. 493), il a donc essayé de compléter son récit par d'autres témoignages (parmi lesquels figurent les notes de l'urbaniste). Ceci explique l'aspect morcelé de *Texaco*. Quant à *Eau de Café*, la forme

¹⁸⁴ HAMON, Philippe. *Texte et idéologie : valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*. Paris : PUF, 1984. p. 54.

¹⁸⁵ CHARLES, Michel. *Rhétorique de la lecture*. Op. cit. p. 58.

¹⁸⁶ RABAU, Sophie. *Fictions de présence La narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XXème siècle*. Paris : Champion, 2000. p. 267.

¹⁸⁷ LARROUX, Guy. *Le Mot de la fin*. Paris : Nathan, 1995. p. 99.

fragmentée de ce roman est expliquée par ses sources qui dépendent de deux supports différents : le narrateur sauve d'« un dalot où une eau nauséuse s'écoule avec paresse » ses « cahiers ainsi que les lettres d'Antilia à Émilien Bérard » (EDC, p. 378). Il incombe donc au lecteur de tisser un lien entre ces lettres et les cahiers du narrateur pour avoir une vision globale de l'histoire de Grand-Anse.

III.2.2. Le roman cacophonique, une impasse interprétative ?

Si l'on prend en compte l'interprétation du lecteur, nous pouvons considérer les romans de Chamoiseau et de Confiant comme n'étant cacophoniques qu'à court terme. Une fois hiérarchisées par le lecteur, les voix confusément mêlées du roman ne peuvent plus être dites cacophoniques. Toutefois, le lecteur n'est pas toujours assisté dans sa tâche interprétative. L'*excipit* de *L'Allée des Soupirs* ne ressemble en rien à une clarification. Ce roman s'ouvre sur un poème de Senghor affiché sur la pancarte de Cicéron Nestorin :

LETTRE D'UN FILS DE CHAM A SON HOMOLOGUE BLANC

Cher frère blanc,

*Quand je suis né, j'étais noir
Quand j'ai grandi j'étais noir
Quand je vais au soleil je suis noir
Quand je mourrai je serai noir*

Tandis que toi homme blanc,

*Quand tu es né tu étais rose,
Quand tu as grandi tu étais blanc
Quand tu vas au soleil tu es rouge
Quand tu as froid tu es bleu
Quand tu as peur tu es vert
Quand tu es malade tu es jaune
Quand tu mourras tu seras gris.*

Et après ça ! tu as le toupet de m'appeler

« HOMME DE COULEUR » (AS, p. 405).

Il s'agit là de ce que Hamon dénomme une « clausule impropre », c'est-à-dire une clausule « empruntée à un autre genre que celui du genre précédent »¹⁸⁸. Plutôt que d'aider le lecteur en clarifiant le roman, cette clausule lui apporte une énigme de plus à résoudre, à savoir : pourquoi le romancier a-t-il choisi d'ouvrir son récit sur un poème qu'il emprunte à

¹⁸⁸ HAMON, Philippe. « Clausules ». *Op. cit.* p. 509.

un autre auteur ? Cette fin plurigénérique peut se lire comme un aperçu de l'aspect pluriel de l'ensemble du roman qui est plurifocal, plurilinguistique, plurigénérique... De plus, ce poème humoristique est situé en *excipit*, l'endroit des révélations solennelles concluant l'œuvre. Cette légèreté finale détonne avec les attentes du lecteur qui espère voir une clarification du roman qu'il vient de lire.

Contrairement à *Texaco* ou *Eau de Café*, *L'Allée des Soupirs* n'introduit pas de personnage centralisateur qui aiderait le lecteur dans son orchestration de la cacophonie du roman. Le lecteur livré à lui-même n'est pas aidé dans son interprétation du roman. Roman qui peut persister à lui sembler opaque après plusieurs lectures. La cacophonie des romans de Confiant n'est pas aussi temporaire qu'elle le semblait à première vue, du moins pour le lecteur non créolophone. Effectivement, Confiant précise qu'il s'adresse en priorité à un lecteur antillais cultivé. Par conséquent, il n'hésite pas à tendre des pièges au lecteur non créolophone :

Delphine Perret – Tu désires évoquer une réalité qui donne l'impression d'entendre du créole ?

Raphaël Confiant – Ah oui, c'est sûr, alors cela crée une ambiguïté chez le lecteur. Le lecteur non antillais est souvent perdu parce que comme le créole vient souvent du français ou des dialectes anciens du français, quand on emploie le mot « agaçant » en créole, si on dit d'une femme qu'elle est agaçante, en français d'aujourd'hui, ça veut dire qu'elle énerve les gens, mais tout le monde a oublié le deuxième sens qui est dans le *Littré*, très aguichante. J'ouvre le *Littré*. Je mets « cette femme avait une beauté agaçante », le lecteur français d'aujourd'hui dit : Qu'est ce que c'est que ça ? Peut-être que sa beauté énervait le monde ?

D.P. – Tu es comme le personnage Dictionneur dans *La Vierge du Grand retour*.

R.C. – Exactement, je joue sur l'ambiguïté de ce lexique. Par exemple, un « bougre ». Tous nos mots sont piégés. Parce que quand un Antillais lit « Le bougre arriva dans sa maison », il comprend « Le rustre est arrivé chez lui ».

D.P. – Oui, ça fait drôle pour nous d'entendre ça.

R.C. – Voilà, mais le lecteur antillais cultivé lit les deux sens, parce qu'il connaît les deux sens. Quand il lit « chimérique », il lit le sens français, celle qui a des chimères.

D.P. – Qu'est ce que ça veut dire « chimérique » en créole ?

R.C. – Triste, qui a un chagrin quelconque et qui est triste. Tous les mots sont piégés comme ça. C'est une jouissance pour nous d'instaurer une double lecture, c'est-à-dire que derrière le français, on utilise des anciens sens français.

D.P. – C'est un grand amour de l'ironie, du double sens.

R.C. – Ah oui, de jouer sur l'ambiguïté des mots et de jouer sur la multiplicité des lectures. Un lecteur francophone non antillais va faire une lecture, et un lecteur antillais non cultivé, moyennement cultivé va faire une lecture et le lecteur idéal, notre lecteur construit, je dirai, le lecteur que je vise, c'est le lecteur antillais cultivé¹⁸⁹.

Confiant joue avec l'ambiguïté du vocabulaire, il emploie des mots qui ont conservé leur sens premier aux Antilles pour instaurer un trouble en rendant plusieurs interprétations possibles. Peut-être glissons-nous alors ici vers ce que Philippe Monneret définit en termes de textualité endologique, à savoir un réarrangement de significations déjà connues, « lui-même

¹⁸⁹ CONFIAANT, Raphaël. Propos recueillis par PERRET, Delphine. *La créolité. Espace de création*. Matoury : Ibis rouge, 2001. p. 174-175.

accessible à la paraphrase. On pourrait donc le reconstruire indifféremment sous diverses formulations »¹⁹⁰. Cependant, le lecteur non antillais inconscient de cette situation polysémique fera une lecture plus ou moins cohérente de ses romans. La lecture de romans antillais peut ainsi être conçue comme un jeu à plus d'un titre. D'un point de vue narratif, le lecteur se voit assigner la tâche d'assembleur des voix du roman, de constructeur de puzzle. Et d'un point de vue linguistique, il s'agit de déjouer les pièges tendus par l'auteur qui crée des situations polysémiques ambiguës. Confiant est toutefois conscient de ne pas avoir pour seul destinataire « le lecteur antillais cultivé » capable de déjouer ses pièges, il envisage différentes interprétations de ses romans. Il y aurait tout de même un intérêt à lire les romans antillais pour le lecteur qui ne correspond pas au profil du « lecteur antillais cultivé », pour les lecteurs qui auraient des difficultés à distinguer les propos en ancien français de ceux émis en un français plus actuel, à harmoniser les voix confusément mêlées.

III.2.3. Une cacophonie non harmonisée peut tout de même faire sens.

L'épigraphe d'*Eau de Café* selon laquelle « *Seul l'incompréhensible se prête bien aux mots* » (EDC, p. 9) propose une lecture de l'incompréhensible. Celle-ci échapperait à « la logique cartésienne » (AS, p. 231). Il ne s'agirait pas d'interpréter les livres de la manière la plus rationnelle qui soit mais plutôt de prendre le recul nécessaire à l'appréciation des mots dans leur dimension musicale afin d'observer l'univers cacophonique que Jacquou Chartier dit vouloir dépeindre dans *L'Allée des Soupirs*. Le lecteur qui se perd dans sa tentative de hiérarchiser les voix cacophoniques du roman peut profiter de cet égarement pour s'adonner à une lecture en retrait, plus poétique et détachée des significations littérales. Delphine Perret revisite l'étymologie du terme « opaque » pour expliquer en quoi consiste une telle lecture :

On peut également interpréter le terme « opaque » dans son sens étymologique : « opacus », ce qui est à l'ombre, ombragé et partir dans une autre direction. L'ombre peut inviter à la sieste. On ressent un engourdissement, une paresse mentale, un « charme » – au sens étymologique de « carmen », chant magique. Les opacités d'un texte évoquent d'autres traditions : celles où l'œuvre de langage est dite magique, texte mystique, texte chiffré, texte en langue étrangère. Ils évoquent des situations où les lecteurs peuvent régresser, redevenir le jeune enfant que Barthes évoque à propos du premier mode de plaisir qu'il associe à la lecture dans *Le Plaisir du texte* : « Selon le premier mode, le lecteur a, avec le texte lu, un rapport fétichiste : il prend plaisir aux mots, à certains mots, à certains arrangements de mots ; dans le texte, des pages, des isolats se dessinent, dans la fascination desquels le sujet-lecteur s'abîme, se perd : ce serait là un type de lecture métaphorique ou poétique ; pour goûter ce plaisir, est-il besoin d'une longue culture langagière ? ce n'est pas sûr : même le très

¹⁹⁰ MONNERET, Philippe. « Paraphrase et textualité exologique : le cas des “traductions” françaises de Mallarmé ». In *Texte et discours : catégories pour l'analyse*. Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2004. p. 262.

jeune enfant, au moment du babil, connaît l'érotisme du mot, pratique orale et sonore offerte à la pulsion » (Barthes, *Le Plaisir du texte*, 1973, p. 44)¹⁹¹.

Le lecteur non antillais se retrouve dans la même situation que l'enfant évoqué par Barthes : il ne peut qu'avoir une approche extérieure des mots d'ancien français ou de créole insérés dans le roman, il ne peut que se concentrer sur son approche visuelle et sonore du mot. Nous pourrions ainsi voir le roman cacophonique comme un moyen de guider la démarche interprétative du lecteur vers une posture plus contemplative. Chamoiseau et Confiant parsèment leurs romans de « pièges » (de mots polysémiques, de voix qui se contredisent...) afin d'égarer leurs lecteurs et de leur faire observer l'univers cacophonique qu'ils dépeignent avec un recul nécessaire.

Ce recul semble nécessaire pour que le lecteur se rende compte qu'il n'est pas en train de lire un roman français ordinaire, bien qu'il s'agisse d'un roman en français. Le roman cacophonique serait donc une sorte de démarcation, une audace crainte par monsieur Jean :

notre malheur à nous autres, Antillais, qui n'utilisons pas notre idiome maternel, le créole, mais le français, c'est qu'on ne nous accorde aucune... on ne vous accorde pas ce droit à l'opacité. Comme nous écrivons directement en français, on ne nous pardonne pas d'être différents. Si bien que votre roman cacophonique, si séduisante en soit l'idée, risquerait de finir aux oubliettes... (AS, p. 335).

Les auteurs antillais ont fait le choix de la cacophonie pour faire entendre une différence dans la langue de l'autre. Il s'agit de faire entendre une différence linguistique mais également culturelle comme le précisent certaines parenthèses de *L'Allée des Soupîrs* « (Mais comme chez nous, les nègres, une histoire possède toujours plusieurs portes d'entrée et de sortie, contrairement aux Blancs pour lesquels la droite est le plus court chemin entre deux points, d'autres versions de cet épisode sont également dignes d'écouteance [...]) » (AS, p. 343). Les romans de Chamoiseau et de Confiant initient les lecteurs non antillais à la culture locale. Les précisions entre parenthèses prouvent que le lecteur non antillais est bien pris en compte. Il est spécifié à plusieurs reprises que le roman que nous sommes en train de lire est une tentative de transmission d'une culture orale antillaise : le Marqueur de paroles précise que l'Informatrice « avait des périodes de *voix-pas-claire* comme certains grands conteurs. Dans ces moments-là, ses phrases tourbillonnaient au rythme du délire, et [il] n'y comprenai[t] hak : il ne [lui] restait qu'à [s']abandonner (débarrassé de [sa] raison) à cet enchantement hypnotique » (T, p. 494). Les romans de Chamoiseau et de Confiant présentent donc des voix confusément mêlées pour recréer le cadre d'une cérémonie contée créole : un

¹⁹¹ PERRET, Delphine. *La créolité. Espace de création. Op. cit.* p. 177.

ton mystique, une non-linéarité dans l'histoire et la précision que les faits ont été transmis oralement par une mémoire fragile. Le roman cacophonique peut ainsi être vu comme l'illustration du mode de transmission de la culture antillaise. A ce titre, il s'agit une fois de plus de considérer sa forme plutôt que son contenu.

Enfin, nous pouvons voir la lecture de romans cacophoniques comme une expérience linguistique, comme la projection au temps de la naissance du créole :

si on retourne dans le passé de l'histoire de la plantation, et dans les situations où, imagine-t-on, s'est créée et développée l'oralité créole, il est probable que ces situations plurielles étaient plus typiques encore. Si on ne parlait pas les mêmes langues, si on n'avait pas la même maîtrise des langues parlées, si les conteurs héritaient d'histoires et de bribes de langues diverses, si le conte était poésie et corps et rythme autant que leçon et éducation, dans ces situations de langage, l'opacité était première et dominante. Or les écrivains de la Créolité sont partis de là, ils ont cherché à se réinventer en se ressourçant dans l'oralité et l'oralité traditionnelle¹⁹².

Égaré face à une pluralité de langues, d'histoires et de voix dont il ne comprend que des bribes, le lecteur des romans de Chamoiseau et de Confiant est confronté à une illustration du processus d'hybridation de langues. Il est projeté dans le cadre plurilinguistique qui a vu naître la langue créole. Par conséquent, nous pouvons également voir le roman cacophonique comme une invitation à reconsidérer métaphoriquement la naissance de la langue créole. Cette hypothèse peut être soutenue par l'affirmation « le Mentô ne parle pas, et s'il parle, c'est dans trop de devenir pour être intelligible » (T, p. 491). Il est ici question de ce que Merleau-Ponty appellerait une « parole parlante », un « discours exologique, c'est-à-dire sémantiquement innovant »¹⁹³. Le texte exologique confronte ainsi le lecteur à l'altérité. La cacophonie serait ainsi un moyen de faire prendre conscience de cette altérité. « Le déclenchement de la textualité exologique est conditionné à l'aptitude du lecteur à comprendre qu'il ne comprend pas mais qu'il pourra comprendre »¹⁹⁴. Les propos des Mentôs exprimés en une langue sémantiquement innovante semblent obscurs car ils se situent « dans trop de devenir pour être intelligible ». En lisant le roman cacophonique, le lecteur fait l'expérience d'une langue en formation. Par conséquent, il lui faut « comprendre qu'il ne comprend pas mais qu'il pourra comprendre ».

Le roman cacophonique présente un ensemble de voix exprimant une histoire de manière fragmentée. Cette forme fractionnée attise la curiosité du lecteur frustré du fait que les informations ne lui soient délivrées qu'au compte-goutte. Cette curiosité le poussera à

¹⁹² PERRET, Delphine. *La créolité. Espace de création*. Matoury : Ibis rouge, 2001. p. 180.

¹⁹³ MONNERET, Philippe. « Paraphrase et textualité exologique : le cas des "traductions" françaises de Mallarmé ». In *Texte et discours : catégories pour l'analyse*. Op. cit, p. 255.

¹⁹⁴ *Ibid*, p. 256.

tenter d'orchestrer les voix cacophoniques du roman. Cependant, les voix confusément mêlées ne sont pas si facilement hiérarchisables et décodables, qu'il s'agisse des voix des personnages ou de leurs moyens d'expression, leurs langages. Il ne faut pourtant pas considérer cette impossible clarification comme un échec. Une cacophonie non harmonisée peut faire sens. Les auteurs de romans cacophoniques viseraient ainsi l'égaré de leurs lecteurs afin de leur faire adopter une lecture moins littérale mais plus allégorique, plus métaphorique.

CONCLUSION

Le fait d'envisager un roman par le biais de sa structure cacophonique correspond à un choix ambitieux dans la mesure où il s'agit d'un terme aux connotations multiples. Il existe effectivement une interprétation musicale, rhétorique, politique, linguistique ou encore littéraire du mélange confus de plusieurs voix. Ceci vient sans doute de ce que, tout comme la polyphonie, la cacophonie est une « notion intuitivement compréhensible »¹⁹⁵, susceptible d'être maintes fois revisitée. Nous nous sommes ici cantonnée aux approches littéraire et linguistique de la notion tout en observant la cacologie et la cacographie, dérivées de la cacophonie, qui introduisent une logique et une graphie alternatives au français académique.

La cacophonie est elle-même une forme dérivée de la polyphonie qui « consiste à faire entendre la voix d'un ou plusieurs personnages aux côtés de la voix du narrateur, avec laquelle elle s'entremêle d'une manière particulière, mais sans phénomène de hiérarchisation »¹⁹⁶. La polyphonie étant « une pluralité de voix mais aussi une pluralité de consciences et d'univers idéologiques »¹⁹⁷, l'affiliation de la cacophonie à la polyphonie permet d'envisager les résonances idéologiques du terme.

La polyphonie constituerait ainsi un outil pertinent pour appréhender le roman, comme nous avons tenté de le montrer dans notre approche du roman francophone. Nous avons ainsi pris en compte le roman cacophonique comme la mise en scène d'une réalité plurielle par différents moyens, tel le déploiement d'un univers plurilinguistique. Polyphonie et cacophonie consistent à faire entendre des voix mêlées sans pour autant être hiérarchisées. Nous retrouvons derrière ces deux concepts la même volonté de mêler contrapuntiquement les voix du roman, de créer une impression de spontanéité et de simultanéité. Cependant, avec la polyphonie le mélange de voix se veut harmonieux tandis que la cacophonie vise un effet de confusion. Cette démarcation surprenante nous a amenée à considérer *Texaco*, *Eau de Café* et *L'Allée des Soupirs*, romans présentant des voix volontairement brouillées afin de déterminer l'intérêt qu'il y a à créer un effet de confusion.

¹⁹⁵ NØLKE, Henning. « Polyphonie » In CHARAUDEAU, Patrick et MAINGUENEAU, Dominique. *Dictionnaire d'Analyse du Discours*. Op.cit. p. 448.

¹⁹⁶ NOWAKOWSKA, Aleksandra. « Dialogisme, polyphonie : des textes russes de M. Bakhtine à la linguistique contemporaine. » In BRES, Jacques. HAILLET, Patrick Pierre. MELLET, Sylvie. NØLKE, Henning, ROSIER, Laurence (dir.) *Dialogisme et polyphonie : Approches linguistiques. Actes du colloque de Cerisy*. Op.cit. p. 23.

¹⁹⁷ JENNY, Laurent. *Méthodes et problèmes : Dialogisme et polyphonie*. Op.cit. [consulté le 22/02/11]
Disponible en ligne sur :
<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/dialogisme/dpintegr.html#dp310000>

En recontextualisant les œuvres de notre corpus, il est d'ores et déjà possible de trouver un élément de réponse à la question de la raison d'être du roman cacophonique. Les trois romans de Chamoiseau et de Confiant ont paru peu après la publication de *L'Éloge de la créolité*. Il est à ce titre possible de les faire dialoguer avec *L'Éloge*, de les considérer comme des réponses à ce manifeste, des illustrations. Ces romans seraient à ce titre les fragments d'un dialogue métalittéraire entre plusieurs œuvres. Peut-être le lecteur s'égarerait-il à la lecture du roman cacophonique car il n'aurait pris connaissance que d'un fragment du dialogue dont il ne conservera qu'une vision parcellaire, confuse. Ceci nous amène à considérer le roman cacophonique comme un dérivé du roman polyphonique à visée dialogique. Une approche dialogique du roman cacophonique permet par ailleurs de comprendre comment s'écrit un tel roman. Le dialogisme étant pour nous la « capacité de l'énoncé à faire entendre, outre la voix de l'énonciateur, une (ou plusieurs) autre(s) voix qui le feuilletent énonciativement »¹⁹⁸, il permet de suggérer plus de simultanéité dans le mélange des voix. En effet, une seule et même voix relatant plusieurs points de vue peut être perçue comme une superposition de voix énoncées simultanément et semblant de ce fait confusément mêlées. De même, si l'on considère un enchâssement de voix dialogique, un personnage relayant le discours d'autrui altérera inéluctablement la voix du discours premier. Cette non-concordance crée un écho dissonant et entretient le mélange confus de voix à l'œuvre dans le roman cacophonique. La recherche d'un effet de confusion peut être vue comme la volonté de se défaire de l'aliénation dialogique constitutive de la langue. Le français étant déjà habité par de multiples usages, les auteurs de romans cacophoniques créeraient une nouvelle langue hybride (constituée d'un mélange de voix au sens linguistique du terme) afin de le revisiter, de se le réapproprier.

Nous en venons ainsi à envisager la structure cacophonique comme le moyen d'expression des différentes tensions qui habitent le roman francophone. Chamoiseau et Confiant semblent vouloir faire une synthèse entre un patrimoine culturel français écrit et des traditions créoles orales. Il s'agit là d'une rencontre cacophonique dans la mesure où les auteurs francophones introduisent dans leurs récits des extraits de contes et de chants qui brisent la linéarité de l'écrit. Ces traces d'expression orale reformulent différemment l'histoire que le lecteur est en train de découvrir. Les narrateurs ne tissent pas systématiquement de lien entre le récit et les formes d'expressions orales insérées, le lecteur a donc bien affaire à une

¹⁹⁸ DÉTRIE, Catherine, SIBLOT, Paul, VÉRINE, Bertrand. *Termes et concepts pour l'analyse du discours. Une approche praxématique. Op. cit.* p. 83.

rencontre cacophonique entre l'oral et l'écrit. Nous avons tout de même pu constater que cette rencontre n'était pas abordée de la même manière par les deux auteurs antillais. Si Confiant semble vouloir esthétiser la rencontre cacophonique de l'oral et de l'écrit (en multipliant les procédés suggérant l'oralité de ses romans), Chamoiseau s'adonnerait plutôt à la mise en mots d'un récit oral. En d'autres termes, chez Confiant la cacophonie semble être revendiquée tandis que chez Chamoiseau elle apparaît comme le constat décevant d'une situation cacophonique, constat dans *Texaco* de la confusion créée par la tentative d'écrire l'histoire d'une collectivité qui s'est exclusivement transmise à l'oral jusqu'alors.

La cacophonie peut également être issue non pas d'une juxtaposition de récits de natures diverses mais d'un enchevêtrement de propos. Nous avons pu constater que digressions, récits de rêves et autres récits enchevêtrés étaient très fréquents dans les œuvres constituant notre corpus. Certains de ces récits enchevêtrés correspondent même à des mises en abyme. Nous pouvons penser à Jacquou Chartier, personnage de *L'Allée des Soupirs* ayant pour projet d'écrire un roman cacophonique identique à celui que le lecteur est en train de lire. Ce récit en abyme brise la linéarité du récit premier en introduisant une voix enchevêtrée et en complexifiant de ce fait la structure du roman. La voix qui reproduit le récit enchevêtré s'ajoute ainsi aux voix confusément mêlées du roman. Dans le cas de *L'Allée des Soupirs* la mise en abyme fait et résout le caractère cacophonique du roman dans la mesure où elle introduit de nouvelles voix tout en explicitant en quoi consiste le projet d'écriture cacophonique.

Ceci amène à observer la nature paratopique du roman cacophonique – ce par quoi il rejoint l'essence même du discours littéraire. Une fois mise en mots, la cacophonie se retrouve en effet amoindrie, car explicitée. Il s'agit, autrement dit, d'une sortie de la cacophonie par la cacophonie. Notre corpus cacophonique exprime en particulier un déchirement paratopique linguistique : dans *Texaco*, *Eau de Café* et *L'Allée des Soupirs*, il s'agit de faire entendre le créole au travers de la langue française, de faire entendre une différence par le biais de la langue de l'autre. Pour ce faire, les auteurs antillais imitent en français la syntaxe créole, insèrent des expressions créoles dans leurs romans et multiplient les néologismes issus d'une hybridation de mots créoles et français. Par conséquent, en lisant les romans de Chamoiseau et de Confiant, le lecteur ne sait plus s'il lit du français créolisé, du créole francisé ou une nouvelle langue hybride. Si l'on étend le sens de la voix à une considération linguistique, nous pouvons une fois de plus dire que les romans de Chamoiseau et de Confiant constituent un mélange confus de voix.

Retenons toutefois qu'en tant qu'effet de lecture, la cacophonie est une notion relative. Une rapide approche de la réception des œuvres de notre corpus nous a permis de constater que de nombreuses interprétations et appréciations des œuvres de Chamoiseau et de Confiant sont possibles. Le lecteur audacieux pourra s'engager dans une traduction des français « chamoisé » et « confiantisé » afin de saisir le roman dans le détail. Il est également possible de considérer que « l'énoncé dans le roman n'exprime pas seulement, il sert lui-même d'objet d'expression »¹⁹⁹. Auquel cas le roman cacophonique peut être considéré dans son ensemble comme une réinvention de la langue. Le lecteur accepterait ainsi de ne pas comprendre chaque mot du roman cacophonique pour le considérer comme une création langagière.

Enfin, nous nous sommes intéressée à la confusion créée par le roman cacophonique. Nous avons examiné l'intérêt qu'il pouvait y avoir à mêler confusément les voix du roman. Les romans de Chamoiseau et de Confiant sont parsemés de pièges (tels que l'investissement polysémique des mots, la discordance entre les voix...) qui peuvent nous amener à penser que l'opacité est un effet recherché par les auteurs de romans cacophoniques. La confusion régnant autour du mélange de voix peut être vue comme le moyen d'entretenir la tension narrative. En effet, la curiosité du lecteur sera attisée face à une intrigue fragmentée en de multiples voix qu'il tentera de combiner pour leur conférer un sens unifiant. La cacophonie peut également être vue comme un moyen pour détourner l'attention du lecteur. En d'autres termes, la cacophonie égare à dessein l'interprétation du lecteur, l'amenant à revenir de manière réflexive sur ce qu'il est en train de lire. L'opacité du roman cacophonique empêcherait ainsi le lecteur d'entrer pleinement dans le roman, pour l'orienter vers une approche plus musicale de l'univers cacophonique dépeint. Il s'agirait ainsi de faire entendre

une atmosphère multisonore dans laquelle aux accents créole et français s'ajout[ent] l'anglais, "les bruitages du tamoul et d'autres langues sacrées", les langues africaines tambourinées, l'arabe et le "chinois nasillé". Le chaos que Chamoiseau [et Confiant] met[tent] en scène n'est que le versant linguistique et sonore de la créolité qui, loin de tout monolinguisme, doit être conçue en tant que "totalité kaléidoscopique, c'est-à-dire *la conscience non totalitaire d'une diversité préservée*"²⁰⁰.

Par conséquent, la cacophonie peut également être vue comme une invitation à faire l'expérience de la naissance du créole. Cette hypothèse mériterait d'être plus longuement

¹⁹⁹ BAKHTINE, Mikhaïl. « L'énoncé dans le roman ». In : *Langages*, 3^{ème} année, n°12. (« Linguistique et littérature »). p. 132.

²⁰⁰ MOLINARI, Chiara. *Parcours d'écritures francophones. Poser sa voix dans la langue de l'autre*. Paris : l'Harmattan, 2005. p. 103. La citation est tirée de l'*Éloge de la créolité*.

méditée. Toutefois, nous supposons déjà que le créole étant une hybridation de plusieurs autres langues, à ses débuts, chacun selon ses origines ne comprenait qu'un fragment de cette langue. Le roman cacophonique permettrait au lecteur de faire l'expérience de la créolisation : il décrit une réalité que chacun perçoit d'une manière fragmentaire différente. La cacophonie permettrait donc de ne pas trahir une réalité multilinguistique complexe, de ne pas mettre à plat « *la symphonie et, tout aussi vivaces, les dysphonies que génère en nous le multilinguisme, cette passion nouvelle de nos voix et de nos rythme les plus secrets* »²⁰¹.

²⁰¹ GLISSANT, Édouard. *Traité du tout-monde. Op. cit.* p. 16.

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus d'étude

I.1. Corpus primaire

CHAMOISEAU, Patrick. *Texaco*. Paris : Gallimard, 1992. — 498 p.

CONFIANT, Raphaël. *Eau de Café*. Paris : Grasset & Fasquelle, 1991. — 379 p.

CONFIANT, Raphaël. *L'Allée des Soupirs*. Paris : Grasset & Fasquelle, 1994. — 405 p.

I.2. Corpus secondaire

CONFIANT, Raphaël. *Le Nègre et l'Amiral*. Paris : Grasset, 1988. — 444p.

CONFIANT, Raphaël. *Ravines du devant-jour*. Paris : Gallimard, 1993. — 260 p.

CONFIANT, Raphaël. *Bassin des ouragans*. Paris : Mille et une nuits, 1994. — 95 p.

CHAMOISEAU, Patrick. *Solibo Magnifique*. Paris : Gallimard, 1988. — 243 p.

II. Études Critiques

II.1. Études sur la linguistique dans le roman antillais

AVENNE, Cécile Van den. « Donner en français l'illusion du créole – Mélanges de langues et frontières linguistiques – Positions de linguistes sur l'écriture littéraire ». In BRASSEUR P. et VERONIQUE D. *Mondes créoles et francophones*. Paris : L'Harmattan, 2007. — 8 p.

BERNABÉ, Jean. *Fondal-natal. Grammaire basilectale approchée des créoles guadeloupéen et martiniquais*. T.1. Paris. L'Harmattan. — 1559 p.

CECCATTY, René de. « La bicyclette créole ou la voiture française » In *Le Monde*. Paris : 12/11/1992. — 1 p.

DESCAS, Marie-Joséphine. *Oralité écrite et créolité romanesque*. Thèse de doctorat. Pennsylvania University, 1995. — 195 p.

- CONFIANT, Raphaël. « Questions pratiques d'écriture créole ». In LUDWIG, Ralph. *Ecrire la parole de nuit*. Paris : Gallimard, 1994. — 9 p.
- GAUVIN, Lise. *L'écrivain francophone à la croisée des langues : entretiens*. Paris : Karthala, 1997. — 182 p.
- GAUVIN, Lise. *Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle*. Presses de l'Université de Montréal. Montréal : 1999. — 176 p.
- GLISSANT, Edouard. *Le Discours Antillais*. Paris : Gallimard, 1997. — 837 p.
- HAZAËL-MASSIEUX, Marie-Christine. « La langue, enjeu littéraire dans les écrits des auteurs antillais ? ». *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*. n°55, mai 2003. — 22 p.
- MICAUX, Wandrille. « Le lexique des “marqueurs de parole” antillais : Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiand : petites Antilles », *Études créoles*, vol. 20, n°2, 1997. — 10 p.
- MOLINARI, Chiara. *Parcours d'écritures francophones. Poser sa voix dans la langue de l'autre*. Paris : l'Harmattan, 2005. — 248 p.
- PERRET, Delphine. *La créolité. Espace de création*. Matoury : Ibis rouge, 2001. — 313 p.
- SOUZA, Pascale de. Inscrition du créole dans les textes francophones : de la citation à la créolisation. In CONDE, Maryse et COTTENET-HAGE, Madeleine (dir). *Penser la créolité*. Paris : Karthala, 1995. — 11 p.

II.2. Etudes sur l'identité créole dans le roman antillais

- BAYLE, Thierry. « Plaidoyer pour la créolité » In *Magazine Littéraire* n°320, avril 1994. — 2 p.
- BONNET, Véronique. *De l'exil à l'errance : écriture et quête d'appartenance dans la littérature contemporaine des Petites Antilles anglophones et francophones*. Paris : Charles Bonn, 1997. — 468 p.
- BURTON, Richard D.E. *Le roman marron : études sur la littérature martiniquaise contemporaine*. Paris : L'HARMATTAN, 1997. — 282 p.
- CÉSAIRE, Suzanne. « Misère d'une poésie ». In *Tropiques* n°4. Fort-de-France : [s.n.], janvier 1942. — 20 p.
- CHIAVALLON, Christine. « Du territoire au réseau : comment penser l'identité antillaise ? » *Cahiers d'Etudes Africaines*. 1997, vol.37, n°148. — 27 p.
- CLAVEL, André. « Marchand de fables ». *L'Express*. 01/06/04. (consulté le 14/05/10). Disponible sur http://www.lexpress.fr/culture/livre/la-panse-du-chacal_809130.html.

- CHANCÉ, Dominique. *L'Auteur en souffrance. Essai sur la position et la représentation de l'auteur dans le roman antillais contemporain (1981-1992)*. Paris : PUF, 2000. — 225 p.
- CONFIANT, Raphaël. « La Littérature créolophone des Antilles-Guyane », *Notre Librairie*, n°104, janv.-mars 1991. — 7 p.
- CONFIANT, Raphaël. « Questions pratiques d'écriture en créole ». In *Ecrire « la parole de la nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise*. Paris : Gallimard. 1994.
— 46 p.
- CHINIEN, Parevadee. *Les communautés orientales aux Antilles : intégration ou marginalisation dans les œuvres de Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant*. Thèse dirigée par DEVÉSA, Jean-Michel. Bordeaux III : Université Michel de Montaigne, 2006. — 427 p.
- DUFOUR, Hélène. *La quête identitaire au Québec et à la Martinique*. Mémoire. Lettres Modernes. Grenoble : université Stendhal, 1999. — 114 p.
- ETTE, Ottmar. LUDWIG, Ralph. « Dossier : Littératures caribéennes – une mosaïque culturelle ». *Lendemains*. n°67, 1992. — 62 p.
- FAUSTMAN, Jean. « Le creuset des cultures : la littérature antillaise ». *Francophone cultures and literatures*. Janvier 2004, vol.42, n°7. — 96 p.
- GIRAUD, Michel. « La créolité : une rupture en trompe l'œil ». *Cahiers d'Études Africaines*. 1997. — 16 p.
- GLISSANT, Édouard. « Le chaos-monde, l'oral et l'écrit ». In *Ecrire « la parole de la nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise*. Paris : Gallimard. 1994. — 46 p.
- GLISSANT, Édouard. *Traité du tout-monde*. Paris : Gallimard, 1997. 261 p.
- MFABOUM MBIAFU, Edmond. « Les versets païens : intertextualité biblique et idolâtrie dans La Vierge du Grand Retour de Raphaël Confiant ». *Orées*. Juin-Décembre 2007. [Consulté le 11/05/11]. Disponible sur : <http://orees.concordia.ca/mbiafu.html>.
- MOUDILENO, Lydie. *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature : mises en scène et mise en abyme du roman antillais*. L'Harmattan. Paris : Karthala, 1997.
— 214 p.
- PICANÇO, Luciano C. *Vers un concept de littérature nationale martiniquaise, évolution de la littérature martiniquaise au XXème siècle : une étude sur l'œuvre d'Aimé Césaire, Edouard Glissant, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant*. New York : P.Lang, 2001. — 130 p.

- ROGER, Philippe. (Directeur). *Critique : Aux quatre vents de la Caraïbe*. Paris : Les Editions de Minuit, Août-Septembre 2006. — 147 p. — (Tome LXII-n° 711-712).
- ROSELLO, Mireille. *Littérature et identité créole aux Antilles*. L'Harmattan. Paris : Karthala, 1992. — 202 p.
- RUHE, Ernstpeter. « Bâtir sur des brumes de mémoires ». Raphaël Confiant et Patrick Chamoiseau mythographes de la créolité. In *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2003, n°55. — 15 p. [consulté le 11/05/11]. Disponible en ligne sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_2003_num_55_1_1492.

II.3. Études thématiques d'*Eau de Café*

- BOSMAN, Christine. « Antilia ou l'éloge de la créolité dans *Eau de Café* de Raphaël Confiant ». In RUYTER-TOGNOTTI, Danièle de et STRIEN-CHARDONNEAU, Madeleine van. *Le roman francophone actuel en Algérie et aux Antilles*. CRIN 34. Amsterdam : Rodopi, 1998. — 13 p.
- BOSQUET, Alain (1991): « Hymne à la Martinique ». In: Magazine littéraire n°292. Paris : Octobre 1991). — 2 p.
- BOUGENOT, Carole. « L'humour et le rire dans *Eau de Café* de Raphaël Confiant ». Potomitan (site de promotion des cultures et des langues créoles). 8 Mars 2004 [consulté le 11/05/11]. Disponible sur : www.potomitan.info/atelier/humour.html
- BRAUDEAU, Michel. « Le fardeau de l'homme blanc ». In *Le Monde*. Paris : 25/10/1991. — 1 p.
- LIMA, Wilson. « Raphaël Confiant : *Eau de Café* ». *La République des Lettres*. 01/11/94, [consulté le 11/05/11]. Disponible sur : <http://www.republique-des-lettres.fr/663-raphael-confiant.php>
- PAGEAUX, Daniel-Henri. « La mer, l'esclavage et l'imaginaire des “isles” (Antilles, Réunion) ». *Carnet, revue électronique d'études françaises* (revue). 2 Février 2009, vol.1, n°1 [consulté le 11/05/11]. Disponible sur : <http://www.doaj.org/doaj?func=fulltext&passMe=http://www.apecf.org.pt/carnets/2009/pageaux.pdf>.
- SAGOLS, Hélène. « Raphaël Confiant : un langage entre attachement et liberté ». In *Loxias*, n°9. Littératures d'outre-mer : une ou des écritures « créoles » ? — 12 p.
- SPEAR, Thomas. « *Eau de café* ». In: *The French Review* n°66. Champaign : American

association of teachers of French, 1992-1993. — 2 p.

VAUQUIN, Agnès. « De fabuleuses mythologies » In *Quinzaine littéraire* n°586, octobre 1991. — 1 p.

II.4. Etudes thématiques de *Texaco*.

AUZAS, Noémie. *Chamoiseau ou les voix de Babel*. Paris : Imago, 2009. — 301 p.

AUZAS, Noémie. « Tu, c'est l'enfance : ruses et détours de l'expression du moi dans *Une enfance créole* de Patrick Chamoiseau. » In LIGNEREUX, Cécile et PIAT, Julien. *Une langue à soi*. Bordeaux : PUB, 2009. — 20 p.

BÉRARD, Stéphanie. « Patrick Chamoiseau, héritier du conteur ? ». Actes du colloque *Langue et identité narrative dans les littératures de l'ailleurs*. Antilles, Réunion, Québec. (HAZAËL-MASSIEUX, Marie-Christine, BERTRAND, Michel, dir.) Collection Langues et Langage, n°10, Aix en Provence, 2005. — 200 p.

BLAIS, Vincent. *Étude sociocritique de Texaco de Patrick Chamoiseau*. Mémoire de maîtrise. Université Laval, 1995. — 83 p.

BOJSEN, Heidi. « L'hybridation comme tactique de résistance dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau », *Revue de Littérature Comparée*, n°202, 76^{ème} année, n°2, avril-juin 2002. — 12 p.

BUISSON, Annette. *Marquer la Parole dans les œuvres de Patrick Chamoiseau, Solibo Magnifique, Texaco, L'esclave vieil homme et le molosse : un parcours orphique à travers l'écriture*. Mémoire de maîtrise. Université Stendhal, Grenoble 3, 2006. — 116 p.

CALDWELL, Roy Chandler Junior. « For a theory of the Creole city ; *Texaco* and the postcolonial postmodern ». In *Ici-là : place and displacement in Caribbean writing in French*. GALLAGHER, Mary (dir.) Amsterdam, New York : Rodopi, 2003. — 14 p.

CECCATY, René de. « Chamoiseau, guerrier de la douceur », *Le Monde des livres*, 11 janvier 2002. — 1 p.

CHAMOISEAU, Patrick, MONTRÉMY, Jean-Maurice. « Patrick Chamoiseau : La langue des humiliés » (entretien), *Lire*, n°205, octobre 1992. — 1 p.

CHAMOISEAU, Patrick. « Un rapport problématique », *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. (entretien par GAUVIN, Lise). Paris : Karthala, 1997. — 13 p.

CHAMOISEAU, Patrick. Propos recueilli par MORGAN, Janice. « Entretien avec Patrick Chamoiseau ». In *The French Review*, vol. 80, n°1, octobre 2006. — 12 p.

- CHANCÉ, Dominique. « De *Chronique des sept misères* à *Bible des derniers gestes*, Patrick Chamoiseau est-il baroque ? », *Modern Language Notes*, n°118, 2003. — 27 p.
- CHANCÉ, Dominique. « *Texaco* de Patrick Chamoiseau, Prix Goncourt 1992 ». In *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de Goncourt*. 2004. — 10 p.
- CHIVALLON, Christine. « Éloge de la « spatialité » : conceptions des relations à l'espace et identité créole chez Patrick Chamoiseau ». *L'Espace géographique* n°2, 1996. — 12 p.
- CZYBA, Luce. « Fonctions et enjeux de la parole dans *Texaco* (Patrick Chamoiseau) ». In *Semen*, n°11. Disponible en ligne sur : <http://semen.revues.org/2878> [Consulté le 11/05/11].
- DELTEL, Danielle. « La créativité du créole dans le roman de langue française, Patrick Chamoiseau et Alex Gauvin » In DELTEL, Danielle (dir.) *Convergences et divergences dans les littératures francophones*. Paris : L'Harmattan, 1992. — 18 p.
- DOUBLET, Elsa. *Diffusion et réception de l'auteur antillais francophone contemporain : les cas de Maryse Condé et Patrick Chamoiseau*. (mémoire). Grenoble : Université Stendhal, 2009. — 122 p. [consulté le 11/05/11]. Disponible sur : http://dumas.ccsd.cnrs.fr/docs/00/43/78/52/PDF/Doulet_Elsa_Memoire_M2_sans_images.pdf
- DURIVAGE, Françoise. « L'écriture de la folie dans trois romans de Patrick Chamoiseau », *Romance Languages Annual*. vol. 9, 1997. — 4 p.
- GAMARRA, Pierre. « Patrick Chamoiseau : *Texaco* », *Europe*, n°763-764, Novembre-Décembre 1992. — 4 p.
- GAYET-DEMAIZIÈRE, Chantal. « Patrick Chamoiseau : *Texaco* », *Études*, n°3781, Janvier 1993. — 1 p.
- GYSSSEL, Kathleen. « Du titre au roman : *Texaco* de Patrick Chamoiseau » *Revue d'Étude du Roman du XXe siècle*. 20 Décembre 1995. — 11 p.
- HAZAËL-MASSIEUX, Marie-Christine. « Chamoiseau écrit-il en créole ou en français ? », *Études créoles*. vol. XXI. n°2. — 15 p.
- JOLIVET, Marie-José. « Les cahiers de Marie-Sophie Laborieux existent-ils ? Ou Du rapport de la créolité à l'oralité et à l'écriture ». *Cahiers des Sciences humaines*, n°29. 1993. — 9 p.
- KASSE, Cheikh. « *Texaco* de Patrick Chamoiseau dans l'intertexte biblique et épique ». Dakar : FASTEF – UCAD. — 14 p. [consulté le 11/05/11]. Disponible sur : <http://fastef.ucad.sn/Lien10/liens10a7.pdf>

- KEMODJIO, Cilas. « La femme antillaise dans *Texaco* de Chamoiseau et *Méloody des faubourgs* de Lucie Julia », *LittéRéalité*, vol. 11 n°2. Automne-Hiver 1999. — 15 p.
- KULLBERG, Christina. « Paroles de résistance : l'écriture de Patrick Chamoiseau ». *Moderna Språk*, vol. 94, n°1. — 9 p.
- KUNDERA, Milan. « Beau comme une rencontre multiple ». *L'infini*, n°34, été 1991. — 12 p.
- LABERGE, Élyse. *L'esthétique de la mosaïque dans Texaco de Patrick Chamoiseau*. (mémoire). Chicoutimi : Université du Québec, 2010. — 94 p. [consulté le 11/05/11]. Disponible sur : <http://bibvir.uqac.ca/theses/030138399.pdf>
- LAGARDE, François. « Chamoiseau : l'Histoire, la parenté et la merveille », *Œuvres et Critiques*. Vol. 24, n°2. 1999. — 15 p.
- LAGARDE, François. « Chamoiseau : l'Écriture merveilleuse », *Études françaises*, vol. 31, n°2. Montréal. 2001. — 20 p.
- MAURICE, Nicole. « Une épopée de « l'écrire » », *Quinzaine littéraire*, n°608, 16-30 septembre 1992. — 2 p.
- MÉNAGER, Serge. « Topographie, texte et palimpseste : *Texaco* de Patrick Chamoiseau ». New York : *The French Review*. Vol. 68, n°1. Octobre 1994. — 7 p.
- MCCUSKER, Maeve. « De la problématique du territoire à la problématique du lieu : un entretien avec Patrick Chamoiseau », *The French Review*. vol.73. n°4 New York : March 2000. — 9 p.
- MCCUSKER, Maeve. « No place like home? Constructing an identity in Patrick Chamoiseau's *Texaco* ». In *Ici-là : place and displacement in Caribbean writing in French*. GALLAGHER, Mary (dir.) Amsterdam, New York : Rodopi, 2003. — 19 p.
- MILNE, Lorna. « Metaphor and Memory in the work of Patrick Chamoiseau », Baton Rouge, *L'Esprit Créateur*, vol. XLIII, n°1 (« Configurations of Memory in Postcolonial Narratives »), Spring 2003. — 10 p.
- MILNE, Lorna. *Patrick Chamoiseau. Espaces d'une écriture antillaise*, Amsterdam, New York : Rodopi, 2006. — 226 p.
- MOLINARI, Chiara. « Réseau spatial et linguistique : le cas de Patrick Chamoiseau », Rouen, *Glottopol*, n°3, janvier 2004. — 10 p. Disponible en ligne sur : http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol/telecharger/numero_3/gp1309molinari.pdf [consulté le 11/05/11]

- NNADI, Joseph. « Mémoire d’Afrique, mémoire biblique : la congruence des mythes du nègre dans *Texaco* de Patrick Chamoiseau », *Etudes francophones*, vol. 15, n°1, printemps 2000. — 16 p.
- N’ZENGOU-TAYO, Marie-José. « Littérature et diglossie : créer une langue métisse ou la «chamoisification» du français dans *Texaco* de Patrick Chamoiseau. », In *Traduction, terminologie, rédaction. Vol. 9, n°1, 1996.* — 21 p.
- CHAMOISEAU, Patrick. Propos recueillis par PLUMECOCQ, Michaël. « Autour de *Solibo Magnifique* ». In *Romans 20/50 n°27*. Paris : PUS, juin 1999. — 10 p.
- PERRET, Delphine. « Lire Chamoiseau » In CONDÉ, Maryse, COTTENET-HAGE, Madeleine (dir.) *Penser la créolité*. Paris : Karthala : 1995. — 19 p.
- REYNAERT, François. « Chamoiseau, le retour », *Le Nouvel Observateur*, n°1464, 26 Novembre- 2 Décembre. — 3 p.
- SAVIGNEAU, Josyane. « Chamoiseau, le « marqueur de paroles » », *Le Monde des livres*, n°14806, 4 Septembre 1992. — 1 p.
- SEBBAR, Leïla. « Patrick Chamoiseau : *Texaco* », *Magazine littéraire*, n°302, Septembre 1992. — 1 p.
- SPEAR, Thomas : « Chamoiseau, Patrick : *Texaco* ». In *The French Review*, n°1. New York. October 1993. — 2p.
- WELLS, Catherine. « Le discours hybride dans *Texaco*. Sacralisation de la parole épique ». In *Paratextes : études aux bords du texte*, BRUBER, Mireille, ZAWISZA, Elisabeth (dir.). Paris : L’Harmattan : 2000. — 20 p.

II.5. Etudes thématiques de *L’Allée des Soupirs*.

- CALDWELL, Roy Chandler Junior. « Créolité and postcoloniality in Raphaël Confiant’s *L’Allée des Soupirs* » In *The French review* vol.73, n°2. New York : St Lawrence University, 1999. — 12 p.
- CALDWELL, Roy Chandler Junior. « *L’Allée des Soupirs*, ou le grotesque créole de Raphaël Confiant », *Francographies*. 1999, n°8. — 11 p. [consulté le 11/05/10]. Disponible en ligne sur :
http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/confiant_caldwell.html
- CECCATTY, René de. « Trop Confiant ! ». In *Le Monde*. Paris : 18/11/1994. — 2 p.

GLADYS, Denise. « Scripturalité française et oralité créole dans *l'Allée des Soupirs* de Raphaël Confiant » article d'Atelier linguistique mis en ligne le 9 janvier 2002 sur *Potomitan*. [consulté le 11/05/11]. Disponible en ligne sur : <http://www.potomitan.info/atelier/lison5.html>

HALUK, Sophie « Confiant sur son volcan ». In *Magazine littéraire* n°326 Paris : *Magazine littéraire*, novembre 1994. — 2 p.

SPEAR, Thomas. « *Bassin des ouragans ; Commandeur du sucre ; L'Allée des Soupirs* ». In: *The French Review* n°69. Champaign : American association of teachers of French, 2005-2006. — 3 p.

III. Histoire littéraire créole

ANTOINE, Régis. *La littérature franco-antillaise : Haïti, Guadeloupe et Martinique*. Paris : Khatarla, 1992. — 385 p.

BENIAMINO, Michel. GAUVIN, Lise (dir.). *Vocabulaire des études francophones : Les concepts de base*. Limoges : PULIM, 2005. — 210 p.

BERNABE, Jean, CHAMOISEAU, Patrick, CONFIANT, Raphaël. *Éloge de la créolité*. Paris : Gallimard, 1993. — 127 p.

CHAMOISEAU, Patrick. *Ecrire en pays dominé*. Paris : Gallimard, 1997. — 349 p.

CHAMOISEAU, Patrick, CONFIANT, Raphaël. *Lettres créoles : tracées antillaises et continentales de la littérature. 1635-1975*. Paris : Gallimard, 1999. — 225 p.

COLOT, Serge et CONFIANT, Raphaël. *Dictionnaire des néologismes créoles*, dictionnaire en ligne, 2004 [consulté le 11/05/11]. Disponible en ligne sur : <http://www.potomitan.info/dictionnaire/neologismes.php>.

COMBE, Dominique. *Les littératures francophones. Questions, débats, polémiques*. Paris : PUF, 2010. — 242 p.

CONFIANT, Raphaël. « Créolité et francophonie un éloge de la diversité », article en ligne, (consulté le 13/05/10). Disponible en ligne sur : <http://www.potomitan.info/articles/diversalite.htm>.

CONFIANT, Raphaël. PÉYI-A SÉ TA NOU, SÉ PA TA YO ! » (« CE PAYS EST À NOUS, PAS À EUX ! »), CLAMAIENT-ILS EN FÉVRIER 2009... *Montray Kreyol*. 11/01/10, n°3440 [consulté le 26/05/10]. Disponible en ligne sur :
<http://www.montraykreyol.org/spip.php?article3440>.

DELAS, Daniel. *Littératures des Caraïbes de langue française*. Nathan Université. Paris : Fernand Nathan, 1998. — 129 p.

GLISSANT, Edouard. *Traité du Divers*. Paris : Gallimard, 1997. p. 29.

LUCAS, Raphaël. « L'aventure ambiguë d'une certaine créolité », *Mondes francophones.com, revue mondiale des francophonies (revue)*. 18 Octobre 2006 [Consulté le 11/05/11]. Disponible en ligne sur :
<http://mondesfrancophones.com/espaces/creolisations/aventure-ambigue-dune-certaine-creolite/>.

IV. Travaux théoriques

APTER, Emily « Global *Translatio* : The “Invention” of Comparative Literature, Istanbul, 1933 » In *Debating World Literature* PRENDERGAST, Christophe (dir.). Londres : Verso, 2004. 31 p.

BAKHTINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. Paris : Seuil, 1970. — 346 p.

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978.
— 490 p.

BAKHTINE, Mikhail. *Esthétique de la création verbale*. Paris : Seuil, 1984. — 403 p.

BAKHTINE, Mikhaïl. L'énoncé dans le roman (1940). In : *Langages*, 1968. n°12.
Linguistique et littérature. — 6 p.

BALIBAR, Renée. *Le colinguisme*. Paris : Presses Universitaires de France, 1993.
—127 p.

BALIBAR, Renée. *Le français fictif*. Paris : Hachette, 1974. — 295 p.

BANFIELD, Ann. *Phrases sans parole : Théorie du récit et du style indirect libre*. Paris : Seuil, 1995. — 485 p.

BARBÉRIS, Jeanne-Marie (dir.) *Cahiers de praxématique n°49 : À la recherche des voix du dialogisme*. Montpellier : PULM, 2007. — 269 p.

BARONI, Raphaël. MACÉ, Marielle. (dir.) *Le savoir des genres*. Rennes : PUR, 2006. — 372 p.

- BARONI, Raphaël. *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*. Paris : Seuil, 2007. — 437 p.
- BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil, 1972. — 189 p.
- BELLOÏ, Livio. DELVILLE, Michel. *L'œuvre en morceaux, esthétiques de la mosaïque*. Paris : Les impressions nouvelles, 2006. — 189 p.
- BIRKELUND, Merete. NØLKE, Henning. THERKELSEN, Rita (dir.) *La polyphonie linguistique. Langue française n°164*. Paris : Larousse, Décembre 2009. — 152 p.
- BLUM, Claude. *Le nouveau Littré*. Paris : Garnier, 2004. — 1939 p.
- BRES, Jacques. HAILLET, Patrick Pierre. MELLET, Sylvie. NØLKE, Henning, ROSIER, Laurence (dir.) *Dialogisme et polyphonie : Approches linguistiques. Actes du colloque de Cerisy*. Bruxelles : Duculot, 2005. — 344 p.
- BRES, Jacques. MELLET, Sylvie (dir.) *Dialogisme et marqueurs grammaticaux. Langue française n°163*. Larousse : Septembre 2009. — 175 p.
- BRES, Jacques, NOWAKOWSKA, Aleksandra. « Voix, point de vue...ou comment pêcher le dialogisme à la métaphore ». In *À la recherche des voix du dialogisme, Cahiers de pragmatique n°49*. Montpellier : PULM, 2007. — 28 p.
- CASTORIADIS, Cornelius. *Le Monde morcelé, les carrefours du labyrinthe III*. Paris : Seuil. — 348 p.
- CHARAUDEAU, Patrick. MAINGUENEAU, Dominique. *Dictionnaire d'Analyse du discours*. Paris : Seuil, 2002. — 662 p.
- CHARLES, Michel. *Rhétorique de la lecture*. Paris : Seuil, 1977. — 297 p.
- CHAROLLES, Michel. « Cohésion, cohérence et pertinence du discours » In *La cohérence textuelle : Cohésion et rupture. Travaux de linguistique n°29*. Bruxelles : Duculot, Décembre 1994. — 28 p.
- COHN, Dorrit. *La transparence intérieure*. Paris : Seuil, 1981. — 316 p.
- DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire, essai sur la mise en abyme*. Paris : Seuil, 1977. — 247 p.
- DÄLLENBACH, Lucien. « Le tout en morceaux ». In *La Comédie humaine et l'opération de lecture II. Poétique, n°42*, 1980. — 13 p.
- DÄLLENBACH, Lucien. *Mosaïque*. Paris : Seuil, 2001. — 181 p.
- DESMEULES, Jean-Christophe. « Lacs et entrelacs chez Édouard Glissant » *Orée*. vol. 1. n°1 (été), 2001. — 14 p.
- DESSINGUÉ, Alexandre. « Atelier de théorie littéraire: polyphonisme, de Bakhtine à Ricoeur. » *Fabula-la recherche en littérature*. Disponible en ligne sur :

- http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonisme%2C_de_Bakhtine_%26agrave%3B_Ricoeur [consulté le 11/05/11]
- DÉTRIE, Catherine, SIBLOT, Paul, VÉRINE, Bertrand. *Termes et concepts pour l'analyse du discours. Une approche praxématique*. Paris : Champion, 2001. — 413 p.
- DUBOIS, Jacques. « Indicialité du roman policier » In *Narration et interprétation*. Bruxelles : Université Saint-Louis, 1984. — 13 p.
- DUCROT, Oswald. « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation ». In *Le dire et le dit*. Paris : Minuit, 1984. — 62 p.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972. — 285 p.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris : Seuil, 1982. — 467 p.
- GENETTE, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris : Seuil, 1983. — 118 p.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris : Seuil, 1987. — 388 p.
- GROSS, Gaston. *Les expressions figées en français: noms composés et autres locutions*. Paris : Orphys, 1996. — 161 p.
- HAMON, Philippe. « Clausules ». In *Poétiques* n°24. Paris : Seuil, 1975. — 23 p.
- HAMON, Philippe. *Texte et idéologie : valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*. Paris : PUF, 1984. — 227 p.
- JAUBERT, Anna. « Cohésion et cohérence : étapes et relais pour l'interprétation » In JAUBERT, Anna (dir.) *Cohésion et cohérence : études de linguistique textuelle*. Lyon : PENS, 2005. — 6 p.
- JENNY, Laurent. *Méthodes et problèmes : Dialogisme et polyphonie*. Genève : Ambroise Barras, 2003. Disponible en ligne sur <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/dialogisme/dpintegr.html#dp310000> [consulté le 11/05/11]
- LARROUX, Guy. *Le Mot de la fin*. Paris : Nathan, 1995. — 237 p.
- MAGRI-MOURGUES, Véronique. « Hétérogénéité, cohésion et cohérence : le statut de l'anecdote digressive dans un récit de voyage » In JAUBERT, Anna (dir.) *Cohésion et cohérence : études de linguistique textuelle*. Lyon : PENS, 2005. — 20 p.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*. Librairie Hachette, 1976. — 192 p.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*. Paris : Dunod, 1993. — 196 p.
- MAINGUENEAU, Dominique. *L'énonciation en linguistique française*. 2^{ème} édition. Paris : Hachette Supérieur, 1994. — 158 p.

- MAINGUENEAU, Dominique. *Les termes clés de l'analyse du discours*. Paris : Seuil, 1996. — 143 p.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin, 2004. — 262 p.
- MICHEL, Raymond. « Pour une lecture polyphonique. Assia Djebar : langage tangage, langage tatouage. », *Pratiques*. Décembre 2004, n°123-124. — 36 p.
- MONNERET, Philippe. « Paraphrase et textualité exologique : le cas des “traductions” françaises de Mallarmé ». In *Texte et discours : catégories pour l'analyse*. Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2004. — 11 p.
- PAVEAU, Marie-Anne. *Les prédiscours : Sens, mémoire, cognition*. Paris : PSN, 2006. — 250 p.
- PERRIN, Laurent. « Polyphonie et autres formes d'hétérogénéités énonciatives, Bally, Ducrot, etc. », *Pratiques*. Décembre 2004, n°123-124. — 19 p.
- PERRIN, Laurent (dir.) *Le sens et ses voix : Dialogisme et polyphonie en langue et en discours. Recherches linguistiques n°28*. Metz : PUM, 2006. — 479 p.
- PERRIN, Laurent. « La voix et le point de vue comme formes polyphoniques externes ». *Langue française* (revue). 2009, vol.1, n°164. — 19 p.
- PHILIPPE, Gilles. « Langue littéraire et langue parlée ». In PHILIPPE, Gilles et PIAT, Julien. *La langue littéraire : Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*. Paris : Fayard, 2009. — 32 p.
- PIAT, Julien. *L'expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman (Beckett, Pinget, Simon). Contribution à une histoire de la langue littéraire dans les années 1950*. Paris : Honoré Champion, 2011. — 504 p.
- PIEGAY-GROS, Nathalie. *Le roman*. Paris : Flammarion, 2005. — 255 p.
- RABATEL, Alain. *La construction textuelle du point de vue*. Lausanne : Delachaux et Niestlé, 1998. — 202 p.
- RABATEL, Alain. « Idiolecte et re-présentation du discours de l'autre dans le discours d'ego ». In *Cahiers de praxématique*, n°44. Montpellier : PUM, 2005. — 23 p.
- RABAU, Sophie. *Fictions de présence La narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XXème siècle*. Paris : Champion, 2000. — 479 p.
- RACCAH, Pierre-Yves. « Lexique et idéologie : les points de vue qui s'expriment avant qu'ont ait parlé » In CAREL, Marion (dir.) *Les facettes du dire : hommage à Oswald Ducrot*. Paris : Kimé, 2002. — 28 p.
- REY, Alain. *Mille ans de langue française : histoire d'une passion*. Paris : Perrin, 2007. —

1465 p.

ROBBE-GRILLET, « A quoi servent les théories » in *Pour un nouveau roman*. Paris : Minit, 1963. — 7 p.

ROBERT, Marthe. « Illusion et croyance romanesques ». In PIEGAY-GROS, Nathalie. *Le roman*. Paris : Flammarion, 2005. — 4 p.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *L'intertextualité Mémoire de la littérature*. Paris : Nathan, 2001. —127 p.

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

STEINER, George. *Après Babel*. Paris : Albin Michel, 1978. — 470 p.

STOLZ, Claire. « Atelier de théorie littéraire : dialogisme ». *Fabula-la recherche en littérature*. Disponible en ligne sur : <http://www.fabula.org/atelier.php?Dialogisme> [consulté le 11/05/11]

TODOROV, Tzvetan. « Typologie du roman policier », *Poétique de la prose*. Paris : Seuil, 1971. — 10 p.

TODOROV, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*. Paris : Seuil, 1981. — 315 p.

TOUMSON, Roger. *Mythologies du métissage*. Paris : PUF, 1998. — 267 p.

WILMET, Marc. *Grammaire critique du français*. Louvain-la-Neuve : Duculot, 2003. — 758 p.

TABLE DES MATIÈRES :

REMERCIEMENTS	4
INTRODUCTION	5
CHAPITRE 1 : LA CACOPHONIE : UN OUTIL D'ANALYSE DU ROMAN FRANCOPHONE ?	13
I.1. Histoire du terme et de ses acceptions.....	14
I.1.1. Étymologie	14
I.1.2. Isotopie sémantique.....	16
I.1.3. Notions rattachées à la cacophonie	18
I.2. La cacophonie, une forme de polyphonie ?.....	23
I.2.1. La cacophonie, une notion idéologique ?.....	23
I.2.2. Polyphonie et cacophonie ont des portées communes	29
I.2.3. Cacophonie et polyphonie, deux mises en scène différentes de voix.....	31
I.3. La cacophonie, une dérivation de la polyphonie aux effets dialogiques ..	33
I.3.1. La dialogisation d'un énoncé, une prise en charge altérante de voix confondues.....	33
I.3.2. Le roman cacophonique propose un croisement de réseaux dialogiques.....	36
I.3.3. La cacophonie, le parti pris de se défaire d'une aliénation dialogique.....	39
CHAPITRE 2 : LA TENEUR CACOPHONIQUE DES ROMANS EXPRIME LES TENSIONS QUI LES HABITENT	42
II.1. La cacophonie, un effet entretenu par différentes scènes mises sur le même plan	42
II.1.1. La mise en scène d'une rencontre cacophonique entre l'oral et l'écrit.....	42
II.1.2. Une scénographie à l'intelligibilité variable	49
II.1.3. La délégation de l'acte narratif, un enchâssement qui fait écho aux partis pris de l'auteur.....	51
II.2. Le roman cacophonique donne à voir une situation paratopique créatrice.....	57
II.2.1. Sortir de la cacophonie par la cacophonie.....	57
II.2.2. Une paratopie linguistique	59
II.2.3. Une paratopie créatrice	65
CHAPITRE 3 : LA CACOPHONIE, UN EFFET DE LECTURE	69
III.1. Une notion subjective et relative	69
III.1.1. Une interlangue hermétique à la réception mitigée	69
III.1.2. Une hybridité générique qui n'empêche pas l'adhésion de tous.....	74
III.2. La cacophonie, un modèle de démarche interprétative	75
III.2.1. Il incombe au lecteur d'orchestrer la cacophonie du roman	76
III.2.2. Le roman cacophonique, une impasse interprétative ?.....	81
III.2.3. Une cacophonie non-harmonisée peut tout de même faire sens	83

CONCLUSION	87
BIBLIOGRAPHIE	92
TABLE DES MATIÈRES.....	106