

UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY - MONTPELLIER III

**LE ROMAN RÉUNIONNAIS,  
UNE PROBLÉMATIQUE  
DU MEME ET DE L'AUTRE**

**ESSAI SUR LA POÉTIQUE  
DU TEXTE ROMANESQUE  
EN SITUATION DE DIGLOSSIE**

Thèse pour le doctorat d'Etat  
présentée par Jean-Claude Carpanin MARIMOUTOU

sous la direction de  
Monsieur le Professeur Robert LAFONT

Tome 2

1990

# IV

RETOURNEMENT DE L'ORIGINE DISCURSIVE

# CHAPITRE I

## UN DISCOURS CONTRAINT

“Aucun roman digne de ce nom ne prend le monde au sérieux [...] le roman conteste ce que le monde veut nous faire croire”.

Si l'on suivait Milan Kundera<sup>1</sup>, aucun roman réunionnais contemporain ne serait digne du nom de roman. Comme on l'a déclaré maintes fois<sup>2</sup>, le roman réunionnais paraît hanté par un discours sérieux sur le monde, ou plutôt par la nécessité de présenter une version du monde, pleine, argumentée, qui rende compte des problèmes que pose le monde à ceux qui l'habitent, en oubliant de questionner sa propre version du monde, et les modalités d'écriture de cette version : autrement dit, comme l'écrit le groupe exote, qui schématise à l'extrême les enjeux, comme si la littérature était pur jeu de formes hors des conflits historiques et culturels, “de partir d'un projet plus idéologique que littéraire”<sup>3</sup>. On sera amené à revenir sur ce type d'analyse, singulièrement aveugle à l'idéologie de son propre discours et au terrorisme de ses injonctions ; mais il y a là, à l'évidence, l'énoncé d'un malaise, qui n'est, bien sûr, pas spécifique au roman réunionnais francophone, mais que celui-ci semble illustrer de manière particulièrement visible. Tout se passe comme si les romanciers s'épuisaient à dire, avec le même langage, ce que d'autres avaient déjà écrit, mais dans des perspectives différentes : à contester le discours toujours déjà produit, à revendiquer une existence et une identité dans des formes ayant fait leurs preuves. Plus que de la misère d'une littérature (s'il y a réellement misère), il

---

1. Milan Kundera : *Jacques et son maître, hommage à Denis Diderot*. NRF. Gallimard, Paris, 1987.

2. Voir, par exemple, cette remarque : “L'une de nos *postures* majeures — le mot n'a pas, remarque bien, l'allure martiale du *postulat* — est de nous insurger contre tout ce qui tend à réduire l'écriture au seul service public, toutes ces inhibitions, si fortes dans un pays où l'idéologie, comme son refus aliénant, règne en maître, qui paralyse trop souvent l'écrivain : impossible pratiquement d'échapper au sacro-saint sujet sans encourir la réprobation générale : parler dans l'île ne suffit pas, il faut parler de l'île, que dis-je, de l'île peuple, sauf à se condamner. Quant aux formes à donner, n'importe quelle chaussure conviendra, pourvu qu'elle soit à la taille, oui, c'est ça, donnez-moi le modèle ordinaire, quelque chose de solide qui résiste à la pluie. Comment dès lors l'excès et la marge peuvent-ils apparaître autrement que comme de la cordonnerie de luxe et du hors sujet ? [...]. Subordonner le travail littéraire à l'utile, c'est en fin de compte échanger la vie tumultueuse contre un traité de morale, c'est aussi garantir une production timorée, moyenne, coupable, à coup sûr illisible par ses propres destinataires réduits pour la bonne cause à la fonction de consommateurs”. Marc-Laurent Vacoaro - Patrick Breton : “Exorde à deux voix. Saynète exotique” in *Exote/Ekzot*, N° 0,5, 1982, p. 9 - 10.

3. Op. cit. p. 28.

serait plus correct de signaler la misère des conditions de production de cette littérature, et le rapport de ses sujets à la représentation contrôlée de la réalité. Crise identitaire, dira-t-on un peu vite, mais à condition de voir que la crise identitaire n'est rien d'autre, ici, que la crise de la représentation lorsqu'on ne sait plus trop bien quel rôle jouer, et sur quelle scène.

Province de la littérature française, littérature francophone, ou littérature proposant une vision particulière du monde dans un mode spécifique du dire ? Le débat reste ouvert. Si la littérature réunionnaise créolophone, en raison même de sa langue de production, peut facilement porter le label "réunionnais", indépendamment — a priori — de la matière et des formes du discours littéraire, la littérature d'expression française est — nécessairement — l'objet du soupçon.

**Soupçon d'exotisme** d'abord, dès le début et plus que jamais aujourd'hui, où les revendications identitaires s'inscrivent dans l'espace hautement symbolique d'une langue (le créole) qui, parce qu'elle a été fortement niée et se trouve encore occultée et confinée dans les marges du savoir et du pouvoir, est investie désormais de toutes les valeurs et de toutes les potentialités positives de *l'être au monde* et aux autres. Si le créole est la matrice de l'identité, qu'en est-il du français dès lors qu'il se met à vouloir écrire (représenter) le monde créole ? Suspicion fondamentale, où l'écrivain est accusé de ne vouloir dire son monde, son univers, sa présence, que pour la jouissance de l'Autre, sous le regard duquel, depuis toujours, il agit, et par le regard duquel depuis toujours, il est agi !

La critique n'est pas sans fondements lorsqu'on regarde une partie (importante) de cette littérature qui, semble-t-il, s'est acharné à mériter et à justifier l'étiquette de "poésie des îles", avec toutes les connotations paradisiaques et alanguies que cela suppose. Toute une partie du XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> français rêve des îles comme de l'espace du retour du sujet sur son essence première, loin des méfaits d'une civilisation destructive qui a perdu le sens de l'homme et du monde. Ile-Eden, Ile-Berceau, Ile-Mère. Une grande partie de la production poétique écrite à La Réunion ne semble avoir pour fonction que de justifier ce phantasme européen.

Le monde rêvé par Baudelaire dans "*la vie antérieure*" existe dans le présent du sujet qui écrit à Bourbon : il n'est pas avant dans le temps, il est ailleurs dans l'espace. Le sud, le sud, le sud ! La terre idéale voyage désormais vers le Nord, à la rencontre des désirs de départ, au devant de toute nostalgie de la pureté du monde. Paysage d'avant toute catastrophe, jouissance immédiate des bienfaits de la nature, effacement de toute faille dans la saisie du réel : l'Eden existe et la poésie réunionnaise (?) le prouve.

Sur le marché symbolique, l'offre dépasse même la demande. Le lieu du désir dit sa réalité au désir du lieu : réalité du lieu désiré comme lieu du désir enfin comblé. D'où le bavardage, l'incessante reprise des stéréotypes, l'inlassable répétition des clichés. Du lieu de la jouissance, qu'y a-t-il à en dire, sinon le silence de l'homme ? Et c'est le décompte des signes de l'Eden, la géographie du bonheur (ou de la mélancolie — mais c'est la même chose ici —), l'écoute arrêtée de l'harmonie.

A la représentation baudelairienne ("Au pays parfumé que le soleil caresse") font écho (avant ou après, cela n'a aucune importance dans cette optique) les vers des romantiques locaux, des plus médiocres aux plus connus, dont Leconte de Lisle. Et E. Dayot, dans son cri d'amour pour son île natale, ne sait rien dire d'autre pour retenir le candidat au départ (pour l'Europe), que la liste des images du rêve. Là où Baudelaire déconstruit le mythe, signale bien que l'île paradisiaque n'est qu'un signe d'exotisme ("des cocotiers absents les fantômes épars"), et que sa réalité est tout autre (voir la fin d'"à une dame créole", par exemple), les poètes de La Réunion disent la réalité des signes, chantent le mensonge comme vérité. Fixité de ces signes, dont la lecture est sans cesse reprise : mer, montagnes, ravines, ou les filaos chers à Dierx. Mise en scène d'une île bienheureuse ! Mais les plus lucides savent que les lieux ne sont hospitaliers qu'aux rêves et que le réel porte l'empreinte de la violence faite aux hommes.

Ainsi, Bertin, Parny, Leconte de Lisle, qui quittent l'île et qui, par ce départ, montrent bien que l'Eden n'est que la littérature de l'Autre. Reprise par le Même, cette typologie se fige, l'histoire (le réel) y meurt... et l'écriture. Les discours s'empilent, poète après poète, dans une forme datée, dépassée depuis longtemps dans les lieux où l'exotisme s'énonce comme désir. Aucun change de formes, pour les poètes d'ici, puisque la forme du monde est pour eux éternelle. "*L'île des poètes*", bien sûr, puisque ce qui est dit "poésie" ne renvoie plus qu'à une forme vide qui ne produit plus du sens mais procède des sensations de belles âmes.

Et pourtant Parny avait montré en quoi l'exotisme pouvait être une libération de l'écriture, lui qui dans les *Chansons madécasses*, ouvrait la voie au poème en prose. Alors que Parny s'inscrivait dans l'avenir, ceux qui aujourd'hui se réclament de Leconte de Lisle et de lui, ceux qui sont fiers d'appartenir à "*L'île des poètes*", et de chanter les paysages immuables, non contents de n'être pas leurs propres contemporains, sont aussi en retard sur le XVIII<sup>e</sup> siècle : désormais à côté de toute écriture ! ... Comme un certain nombre de pages en prose, à intention paternaliste, à la manière de ces nouvelles où le maître (ou ses descendants) jette un regard amusé (et destiné à amuser l'Autre) sur les pratiques pittoresques des gens qui l'entourent. Ou ces récits de vie dans lesquels, sur le mode de la rédaction sco-

laire, un vieil instituteur raconte sa vie méritante, signalant ainsi à son destinataire privilégié, à quel point il a su assimiler la forme imposée pour chanter les louanges du processus qui l'aliène<sup>1</sup>.

Misère du discours, et misère de l'écriture. On ne s'étonnera pas, dès lors, que le dire réunionnais en français soit dévalorisé, puisqu'il s'est donné tous les moyens pour l'être, et que toute tentative d'écriture en français soit systématiquement objet de soupçon<sup>2</sup>.

Elle l'est aussi pour une autre raison, apparemment opposée. Si toute une partie de la littérature de la Réunion prend le fictif pour le réel, une autre partie — tout aussi importante — prend le réel pour fictif, néglige ce *travail* par lequel l'objet devient signe. Ici, ce n'est pas le discours qui est misérable, c'est la littérature qui est misérabiliste<sup>3</sup>. Cela concerne essentiellement le roman, mais une partie de la poésie qu'on a qualifiée de "poésie de la révolte" ou de "poésie de la recherche d'identité" n'y échappe pas. Ce qui prime, dans cette démarche, c'est la volonté — contre l'exotisme — de dire la réalité, de dire que celle-ci, en elle-même, est porteuse de valeurs profondément réunionnaises, dit la réunionnité vraie. Démarche ethnographique, arpentage quantifié de l'espace, recensement qui se veut exhaustif des pratiques culturelles révélant la vérité d'un peuple ! Il s'agit bien sûr d'une litté-

---

1. Voir par exemple, Louis Eloi Mamosa : *La vie d'un petit homme*. La Pensée Universelle, Paris, 1973.

2. Voir la critique du groupe exote, à propos des écrivains "engagés". "Il serait pratique mais pas dénué de sens de dire que les auteurs dont il s'agit appartiennent à la couche économiquement stable mais moralement insécurisée, "coupable" des enseignants, à cette classe que, non sans raison, on appelle moyenne. Les formes, le style, les personnages et les situations sont à l'image de ces prémices : l'ennui même qui vous gagne à ces lectures est de ces ennuis médiocres qui ne vous questionnent pas, mais vous amollissent et vous découragent d'aller plus avant, tant il est certain qu'aucune surprise, qu'aucun rire et qu'aucune tension ne viendront plus vous tenir en éveil". op. cit., p. 28.

3. Voir, là aussi la critique féroce et outrancière d'exote : "Autre thème : la misère. Ah ! Quel bonheur de la rencontrer sous sa plume ! elle est le plus sûr moyen d'attendrir ; d'émouvoir, avec cette prime, que d'en avoir parlé — par cette mécanique d'identification de l'auteur à son objet littéraire — on se sent au plus près de la réalité souffrante : on lève, d'un coup et d'un seul, la culpabilité qui endeuille l'esprit des intellectuels, nécessairement coupés, semble-t-il, du peuple. La misère, à force d'être seule inspiratrice des sentiments littéraires réunionnais, s'inscrit dans le spectacle obligé ; elle devient un genre à elle seule — comme il y a des romans de science-fiction, policiers ou sentimentaux. Le plus grave est que la thématique de la misère ampute la vie populaire de ses figures, de sa mémoire, de ses transpositions, de son humour, de sa gaieté, de sa vie, enfin, et par conséquent de sa signification ! Car enfin, on ne voit en fait le peuple que sous l'angle de la récrimination quantitative ! Et on participe là d'un goût bien occidental — ici s'administre la preuve de l'assimilation des intellectuels réunionnais (à n'envisager la misère que sous l'angle de la pénurie) à l'Occident : le constat est douloureux, il y a un décalage entre la volonté de revendiquer son identité (par le seul contenu), en conservant l'idéologie et la forme de pensée de l'oppresseur", op. cit., p. 33.

rature à volonté militante : démasquer le mensonge et l'aliénation par le simple énoncé du travail du réel dans le social et dans l'histoire.

Il faut cependant croire que le récit ou le poème ne suffit pas puisqu'à peu près tous ces livres sont accompagnés d'un abondant discours d'escorte, autographe ou hétérographe (préfaces, épigraphes, dédicaces, notes, glossaire, prière d'insérer) précisant l'orientation à donner à la lecture, le "sens vrai" ! bien entendu, le recensement n'est pas infini, et l'arpentage finit par retourner aux mêmes lieux. Et l'on assiste ainsi — essentiellement dans la production romanesque — à la reprise, d'un roman à l'autre des mêmes scènes, à la mise en place des mêmes personnages ethnotypiques. Chaque roman a ses "scènes à faire", éléments obligés de tout récit qui se veut réunionnais...

Ce type de textes est alors le lieu où s'installe le cliché, parfois producteur de sens, la plupart du temps ne renvoyant plus qu'à lui-même, à sa présence envahissante et vide, ou aux autres textes, à la même forme. Cette littérature d'une recherche de l'identité, trop souvent, à force de vouloir construire des héros d'hier (romans historiques) ou du quotidien, à valeur exemplaire, n'est que la mise en texte de discours, idéologiques non dialogiques, ou de la réponse militante aux misères de l'Histoire ancienne ou récente. Le discours prend la place du travail du réel et de l'écriture. Pas de change de formes ici non plus. On répète, en inversant la visée idéologique, la forme et la matière du "roman colonial".

Dans le récit colonial est mis en place, on le sait, tout ce qui caractérise une grande partie du roman contemporain : reportages à valeur documentaire, ethnotypes, discours sur la perte de l'identité, lisibilité maximale du réel. Bien sûr ce programme comporte, dans le texte, ses propres contradictions, mais de manière fondamentale, ce qui reste premier, c'est la dimension documentaire et la volonté persuasive : écrire c'est un acte transitif et performatif, écrire c'est faire faire. Mais peut-il en être autrement pour une "littérature" naissante (à chaque fois naissante mieux, émergente) et qui a à dire avant de pouvoir écrire ?

Faut-il alors conclure qu'un "dire" spécifique de la réunionnité n'est possible qu'en langue créole ? Faut-il penser que la littérature réunionnaise d'expression française est l'objet de cette malédiction : vouée à la reprise du même, à l'infralittérature, à la sous-littérature, elle serait une province mineure de la littérature française ; s'affirmant comme texte, comme un travail de la langue sur le réel et sur elle-même, elle serait partie intégrante de la "grande" littérature française, échappant à la misère du discours réunionnais. Un texte écrit en français ne serait-il réunionnais que dans la mesure où il ne serait pas un grand texte ? L'écrivain

réunionnais d'expression française n'aurait-il le choix qu'entre la médiocrité et la trahison ?

Certes non ! Mais l'ambiguïté demeure : que faire d'un romancier comme Lods <sup>1</sup> ?

---

<sup>1</sup>. Jean Lods, écrivain "non natif" a passé son enfance et son adolescence à la Réunion, qui sert de cadre à deux de ses romans, *La morte saison* (Gallimard, 1980) et *Le bleu des vitraux* (Gallimard, 1987). Il est difficile de l'intégrer dans une démarche "engagée", dans un roman à "vocation identitaire". Son œuvre, très individualisée, est une lente remontée de la mémoire vers les temps douloureux de l'enfance et de l'adolescence. Mais, en même temps, elle met en scène toute une société coloniale engoncée dans ses certitudes et sûre de ses pouvoirs, dans lesquels l'individu en révolte, ou simplement hors-norme, est inéluctablement bafoué, broyé, détruit sans rémission. Dans ses textes, le retour, par l'écriture, à l'île, comporte une dimension tragique. Au bout de la quête traumatisante du passé que mènent les personnages, ils ne trouvent souvent que le vide ou le désespoir. La nostalgie, contrairement à ce qui se passe dans la plupart des romans réunionnais, est négative, et le retour du passé dans le présent loin de faire revivre positivement celui-là, déconstruit celui-ci : et, dès lors, ce qui, au premier abord, aurait pu passer pour une écriture de l'exotisme, se retourne en son contraire : l'île est niée. Mais cette négation de l'île est, aussi ; dans le même mouvement, une critique active, dans l'écriture, de la société coloniale et de ses survivances. Situait son écriture dans le déracinement. Jean Lods dit qu'il n'est pas réunionnais, mais commentant son roman, il écrit aussi : "Sans doute y-a-t-il beaucoup de déracinés, et parmi eux, bien peu éprouvent la nécessité d'écrire. Bien peu éprouvent le besoin de cette alchimie de compensation qui transmue en livre l'ensemble des émotions survivant du passé. Je crois que, pour mon cas personnel, le facteur supplémentaire qui a joué est le fait que le déracinement a été en quelque sorte "à double détente" : je suis arrivé tout bébé à la Réunion ; ce pays, je m'y suis attaché parce que j'y ai grandi, parce que j'y ai passé mon enfance et mon adolescence, mais il constituait déjà pour moi un premier "pollier" de déracinement. Sur cette terre, j'étais et je restais un "Z'oreil". Je ne m'y reconnaissais aucun droit. Me prétendre Réunionnais eût été une supercherie, une sorte d'escroquerie à l'héritage. Si, dans la profondeur de mon être et dans ma façon de réagir face à de nombreuses circonstances de l'existence, je me retrouve Réunionnais, en même temps je ne me sens pas le droit de dire que je le suis. Je suis comme le Yann adulte du *Bleu des vitraux* : la réalité n'a pas les moyens de réunir toutes les conditions qui me feraient Réunionnais. Je suis comme une feuille qu'un coup de vent a posée là, et que le coup de vent suivant a emportée ailleurs : où irait-on si les feuilles se mettaient à revendiquer un certain droit de propriété sur les jardins du seul fait que la brise les y a fait atterrir ? Mais il y a un autre aspect du déracinement, plus général que celui concernant le Réunionnais exilé de son île, ou celui qui, comme moi, est privé de racines. Je veux parler de ces circonstances historiques qui font que le natif de Bourbon, habitant dans une île en plein Océan Indien, est dépendant de la culture d'un pays Européen, La France. Ces circonstances qui ont fait que, pendant toute mon enfance, on m'a inculqué comme une référence l'image d'une réalité qui n'était pas la mienne : en plein été tropical, sous les flamboyants, on m'a appris qu'il neigeait à Noël, que les sapins étaient tous blancs, que les enfants faisaient des bonshommes de neige et patinaient sur les étangs gelés. Ce n'est qu'une anecdote, qui prête à sourire. Mais la même situation d'une culture dominante imposant aveuglement des valeurs se retrouvait dans tous les domaines de mon existence. Le déracinement, c'est, entre autre, l'arrachement à son milieu culturel : amené à vivre à douze mille kilomètres de ce qui lui était présenté comme sa référence, l'habitant de la Réunion d'alors ne pouvait pas ne pas se sentir comme déraciné. Sans doute des gens comme Marius Leblond ont-ils usé beaucoup d'encre pour démontrer que, bien que spécifiquement Réunionnaise, la Réunion était toutefois totalement Française. Je n'entrerai pas dans

Les écrivains réunionnais d'expression française ont avec leur langue d'écriture un rapport dialectique : pour l'écrire, il leur faut la déconstruire. Très peu, dans les microstructures, mais cela suffit au change des formes.

Ce travail est plus particulièrement visible dans la poésie (Albany, Riel Debars, et essentiellement B. Gamaleya), mais il est à l'œuvre aussi dans l'écriture romanesque d'A. Gauvin, par exemple, dans ce jeu subtil que la langue française entretient avec le créole qu'elle refuse et qui l'habite. Exotisme au deuxième degré, diront certains, qui ne pensent la littérature que comme discours (jamais comme jeu ou organisation de signes), et la langue que comme bloc et outils. Il nous paraît plus juste d'y voir une possible écriture de la réunionnité en français. Là où l'énonciation se pluralise, où les voix, sans se désoriginer, se travaillent l'une et l'autre, où l'oralité s'inscrit dans l'écriture comme présence agissante de ces voix multiples, — ni signes d'exotisme, ni marques du terroir — où le sens n'est pas plein et opaque, où les langues se font place dans une étrange proximité de paroles d'où naît cette inquiétante étrangeté qu'est le texte littéraire réunionnais d'expression française.

Mais il y a, malgré tout, ce rapport tendu à l'écriture et à la représentation. Le groupe exote, reproche, par exemple, citation de Roland Barthes à l'appui (Le Barthes du *Plaisir du texte*), au roman réunionnais sa complaisance pour le stéréotype, et son incapacité à créer des “personnages problématiques, c'est-à-dire des personnages vrais”<sup>1</sup>. Mais, si, dans la praxis historique qui est celle du roman post-colonial, “ethnotypiser” revenait à mettre en question un certain type de héros que la réalité moderne rend désormais impossible. Philippe Hamon l'a noté à propos des

---

ce débat, trop passionnel pour mon sujet de ce jour, et dont je constate, à suivre les interventions qui sont faites dans le cadre de ce congrès, qu'il n'a rien perdu de son actualité. Je me bornerai à dire que c'est là un paramètre qui est intervenu dans mon sentiment personnel d'être, sinon déraciné, du moins sans racines. J'ai grandi dans la certitude, inculquée, que tout ce qui se faisait de grand et d'important se trouvait en Europe et que mes sources étaient là, sans me rendre compte alors que la véritable culture dont se nourrissait mon être c'étaient les étangs du cirque de Salazie et les vagues de l'Océan Indien déferlant sur les galets du Barachois. Etranger. Exilé. J'ai rompu avec la Réunion. Apparemment du moins. Car en même temps elle n'a jamais cessé d'être là, se manifestant avec une exigence étrangement contraignante. Elle a grandi en moi comme ces arbres qu'un obstacle empêche de croître droit, et qui étirent leurs branches et leur tronc dans des directions invraisemblables. Elle a laissé en moi la place à son image. Ne me sentant aucun droit à me réclamer d'elle, j'ai tenté de lui appartenir en la recréant, de m'y trouver une place par l'acte d'écrire. D'où l'œuvre. D'où la maladie de l'œuvre”. (“Écriture et déracinement” in *L'espoir transculturel* t. 2 *Ile et fables*, L'Harmattan, Paris, 1990, p. 167-168).

<sup>1</sup>. Marc-Laurent Vacoaro/Patrick Breton, op. cit., p. 29.

romans réalistes français<sup>1</sup>, tout comme il signale la quasi absence d'intrigues qui lui est parallèle :

“La “banalisation” de l'intrigue, succession d'événements différenciés et différenciant, à la fois donc support, créateur et créature du héros semble être l'une des revendications théoriques les plus communément partagées par les romanciers post-romantiques. Cela passe d'abord par une pratique désinvolte à l'égard du choix même de l'armature narrative : Stendhal choisit ses intrigues dans le déjà-écrit de l'histoire (*Chroniques italiennes*, *Chartreuse*), du fait divers (*Le Rouge et le Noir*), ou dans le déjà-écrit d'autrui (“les sujets” de *Lucien Leuwen* ou d'*Armance*), et recherche le “petit fait vrai”, l'atome se suffisant à soi-même (l'effet de réel) ; cette pratique dénote une méfiance contre la force contraignante et “configurante” (P. Ricœur) de tout schème narratif, schéma globalisant et synthétique dont les vertus cohésives sont alors ressenties comme parfois contradictoires avec un rendu du réel désinféodé de toute mise en forme artificielle”<sup>2</sup>.

Il n'est bien sûr pas question de comparer ce qui n'est pas comparable, de mettre sur le même pied une pratique d'avant-garde dans le champ des pratiques romanesques françaises et une “pratique”, apparemment, de reproduction. Mais en resituant le roman réunionnais contemporain dans son espace, son historicité et sa visée propres, on pourrait, peut-être, avancer l'hypothèse que cette façon désinvolte

---

1. Le XIX<sup>e</sup> siècle on le sait a vu naître une réflexion importante sur “la psychologie des foules”, pour reprendre le titre de l'ouvrage célèbre de G. Le Bon (paru en 1895). Cette foule, sorte d'actant collectif, est un personnage dont peut jouer, à des fins de déhiérarchisation, l'auteur. Certains peintres du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle en ont tiré des effets tout à fait particuliers : là où, dans un tableau, classique, un groupe ou une foule avaient en général, une fonction *focalisatrice* nette (les regards des personnages convergeant, au point de réunion des lignes de mire, sur le “principal” personnage de la scène), des peintres comme Manet ou Degas ont créé, en même temps qu'une remise en cause du “cadre” du tableau (par la “série” d'une part ; par les personnages “coupés” par le cadre d'autre part), par des groupes où les personnages regardent tous dans des directions différentes, des peintures de foules “défocalisées”, sans “héros” particulièrement mis en relief ou dominant, tableaux où le personnage tendait souvent, également, à se dissoudre dans les “fonds”. D'autre part, cet actant collectif *foule*, comme son modèle réduit transitionnel (entre l'individu et la foule) la bande, peut être doué d'une compétence narrative (vouloir, savoir, pouvoir-faire) pouvant entrer en concurrence avec celle du personnage individualisé, voire pouvant la supplanter et l'annihiler. Le héros tend alors à être dépossédé de ce qui l'origine comme sujet orienté, comme sujet voulant, tend à être manipulé par toute une nébuleuse diffuse, non explicitée, de “devoirs” plus ou moins délocalisés et désoriginés : ensemble de conduites “convenables” à tenir, rumeurs, on-dit, cancans, stéréotypes ou clichés contraignants, maximes ou proverbes incitatifs, réputation ou image de marque à modifier ou à conforter”, Philippe Hamon : *Texte et Idéologie*, PUF, Paris, 1984, p. 77-78.

2. Idem, *ibidem*, p. 71.

de “négliger la fiction et le travail narratif”<sup>1</sup>, est, d’une certaine façon, et dans une certaine mesure, le signe de la présence d’une littérature autre, qui se construit dans les marges — ou sur les débris — de la littérature prestigieuse française, dans une sorte de “pratique du détour”<sup>2</sup>. Si l’ethnologème l’emporte sur le schéma narratif, sur le narrème, c’est peut-être en raison d’une visée qui se veut hypernaturaliste dans son contenu, et dans sa forme, comme si l’effet héros ne pouvait être produit dans un texte réunionnais de la modernité, et dans une langue qui n’est pas celle du “peuple”, c’est-à-dire, de façon très précise, des personnages et des milieux que les romans mettent en scène. En poussant à l’extrême, on pourrait même dire que le texte de la modernité réunionnaise, est le “mauvais” texte, le texte de l’ethnotype et de l’ethnologème, c’est-à-dire le texte dont l’écriture, de façon très matérielle, seconde la crise identitaire ; et que, peut-être, le retour du héros et de l’intrigue (raconter l’histoire d’un destin individuel et non exemplaire) signifie, dans une autre mesure, l’acceptation sans remise en cause du texte de l’Autre, l’intériorisation la plus forte de la diglossie, dans sa dimension littéraire.

Le poids de l’ethnologème, des scènes à faire, dans l’écriture du roman réunionnais contemporain reviendrait, dès lors, à signaler au lecteur ceci : l’auteur connaît ce dont il parle, et il est légitimé à en parler. Les descriptions stéréotypées, les trames narratives attendues, le récit sans surprises, de même que la présence systématique des sociolectes et des ethnolectes, prennent alors une autre dimension : elles disent non seulement la conformité à une réalité programmée dans un espace culturel, mais aussi la conformité à une attente, le choix délibéré d’un destinataire précis, à l’exclusion d’un autre que le texte accepte de rater. Autrement dit, l’énonciation l’emporte sur l’énoncé<sup>3</sup>, et c’est en ce sens, qu’à sa façon, le roman réunionnais contemporain francophone se construit comme “texte” : dans ce qui peut, dans une perspective trop ethnocentrique, apparaître comme un ratage, l’écriture est, en réalité, en travail ; procès, sous l’apparente immobilité, dans lequel

---

1. Martine Mathieu, op. cit., p. 313.

2. Voir Edouard Glissant : *Le Discours Antillais*, Le Seuil, Paris, 1981.

3. “Il y aurait donc, dans le discours réaliste, et enregistrable au niveau de ses structures narratives, ce que l’on pourrait appeler une topologie des savoirs particulièrement dense, l’énoncé étant monopolisé au seul profit des scènes de transfert, d’acquisition, de transmission, etc., de cette modalité, soit que ces scènes elles-mêmes ne soient que la manifestation textuelle du schéma global de l’énonciation, l’affleurement du fichier de l’auteur, soit qu’elles ne fassent que boucher les vides du récit et restituer une vraisemblance narrative. Ce discours est donc fondamentalement fantasmatique, dans la mesure où il ressasse indéfiniment le même scénario, celui de sa propre production, occultée par le présupposé pédagogique de l’objectivité, de l’impersonnalité, et l’on pourrait donc définir le discours réaliste comme celui où les structures sémantiques de l’énonciation se confondent au maximum avec les structures sémantiques de l’énoncé” Philippe Hamon : “un discours contraint”, *Poétique* 16, 1973, repris dans Barthes et al : *Littérature et réalité*, Points, Seuil, Paris, 1982, p. 145.

une forme et un sens s'appellent<sup>1</sup>, et appellent un destinataire : la forme, ne fait sens qu'à l'intérieur des frontières qu'elle pose, dans l'épaisseur de la culture, de l'histoire, c'est-à-dire dans un accord culturel, accord qui, en s'exhibant par une sorte de construction "possible" de l'ethnotype, signale le conflit historique et littéraire qui l'encadre : le conflit est bien un conflit sur le sens à donner à la représentation, ou à sa réification dans le texte et dans l'Histoire.

Le texte du roman réunionnais contemporain francophone apparaît donc bien comme un discours contraint. On a souvent analysé<sup>2</sup> l'émergence d'une littérature moderne — c'est-à-dire, ici, une littérature censée exprimer les voix réunionnaises autorisées dans et par l'Histoire — comme une prise de parole plutôt qu'une mise en écriture, comme un cri plutôt que comme un écrit, comme la protestation publique d'une prise de conscience de soi déléguée à la littérature. Mais cette "prise de parole" s'effectue au sein même de la langue et des formes culturelles dominantes, par des écrivains qui prétendent parler au nom du peuple et rétablir la vérité dans l'histoire et dans le présent : de ce fait le roman réunionnais se trouve en situation de double contrainte : parler de soi, pour soi, dans la langue de l'Autre, pour l'Autre, ce qui pose d'emblée les règles de reconnaissance de la réunionnité de la production littéraire réunionnaise francophone. Si l'on admet que "la communication littéraire est une communication surcodée, connotée par des règles où elle se produit et se laisse reconnaître comme telle"<sup>3</sup>, le problème est de savoir quelle est l'instance qui produit cette reconnaissance et qui accepte ces règles. Dès lors, il devient clair que, producteur d'un discours identitaire, le roman propose une construction du sujet dont la lisibilité n'est pas toujours très claire, du point de vue de l'efficacité pragmatique du message, et ce du double fait du poids de l'intertexte — colonial pour la lecture référentielle, occidental pour l'organisation des formes — et de l'Autre. Et c'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles, les romanciers se sentent obligés de justifier leur démarche dans un discours métatextuel abondant et redondant, d'où il ressort souvent, en dernière analyse, que l'écriture malaisée est un produit de l'Histoire, et que les romanciers sont moins les auteurs de leurs textes que des témoins ou des relais d'une parole qui n'arrivait pas encore à se dire<sup>4</sup>, ou, en tout

---

1. Jacques Proust : *L'objet et le texte. Pour une poétique de la prose française du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Droz, Genève, 1980, avant propos.

2. Voir par ex. : Alain Armand et Gérard Chopinet : *Anthologie de la littérature réunionnaise d'expression créole*, L'Harmattan, Paris, 1984. Jean-François Sam-Long : *De l'élegie à la créolie*, UDIR, Saint-Denis, 1988.

3. Robert Lafont : "Le texte littéraire en situation diglossique", *Cahiers de Praxématique* n° 5, 1985.

4. Préface des *Muselés* d'Anne Cheynet (L'Harmattan, Paris, 1977). "Ce récit [...] est né à partir de témoignages recueillis dans une certaine classe sociale, celle des déshérités. Tout est vu à travers leurs yeux, leurs aspirations, leur culture".

cas, à se faire entendre. Plus encore que les préfaces du texte colonial, celles du roman contemporain construisent une argumentation autour des modalités du savoir, du pouvoir et du devoir<sup>1</sup>, dans le cadre, très souvent, d'une vision messianique. De manière très nette, le sujet de l'énonciation, tout en assumant le *contenu* de l'énoncé, tente d'effacer les traces de sa présence énonciative pour faciliter la transmission du message, permettant ainsi à son destinataire privilégié de l'assumer à son tour. Mais ce qui contraint aussi le texte — et vu l'orientation pragmatique du récit, c'est encore plus douloureux — c'est la nécessité de dire un autre référent, ou, plutôt, de présenter autrement un référent largement arpenté par le roman colonial qui, on ne saurait l'oublier, se présente comme un discours de vérité. Le producteur s'inscrit dans le texte par la mise à nu d'une réalité tue jusqu'alors, l'auteur conquiert la parole en montrant le silence, l'anéantissement, en dénonçant la non-personne des personnages<sup>2</sup>, leur peu de réalité, la misère de leur destin.

---

- Note de l'auteur de *Boadour* : "Ce roman est tiré de documents familiaux et d'archives". Le récit est d'ailleurs suivi de la reproduction du livret d'engagement de Boadour Lacpatia, ancêtre de l'auteur et héroïne du récit".

- Dédicace de *Quartier Trois Lettres* d'Axel Gauvin (L'Harmattan, Paris, 1980 : "A mon père qui m'a raconté tant d'histoires, et si bien, que ce roman est aussi son œuvre".

On voit comment, conscients de ce malaise, les écrivains tentent de trouver une autre origine à la parole romanesque : l'Histoire dans sa "neutralité" documentaire, ou le discours "authentique" venu de la culture orale ou des témoignages réels, des récits de vie.

1. Il faut noter que la plupart des écrivains réunionnais sont ou ont été — enseignants et militants.

2. Exemple est, à cet égard *Les Muselés* qui, de ce point de vue, réalise parfaitement le programme narratif exhibé par le titre. Livre de soliloques, de voix qui ne se rencontrent pas, de sujets en suspens dont la parole meurt dans l'attente d'une écoute et d'une réponse qui n'arrive pas, pour relancer la construction du "je", sinon dans l'artifice romanesque de la lutte victorieuse — à venir — des opprimés.

## CHAPITRE II

### UN ROMAN FRANCOPHONE

La banalité des histoires racontées, la répétitivité de leurs schèmes et de leurs figures peut être lue comme un signe de pauvreté littéraire, d'une absence de jouissance textuelle, aussi bien au niveau de l'écriture qu'à celui de la lecture. Mais il se peut que cette banalité signale autre chose, à savoir que l'enjeu, moins que le récit proprement dit, que le lecteur natif connaît déjà par la circulation de la parole orale, ou par la similitude de sa vie avec celles mises en scène, est celui d'une langue récupérée pour en faire une langue d'écriture capable, malgré tout, d'écrire une réalité du sujet et de ses références. Philippe Gardy remarque cette espèce d'atonie des littératures exclues des domaines du pouvoir ou de sa représentation :

“La matière littéraire d'Oc”, écrit-il “déconcerte par sa banalité ou son étrangeté trop pauvre, comme s'il s'agissait d'une tentative d'écriture qui n'est jamais parvenue à se matérialiser sinon comme désir et dénegation de ce désir. Non pas désir de construire sa propre fiction, ce qui en fin de compte, n'aurait rien que de très normal, mais désir de s'instituer en tant que langue, par-delà toutes les approximations idéologiques ou pseudo-scientifiques des *patois, dialecte, parler, idiome*, etc. Écriture de la langue absente sur cette absence, nécessairement affrontée aux lois du pouvoir, qui font obstacle comme autant de figures autoritaires, imperturbables. La littérature occitane, à la recherche de la frontière de son propre texte, ne peut que rencontrer l'autre, cet autre omniprésent que charrie la dominance linguistique française”<sup>1</sup>.

On retiendra à la fois cette banalité de la matière et ce malaise de l'écriture qui la produit, la transforme ou la met en scène. Mais il faut tout de suite marquer l'énorme différence concrète sous l'apparente similitude. La banalité de la matière d'Oc ne peut déconcerter que par rapport à son extrême richesse passée, comme le malaise de son écriture et de son désir de langue ne peut se lire que par rapport à la dissémination que celle-ci (la langue occitane) porte désormais en soi. Dans le cas du texte romanesque réunionnais qui s'énonce en français, on ne saurait parler ici d'une langue absente, mais du malaise d'une écriture de la langue trop présente de

---

1. Philippe Gardy : *Langues et société en Provence au début du XIX<sup>e</sup>. Le théâtre de Carvin*. P.U.F., Paris, 1978.

l'autre sur le trop connu<sup>1</sup> du même, sa banalité, qui est en même temps sa vérité. Le romancier réunionnais reprend donc la langue française comme un donné, comme une fatalité. Il est remarquable de constater que, contrairement aux écrivains francophones antillais ou maghrebins, par exemple, on ne rencontre ni dans les déclarations, ni dans la pratique des romanciers réunionnais l'euphorie habituelle sur les rapports que l'écrivain entretient avec la langue française que son écriture subvertirait, ou, pour reprendre un terme à la mode, métisserait. Tout se passe comme si, inconsciemment, le romancier réunionnais considérait la langue française comme une langue globalement intouchable, langue scolaire<sup>2</sup>, langue de l'institution dont on ne pouvait qu'habiter les marges. C'est sans doute pourquoi le lecteur a si souvent l'impression d'une langue sage, à de rares exceptions près<sup>3</sup>, comme s'il n'était pas question de jouer dans l'espace de la langue imposée, ou de faire cadeau à l'autre d'une langue. La misère de la langue du roman révèle, d'une certaine façon, en retournant les représentations linguistiques, une conception du français comme langue véhiculaire close, pas comme langue de partage entre les différentes "communautés".

Mais le roman réunionnais n'est pas français, il est francophone. En raison de sa visée militante, référentielle, réaliste, sa langue d'écriture est, malgré tout, habitée — aux risques d'une lecture exotique — par l'autre langue qui, sans elle, contre elle parfois, dit la réalité nouvelle que le roman rêve d'assumer ; habitée par l'autre langue, c'est-à-dire par une autre représentation du monde, par un autre référent et d'autres références. Il ne faut pas oublier non plus la donnée centrale qui est à l'origine de l'énonciation, c'est-à-dire la volonté militante d'inscrire (de réifier ?) une identité différente, mais aussi pleine que celle de l'autre (que la représentation de celle de l'autre). Or, écrire dans la langue (ou avec) de l'autre, c'est aussi en accepter, dans une certaine mesure la lettre, son irréductibilité à quelque référence que ce soit. Il s'agit bien de concilier cette matérialité de la langue avec ce désir d'inscrire (d'inscrire) la différence, non seulement dans le récit, mais au cœur même de la lettre. De façon modeste, mais systématique, le roman réunionnais s'efforce d'inscrire le même à la place (aux deux sens du terme) de l'autre ; effort dérisoire, toujours manqué et toujours vécu comme désir plus que comme réalité, mais disant bien, malgré tout à la fois une conviction, celle d'exister comme essence, hors la langue qui construit, irréductiblement à cette langue, et un refus, ce

---

1. Ce trop connu étant aussi dans les marges de la représentation dominante.

2. C'est peut-être pour cette raison que tous les romans mettent en scène l'école et le débat des langues qui y a lieu : le français est bien la langue pleine du pouvoir, langue opaque qui ne laisse pas de place au sujet créole, et qui fait une place au sujet réunionnais dans ses rares marges (lexicales) ou dans l'aliénation.

3. Essentiellement Axel Gauvin dans *Quartier-3-Lettres* et *Faims d'Enfance*.

même refus qui selon Serge Bourjea, caractérise la littérature francophone en général :

“l'écriture francophone introduit, en profondeur, un refus identique à celui qu'instaure toute écriture : le refus de n'être que la réplique d'un modèle imposé, de n'être qu'identique à l'Autre et donc régi par lui, aliéné par le code de ses désirs comme de ses plaisirs. Corrolairement, cette écriture tente ainsi de multiplier ses marques de différence, non dans un esprit de valorisation extrémiste de ces marques ou dans le but d'en faire connaître l'Absolu irréductible, mais, plus finement, avec l'espoir de briser toute possibilité d'une unification totalitaire, de se défaire de l'identification et de la ressemblance obligées.

En cela, l'écrit francophone n'existe bien que dans le rapport passionnel qu'il pose et renouvelle sans cesse, selon une double question reprise à l'infini :

“- dans quelle mesure suis-je aimable, moi, écrivant français ?

- dans quelle mesure puis-je aimer cette expression de moi qui est aussi expression de l'Autre : ma langue/étrangère ?”<sup>1</sup>

Dès lors, le roman réunionnais francophone — à un autre niveau que le roman créolophone qui lui, d'ailleurs pose et poste plus le sujet qu'il ne l'interroge — est roman du sujet questionnant son langage et qui, pour ce faire, en complémentarité compensatoire, inscrit la certitude et la sagesse du récit. L'écrivain ne joue pas avec les contraintes linguistiques, il ne se joue pas d'elles non plus : il se contente de les montrer étranges, comme inadéquates au projet et au dire du sujet, en porte à faux apparent par rapport à son énonciation. Au-delà de ce qu'il prétend explicitement enseigner, le roman renseigne sur les conditions qui le font être, dans une apparente légalité du sens qui se donne très rapidement à lire comme sensure dès qu'apparaît l'illégalité de l'autre langue, la plupart du temps dans son lexique<sup>2</sup>, parfois dans sa syntaxe.

Il s'agit bien sûr, de la présence de l'autre langue dans le discours même du sujet de l'écriture, dans ce qu'il assume comme part entière du processus de sa propre production, et non pas, comme dans le récit exotique ou colonial,

---

1. Serge Bourjea : “Identité de la littérature/Littérature de l'identité” in *Itinéraires et contacts de cultures* N° 2, 1982, p. 25-43.

2. Voir à ce propos le très intéressant article de Jean-Louis Robert : “L'écriture de l'identité dans *Faïms d'Enfance* d'Axel Gauvin” in *Formes-Sens/Identités*, Publications de l'Université de la Réunion, 1989. L'auteur y montre comment le texte est produit à partir de mots valises qui se construisent dans la rencontre des deux langues, le créole et le français, comme le verbe “goulupiatier” produit par la rencontre de “goulu” et de “galapiat”.

l'exhibition des marques réifiantes de la différence dans la parole des personnages ethnotypés, rendus pittoresques dans cela même qui leur donne du sens, par la visée idéologique de la narration<sup>1</sup>, qui vise soit, à faire sourire ou rire par la spectacularisation de la couleur locale, soit à produire un effet discriminant...

Cette présence, comme gênée, de la langue créole dans l'écriture française est particulièrement notable dans un roman comme *Les Muselés*, où chaque tournure syntaxique sentie comme non française, chaque mot présenté comme étrange, fait l'objet d'une explication, d'une note. Procédure d'autant plus notable que le récit est à la première personne et que le narrateur raconte une histoire qui est la sienne, dans une langue malheureuse, dans la mesure où elle est censée ne pas pouvoir exprimer la vérité du sujet. C'est ce sentiment de pauvreté de la langue et du texte, homologue sans doute de la pauvreté de vie et de destin des différents personnages — narrateurs, qui provoque la remarque préventive de l'auteur à la fin de sa préface :

“Mon roman est traduit du créole et s'il en existait une graphie officielle je l'aurais écrit en créole. Faute de quoi j'ai essayé de rester dans le style, près de la naïveté de mes personnages qui sont pour la plupart des gens peu instruits, près de leur simplicité d'expression. J'ai essayé également de préserver les jolies métaphores dont notre langue est si riche. L'élégance des tournures françaises en a certainement souffert mais le livre y gagne en authenticité”<sup>2</sup>.

On voit ici comment se met en place le processus par lequel le sujet finit par perdre ses langues et son écriture. La langue d'écriture obligée (pour quel destinataire ?) n'est pas la bonne, et ne saurait donc en aucun cas refléter (puisqu'on est là dans une théorie du texte et de la langue comme reflet du réel) la vérité profonde que

---

<sup>1</sup>. Voir à ce propos Martine Mathieu, op. cit., p. 249-284, et en particulier les pages 265 à 273, où l'auteur présente une typologie des traits linguistiques (phonétiques — morphologiques — syntaxiques — lexicaux) qui concourent à produire ces effets. Martine Mathieu conclut sa présentation par ces mots : “S'ils optent pour cette technique du créolisme isolé, c'est que leur souci n'est guère de fidélité à un système linguistique que, conformément aux jugements de leurs contemporains, ils ne peuvent considérer véritablement comme une langue ; ce qu'ils recherchent c'est, ainsi que nous invitait à le voir Bakhtine, une “couleur locale” qui donne du relief au tableau impressionniste de l'île qu'ils élaborent pour les Français de l'hexagone. Il suffit de deux ou trois traits spécifiques pour permettre, non une restitution du parler véritable des Réunionnais que leurs personnages représentent, mais une caractérisation qui, pour être superficiellement obtenue n'en est pas moins déterminante.

Ces marques linguistiques servent en effet à établir une vigoureuse discrimination entre les différents types de Réunionnais symbolisés, et à dévaloriser, plus ou moins ouvertement, les uns par rapport aux autres”.

<sup>2</sup>. *Les Muselés*, p. 4.

dans une théorie du texte et de la langue comme reflet du réel) la vérité profonde que le discours des personnages-narrateurs véhicule et met en scène. Le texte à venir s'écrit donc comme une catastrophe de la communication, comme un détournement du désir de dire et de la pulsion communicative. Le sens est sommé de se régler sur un marché qui n'est pas — a priori — prévu pour lui. Il faut remarquer, d'ailleurs, que les marchés n'ont pas non plus la même fonction : on n'y met pas en circulation le même type de produits, ou plus précisément, ils n'ont pas la même valeur : la langue française ne saurait dire la simplicité, la langue créole ne saurait dire l'élaboré. On retrouve là l'équivalence bien connue, dans la représentation, en situation de diglossie, entre langue non écrite et langue naïve, langue dominée et langue populaire. "Style naïf", donc, mais dans la représentation quelque peu "félibréenne", si l'on peut oser cette expression en la déplaçant dans l'espace et dans le temps, et misérabiliste de l'auteur, pour qui le "style" des "gens peu instruits" est simple et naïf. Position populiste que Lénine avait déjà épinglée, lorsqu'il s'attaquait à la revue *Svoboda* qui prétendait faire de la littérature populaire pour les ouvriers, et lui reprochait — dans sa perspective militante et éducative — de mépriser le peuple, en réalité :

"L'auteur n'emploie pas une seule phrase sans fioritures, sans comparaison "populaires", sans vocables "populaires" tels que les "gens". C'est dans cette langue hideuse que sont sassées et ressassées sans faits nouveaux, sans nouveaux exemples, sans nouvelle présentation des idées socialistes rebattues, sciemment vulgarisées. La popularisation, dirions-nous à l'auteur, est très éloignée de la vulgarisation du populisme. Un écrivain populaire amène le lecteur à une idée profonde, à un enseignement profond, à partir des faits les plus simples et universellement connus ; il indique, à l'aide de raisonnements peu compliqués ou d'exemples bien choisis, les principales conclusions à tirer de ces faits et pousse le lecteur intelligent à se poser davantage de questions. L'écrivain populaire ne suppose pas un lecteur qui ne pense pas, qui ne veut pas ou ne sait pas penser ; au contraire, il attribue à tout lecteur peu cultivé une intention sérieuse de faire travailler son cerveau et *l'aide* à faire ce travail sérieux et difficile, le conduit, en l'aidant à faire ses premiers pas et en lui *apprenant* à se pousser en avant tout seul. Un écrivain vulgaire suppose un lecteur qui ne pense pas et qui n'est pas capable de penser, il ne lui suggère pas les premiers rudiments d'une science véritable ; au contraire, il lui sert "toutes prêtes", sous une forme simplifiée jusqu'à l'absurde, soupoudrées de facéties et mots pour rire, *toutes* les

conclusions d'un certain enseignement, de sorte que le lecteur n'a pas à mâcher, mais seulement à avaler cette bouillie<sup>1</sup>.

Le "style naïf", la "simplicité d'expression" relèvent donc, de façon très nette ici, d'une représentation de la langue qui intériorise la diglossie, selon le mouvement bien connu là aussi, de dévalorisation de la langue d'une part, et de survalorisation compensatoire d'autre part<sup>2</sup>. La survalorisation apparaît ici dans "les jolies métaphores" qui seraient la marque de la langue, son signe identitaire. Acceptation de la diglossie dans cette représentation des langues, certes, mais acceptation qu'on peut, à la limite, dans le champ de la littérature, lire de façon un tant soit peu positive. En parlant de simplicité d'expression et de la dimension métaphorique de la langue créole, l'auteur tient celle-ci à distance de toute contamination par l'autre langue : elle montre la langue, mais dans ce qui ne saurait produire du sens que dans l'illégalité — plus ou moins réglée, mais toujours susceptible d'échapper au réglage — des métaphores : dès lors, le créole ainsi exhibé et masqué dans son habit français n'ouvrirait sur rien d'autre que sur l'espace de la langue et sur son infinie capacité à produire des signes plutôt que des significations. Le conflit des langues d'écriture est ainsi problématisé dans l'opposition entre "l'élégance des tournures françaises" et "les jolies métaphores" créoles. Et c'est bien ce conflit qui produit, ou qui crée les conditions de production d'une écriture timide, qui n'ose se constituer comme écriture, comme "style". Entre les "tournures françaises" et les "métaphores" créoles, le roman ne choisit pas, ni ne propose autre chose ; il n'est ni un style, ni l'autre, mais n'est pas non plus l'un et l'autre ; et ne construisant pas sa langue, il ne se construit pas comme texte. Et c'est peut-être ça, de manière tragique, l'authenticité dont parle l'auteur : cette misère de l'énonciation qui mime la misère du récit et celle que ce dernier met en scène.

Autre semble être l'attitude d'Axel Gauvin qui, dans *Quartier-3-Lettres*, met en scène, de façon plus nette, le difficile — sinon impossible — dialogue des deux langues. Il est possible que ce face à face plus intense soit lié à l'histoire même de l'écriture de ce roman<sup>3</sup>, mais le travail des langues est ici tel, que l'on a été amené à

---

1. Lénine, *Œuvres*, Editions de Moscou, t. 5, p. 316-317.

2. Voir à ce propos, Robert Lafont et Philippe Gardy : "La diglossie comme conflit : l'exemple occitan" in *Langages*, N° 61, 1981, p. 75-87.

3. *Quartier 3 Lettres* a connu cinq versions. La première version, (1970) en "français standard". Axel Gauvin publie ensuite son essai *Du créole opprimé au créole libéré. Défense de la langue réunionnaise* (L'Harmattan, 1977), où il théorise la nécessité d'écrire des œuvres littéraires en créole. Il produit donc une deuxième version du roman, en créole, à partir de la traduction du premier texte, en y ajoutant des descriptions directement en créole. L'éditeur exigeant un texte en français, Axel Gauvin produit un troisième texte qui est la traduction française de la deuxième version. Mécontent du résultat, il créolise le texte. Cette quatrième version étant inacceptable pour l'éditeur, il la décréolise, ce qui donne la version éditée du roman.

parler pour ce roman de français régional. Il semble que le texte joue, dans le cadre d'une activité diglossique ludiquement assumée, de la tension des deux langues, de leur rapport refusé ou proclamé à l'écrit et à l'oral : la parole du sujet voudrait surgir, en somme, de la déterritorialisation des langues, de la même façon que les personnages ne sont eux-mêmes que dans cet espace frontière et sans frontières qu'est la mer. Ici, on n'assiste pas uniquement à l'ouverture de la langue française sur la scène de la langue créole, mais au jeu — comme figurant, d'ailleurs — du créole sur la scène du français<sup>1</sup>. De façon massive, bien sûr, cela passe par l'introduction de praxèmes créoles, ou de praxèmes de réunionnité dans la phrase française<sup>2</sup>, praxèmes qui, la plupart du temps, ne sont ni traduits, ni glosés, ni paraphrasés, comme s'il s'agissait d'inverser le processus diglossique, en trouant la phrase française de mots qui en opacifient le sens ou le démultiplient. Mais une lecture plus précise montre bien qu'à chaque fois, le contexte désambiguïse la signification, et que le sens est globalement lisible pour le lecteur francophone<sup>3</sup>, sauf, bien entendu, lorsque le mot renvoie à un référent trop spécifique, mais ce n'est plus là uniquement un problème de langue. En fait, tout se passe comme si l'auteur

---

1. Alain Armand, qui a étudié de près la place du créole dans le roman réunionnais, souligne la difficulté de discriminer exactement les formes créoles des formes françaises dans *Quartier-3-Lettres*. Cf. Alain Armand : *Le créole dans le roman réunionnais "engagé" contemporain. Une approche sociolinguistique de la littérature réunionnaise*; mémoire de maîtrise. Université de la Réunion, 1981.

2. A. Armand en a dénombré un peu plus de 400 (p. 101).

3. Voici quelques exemples relevés dans le premier chapitre (pour un relevé exhaustif on peut se reporter au travail d'Alain Armand) : "*La petite mer*, le récif, il l'aurait, presque laissé aux vacanciers, malgré le corail magnifique et tous ses habitants".

Elle appartenait aux marins-pêcheurs, et ne serait jamais aux blancs riches qui venaient d'autres *quartiers* pour un mois ou deux.

- ... vous obliger à parler comme *les blancs*.

- Le rêve balayait un *goût de dépitation*.

- ... faire de lui un *bonhomme à gros l'argent*, comme un docteur ou un *francionnaire*.

- Il marchait sur les mains et sur la tête comme un *bébête* à trois pattes.

- *La gaulette à pêche* s'appuyait sur la saillie du toit.

- La boîte à amorce *pendillait* par son anse.

- Inès, la fille, était un *bon petit morceau de monde*...

- Il fallait aussi le voir, quand le *fait-noir* rentrait, courir derrière les crabes...

- Il pouvait ensuite, le *fant-de-garce* de poisson, *sobattre*, *débatte*, *amarrer son corps*, il ne pouvait arriver à s'échapper.

- Ti-Pierre et Jules buvaient sa parole, *ramassaient son causement*, se délectaient de toutes ses bonnes *menteries*.

- *Le tard* pouvait entrer.

- un *fouette* de filao à la main.

- son cœur *faisait proférence*.

n'avait choisi, parmi le stock lexical créole que les mots que le français pouvait accepter, car suffisamment proches de son système lexical<sup>1</sup>.

L'autre moyen de confronter les deux langues est, bien entendu, la tentative de mêlement morphosyntaxique ; en fait on se rend compte que le créole peut difficilement, dans *Quartier 3 Lettres* proposer une syntaxe alternative. Le roman s'écrit selon les règles de la syntaxe française, avec ici et là, quelques interventions mineures du créole, qui ne sont jamais en deçà du seuil d'acceptabilité (de lisibilité) pour le lecteur francophone<sup>2</sup> : c'est ainsi, par exemple, comme le signale à juste titre Alain Armand, que :

“le système flexionnel du verbe français n'est pas touché : tous les verbes créoles utilisés s'inscrivent dans la phrase française selon les règles morphologiques du français : il n'y en a aucun qui soit “conjugué” selon le système créole”<sup>3</sup>.

Apparemment, le créole paie un droit de douane relativement élevé pour avoir une place dans la phrase française, et dans le texte français. Mais ce paiement a sa justification. Le créole est en réalité présent comme signe d'une autre réalité que celle que porte la langue française : à travers le créole présent dans le texte, c'est

---

<sup>1</sup>. C'est la conclusion à laquelle parvient Alain Armand, non seulement à propos du stock lexical, mais pour toutes les modalités de la présence du créole dans le texte français : “tout un système d'insertion a été utilisé afin de doter les formes créoles du maximum de caractéristiques propres à rendre possible, facile leur intégration dans le texte français [...]. L'introduction du mot intervient uniquement sur l'axe paradigmatique et ne remet pas en cause les règles combinatoires qui interviennent, elles, au niveau de l'axe syntagmatique [...] l'utilisation du créole ne remet pas en cause la syntaxe française et elle se limite à un apport d'unités signifiantes nouvelles, la plus grande audace étant d'opérer des commutations à l'intérieur de certaines classes fermées d'unités grammaticales”, (p. 112-113).

<sup>2</sup>. Là aussi quelques exemples pris dans le premier chapitre :

- et Kaél, l'autre *tonton* [...] riait lui aussi, *cœur clair* comme les deux autres,
- *Asteur* le canot de Maxime et de son frère Kaël avançait, péniblement,
  - Eh, *Ti-Pierre*, regarde un peu par ici, dit *tonton* Maxime.
- Le rêve balayait un *goût de dépit*ation que, *souventefois*, la vie lui *amenait* dans la bouche, *quand bien même* il était encore *marmaille*.
- Chaque fois que *tête là* cognait l'asphalte elle le faisait trembler et presque se fêlurer.
- *Temps là*, Quartier, c'était surtout sa rue se lovant comme un *congre en sommeil* entre quelques *magasins-longtemps*, des *boutiques fanées*, des *maisons-aujourd'hui* — la *misère*...
- *Quand même* son métier de maçon, la *case* de Ticien Bator — le *papa* de *Ti-Pierre*, *par le fait* — était comme la *case* des pêcheurs.
- Inès, la fille, était un *bon petit morceau de monde*, *pas tête dure et bien obéissant*.
- il était adroit à lancer *foëne-la*.
- *Depuis ma défunte femme est morte*, personne ne vient plus me voir.
- *Pierre* le taquinait toujours, *à cause il boudait*.

<sup>3</sup>. Op. cit. p. 113.

tout un système culturel autre qui se fait jour. C'est pourquoi, le créole se présente sous l'apparence d'expressions lexicalisées, de formes figées ; il s'agit d'inscrire dans le texte français ce qui fait créole, au risque d'une lecture exotique, toujours programmée par les conditions d'énonciation. On aura ainsi un certain nombre de devinettes, proverbes, sentences<sup>1</sup>, renvoyant au fonds commun du savoir et des pratiques créoles : sous le texte français, se construit, dans une connivence un peu amusée, un autre texte, un autre univers ; à la manière dont, au niveau de l'histoire, les oncles de Ti-Pierre, le personnage principal, lui enseignent un autre savoir que celui de l'école française.

On a ainsi, sous une grammaire de phrase globalement respectée, la proposition d'une syntaxe narrative et d'une syntaxe, que l'on pourrait appeler symbolique, différente. Deux façons de raconter se rencontrent alors dans le texte, le mode de raconter créole ne gênant pas la narration française, mais étant toujours lisible sous elle. Ce n'est pas pour rien que *Quartier-3-Lettres* s'ouvre sur ces mots :

“- Eh, Ti-pierre, regarde un peu par ici, dit tonton Maxime, la figure fendue par un sourire en tranche papaye. Devine devinaille, Ti-Pierre ?”.

L'ouverture du roman se fait ainsi par un discours de personnage, alors que la référence générique, qui est celle du roman réaliste, proposerait plutôt un horizon d'attente d'ouverture qui serait celle du récit, du discours narratorial et même auctorial. D'entrée de jeu, et de manière très subtile, le roman signale un rapport possible de l'histoire et du récit à une énonciation orale, propose une poétique sous-jacente de l'oralité. Une narrativité créole se glisse ainsi dans une faille de la narration française, ce que le texte souligne immédiatement par “tonton” qui, en français n'est réalisable qu'en discours, alors qu'en créole il peut fonctionner en récit. Oralité créole à l'œuvre dans l'écrit français, et possibilité de double lecture exhibée à deux autres niveaux : le “sourire en tranche-papaye” est, en créole, une métaphore lexicalisée qui, passant en français se met à produire du sens dans l'image ; “devine devinaille” est la transposition, en français, du “kosa in soz” qui ouvre les devinettes créoles, et qui établit l'espace de la communication. Là où le lecteur uniquement francophone lira la nouveauté ou l'étrange, le lecteur réunionnais voit surgir sa langue. Et ce processus contamine l'ensemble de la phrase, puisque tout devient susceptible d'une double lecture, comme le “regarde un peu

---

<sup>1</sup>. Il est significatif que le roman s'ouvre sur la formule rituelle, transposée en français, qui ouvre les “Kosa in soz”, les devinettes, qui, comme l'a bien vu J.M.G. Le Clézio, sont, au-delà du jeu, le signe d'une identité, ces “mots clés, qui permettent à la mémoire de s'ouvrir, et de révéler le trésor caché”, et proposent un autre savoir, une autre vision du monde, cf. J.M.G. et J. Le Clézio : *Sirandanes*, Seghers, Paris, 1990.

par ici”, où “un peu” peut être lu dans le système français où il définira une “quantité” du regard, ou bien dans le système créole où il est un pur parapraxème, et même un métapraxème topothétique. On comprend mieux, dès lors, pourquoi le stock lexical a été choisi en fonction de la ressemblance des mots avec les signifiants français : ce ne sont pas les mêmes praxèmes qui sont travaillés ; et même lorsqu’il s’agit de signifiants morphologiques, la différence s’inscrit. Ainsi dans la phrase : “il était adroit à lancer foëne-là, le Pierre”, il est clair que “là”, dans la mesure où la graphie choisie le rend homonyme du “là” directionnel français, entraînera une double lecture : celle du francophone qui y lira l’adverbe de lieu, celle du créolophone qui y lira l’équivalent du démonstratif français. De façon étonnante, le texte surgi de l’oralité créole montre l’autonomisation du linguistique par rapport à la réalité, décolle l’énoncé de ses conditions de production, dit bien sa textualité.

On voit comment sous l’apparente sagesse du récit apparaît l’illégalité de la parole, comme la proposition d’une autre littérature<sup>1</sup> venue de l’oralité créole, cette oralité que, de manière très explicite, le texte signale comme étant l’une de ses origines :

“Il en connaissait des histoires Léon, des z’histoires de Ti-Jean, des z’histoires de Grand-Diable, de grand-mère Kal. Des z’histoires à vous peser à terre de rire, à vous écartiller les yeux de curiosité, à vous faire taper le cœur dans le dos, à vous faire débouter les cheveux sur la tête”<sup>2</sup>,

La langue créole se montre ainsi<sup>3</sup>, dans le creux du texte français, et dans sa lettre ; et c’est la langue française qui est, alors, montrée comme non naturelle, dans la maladresse (voulue ?) de la traduction des proverbes ou des comptines :

“Si t’es en colère  
Colle-toi en l’air  
Quand la pluie tombera  
Tu te décolleras”.

qui, perdant leur rythme, perdent leur vérité et leur force.

---

1. C’est aussi de cette façon que peut s’expliquer le côté un peu désinvolte de la narration, le narrateur construisant ses personnages et son histoire au fur et à mesure, au fil de sa parole : cf : “.. Ticien Bator — le papa de Ti-Pierre, par le fait”.

2. Axel Gauvin, *Quartier-3-Lettres*, op. cit., p. 15.

3. Cf. p. 15 : “Le tard pouvait rentrer, ils restaient là même même”.

Et ce n'est pas un hasard si c'est le vieux Léon, le conteur d'histoire, la mémoire de l'autre culture, qui massacre la langue française dans laquelle il chante lorsqu'il a bu :

“Les barbelés rouspètent  
Là-haut dans la transée  
Tout le monde qui perdent la tête  
même lé colonel...”

Ce processus est à lire, de façon générale dans le lexique, mais aussi dans le travail de la syntaxe. Remarquable est, à cet égard, un roman comme *Faims d'Enfance* d'Axel Gauvin. Comme l'a fort bien noté Jean-Louis Robert, le titre, à la différence de *Quartier-3-lettres* du même auteur, ne dénote ni ne connote, a priori, un référent réunionnais. C'est que l'enjeu se situe ailleurs, dans la posture duplice qu'adopte le sujet de l'énonciation par rapport à son énoncé. Si le poids du graphème, l'inscription de la lettre fige bien le sens du titre, l'existence — connue du lecteur — d'une autre langue problématisée dans l'oralité qui est son histoire, en libère la signifiante à plusieurs niveaux, en faisant jouer, dans le lieu de l'autre langue, les phonèmes. Dès lors, la pulsion qui caractérise le sujet dans le titre, pulsion explicitement mise en mots par le praxème “faim”, se donne à lire, de manière symbolique comme la pulsion communicative du sujet de l'énonciation. L'oralité neutralise l'opposition singulier/pluriel, dans un premier mouvement, et programme, dans un second mouvement, la fin ou les fins, sous “faims”, déjà réglé au large par le vague de la titraison : faims de l'estomac ou faims du sexe ? Autrement dit, par le travail même du titre, le texte est donné à écouter aussi bien qu'à lire ; en même temps qu'à lire. Indépendamment des significations multiples que le texte libère alors dans cette double posture énonciative du sujet, ce qui importe, c'est la possibilité de programmer, à partir de la revendication de l'oralité de la langue créole, cette multiplicité signifiante. Dès lors, ce n'est pas l'énoncé qui présente une “revendication éminemment révolutionnaire”<sup>1</sup>, c'est l'énonciation qui est révolutionnaire. Dans cette multiplication du sens, en effet, “la forme graphique du titre annonce clandestinement un problème essentiel d'identité. Le segment métatextuel inaugural fige en effet l'oralité dans une graphie inadéquate, car sémantiquement réductrice”<sup>2</sup>. “Mais, contrairement à ce qu'écrit Jean-Louis Robert, ce n'est pas “le manque du signifiant dans un contexte d'énonciation hybride” que le titre pointe, mais bien, dans la bienheureuse proximité des langues, la prolifération praxémique libérée par le signifiant en raison de la différence *historique* des contextes d'énonciation. Dans la faille que creuse la parole, sous le gel de l'autre langue —

---

1. Jean-Louis Robert, op. cit., p. 105.

2. Idem, ibidem, p. 105.

écrite —, dans cette écriture même, s'inscrit la différence et le bruissement de la langue créole dite dans le silence de la langue maîtresse de la littéralité et de la littérarité.

Cette posture, le sujet va la travailler dans l'organisation syntaxique de sa — désormais — double parole. Le texte du roman se caractérise, en effet, par une grande discrétion des lexèmes créoles, si on le compare à *Quartier-3-Lettres*. La mise en perspective des deux langues se fait donc par la mise en jeu de leurs structures, la syntaxe se révélant être l'une des marques de l'inscription du sujet dans le roman, qui tente de soumettre la langue (les langues) à un dessein tendu qui l'ordonne, non selon ses lois à elle, mais selon son désir à lui. La violence faite aux langues ramène ainsi au plan de l'énonciation le jeu du pur et de l'impur qui caractérise l'énoncé à son niveau thématique. La syntaxe française va être malmenée sur un certain nombre de points pour permettre l'inscription des structures du créole. On a ainsi la marque d'un certain nombre d'éléments considérés comme caractéristiques ou exemplaires. Certaines phrases se caractérisent par l'absence de déterminant dans le syntagme nominal<sup>1</sup>

“Avec mes quinze ans révolus sur la tête, que suis-je, ici — et que serais-je dans une autre école ? —, sinon grand dadais au milieu de toute cette marmaille qui galope en tous sens comme cabris partis marrons pour la première fois ?”<sup>2</sup>.

Ici, le passage à l'autre syntaxe est renforcé par le choix de lexèmes créoles : “cabris partis marrons”.

Mais, dans la perspective qui est la nôtre, ce qui est intéressant, c'est de constater que la tension actualisatrice du nom se fait dans le cadre de la langue créole, qui se caractérise ici par l'absence de topothétique accompagnant l'actualisation nominale. Bien entendu, cette présence de la syntaxe créole ne gêne pas le lecteur non créolophone, et peut même être interprété comme un “écart” stylistique. Mais c'est précisément dans cette possibilité que le texte réalise ses potentialités multiples. Si on lit le syntagme dans le cadre du français, la topogénèse est *in posse*<sup>3</sup>; elle est *in esse* si on le lit dans le cadre du système créole ; mais le texte

---

. Pierre Cellier déclare à propos de l'absence de déterminant (défini) en créole “Dans l'esprit du locuteur, suivant le contexte, on peut dire que chacun des N utilisés est soit défini, soit indéfini. On postulera donc soit qu'il existe un article de forme zéro, soit des règles d'effacement de l'article selon certains contextes”, *Comparaison syntaxique du créole réunionnais et du français*, Saint-Denis, 1985, p. 62.

<sup>2</sup>. *Faims d'enfance*, p. 12.

<sup>3</sup>. Voir Robert Lafont. *Le travail et la langue*, op. cit., p. 217-220.

déplace (ou déconstruit) les deux systèmes : en les faisant jouer en même temps, elle propose une hésitation de la lecture, un éclatement, autrement dit, un devenir permanent du sens suspendu dans l'*in fieri*. La lecture, dès lors, est toujours une écriture.

Par ailleurs, cette absence de déterminant, lue dans le cadre de la phrase française, produit parfois un effet de proverbe ou de maxime, soit une forme simple :

“en deux coups de ciseaux et deux heures d'ourlet, robe de cortège devient tout à fait convenable robe d'école”<sup>1</sup>.

De ce fait, subrepticement, c'est l'oralité qui caractérise la langue créole, dans le figement de sa forme, qui est ainsi rappelée, à l'arrière plan de la forme française.

La présence de la syntaxe créole se marque aussi par l'absence de l'adverbe “ne” dans la négation : “j'étais certain que tu mangerais pas”<sup>2</sup>.

Là aussi, bien sûr, la phrase peut être lue comme phrase française ; mais ce faisant, ce qui est exprimé ici, c'est l'oralité, puisque l'absence de l'adverbe de négation est courante dans la communication orale en français. Or, *Faïms d'Enfance* se présente comme le journal d'un écolier de fin d'études qui est censé écrire selon les normes de la rédaction scolaire d'une part, et pour qui le français ne peut être qu'une langue écrite, apprise dans les normes de l'écrit. L'absence de l'adverbe ne peut donc être lue que comme signe du créole. Si on déplace la perspective du narrateur à l'auteur, l'absence de “ne” peut toujours référer à la communication orale française, mais par ce biais, c'est l'oralité qui fait retour, et — de façon symbolique — la présence /absence du créole. Bien entendu, en aucun cas, la phrase n'entre dans une structure linguistique créole : cette dernière langue n'est jamais là que comme horizon ou comme trace ; mais comme trace qui oriente la signifiante.

C'est ainsi que le texte va inscrire des marques d'hypercorrection syntaxique, génératrice d'erreurs et caractéristiques de la situation de diglossie qui engendrent la production du narrateur :

“C'est lui, je lui ai vu” (p. 78), “Je m'en débrouillerai autrement” (p. 90).

---

1. *Faïms d'enfance*, p. 158.

2. *Faïms d'enfance*, p. 44.

Le roman va mettre en place toute une série de phrases où le créole est présent comme trace syntaxique, en creux de ce qui, en français, est reçu comme une incorrection. Mais ce créole peut être aussi plus présent, symboliquement, dans le rapport que le texte peut entretenir avec l'oralité :

“Hier, un couteau je lui aurais fiché dans la paume. cloué à la table, je l'aurais”<sup>1</sup>.

Ce qui pourrait être analysé comme un déplacement des constituants du syntagme verbal, est en fait un signe d'énonciation orale : le sens se programme dans le temps de la parole, et l'énoncé se règle au fur et à mesure de l'énonciation : du moins telle est la mise en scène ici de cette parole stylistiquement reconstituée. On retrouve le même type de procédé dans des énoncés qui jouent, eux, sur la surcharge émotive en possessifs :

“Le sang me monte à mes joues noires”<sup>2</sup>.

On s'oriente, à travers ce type de spectacularisation de l'oral, vers une monstration de la langue créole *dans* la langue française, monstration qui peut devenir plus explicite par l'utilisation d'expressions perçues comme *signes* de la langue, fonctionnant comme une sorte de mise en abyme du système :

“Remarquez ça n'est pas un vrai pied, *pour vraiment*”<sup>3</sup>,

ou

“C'est plus joli que si c'était *pareil, pareil même*”<sup>4</sup>.

Cette sorte d'exhibition de la langue atteint son summum dans l'énoncé d'expressions qui ne renvoient plus au créole réunionnais, mais à ce qui est sans doute senti comme le créole le plus pur, le créole des Caraïbes : “Le sourire qu'elle m'a souri”<sup>5</sup>.

On le voit bien, l'énoncé a pour fonction essentielle, en spectacularisant les structures énonciatives, de signaler l'autre scène, de situer le drame (à tous les sens du terme) du sujet.

---

1. *Fai ms d'enfance*, p. 22

2. *Fai ms d'enfance*, p. 18.

3. *Fai ms d'enfance*, p. 30.

4. *Fai ms d'enfance*, p. 94.

5. *Fai ms d'enfance*, p. 120.

Ce qui le prouve, c'est que chacune de ces structures fautives, par rapport à la norme française, est utilisée la plupart du temps avec une maîtrise parfaite dans le discours du même narrateur ou du même locuteur ; maîtrise qui va même jusqu'à la parodie, lorsque l'auteur met en scène le lyrisme scolaire tropicalisé du jeune Sou-baya, amoureux de la rousse Lina :

“Aujourd'hui — pourquoi davantage aujourd'hui ? — ses cheveux rouges me halent. Oh ! ma gardienne de volcans ! Ta chevelure a ramassé l'ardeur des coulées ! Elle est fontaine de lave, elle est champ de feu. Je veux y brûler mes doigts, y flamber mon cœur. Elle est herbe rose à la pointe du jour, elle est champ de cannes en fleur dans le soleil couchant. Je veux m'y rouler, m'y baigner, m'y cacher”<sup>1</sup>.

Le discours, on le voit, s'oriente parfois vers un schéma syntaxique en connivence avec la norme, parfois en dénégation de cette norme, créant ainsi une syntaxe originale. La violence ainsi produite signale le rapport de forces des deux langues : la violence est métalinguistique. Le sujet de l'écriture ne se construit pas dans sa langue créole, mais il met en scène sa quête de “créolité” par un questionnement de la langue française. Lorsqu'il fait s'exprimer son narrateur, qui est en situation d'échec scolaire, ainsi que les autres personnages de ce hameau des Hauts de l'île, dans un français parfait, le décalage contextuel produit, de ce fait, un effet ironique qui rend virtuellement absurde la forme de l'énoncé. L'écriture est donc bien ici un détour, une feinte : la langue française est, soit ridiculisée, présentée comme langue scolaire, normée, artificielle, soit habitée par l'autre langue qui l'ouvre à la signifiance, mais sur une scène qui n'est pas la sienne.

---

<sup>1</sup>. *Faims d'enfance*, p. 117.

## CHAPITRE III

### UN ROMAN DE L'INTÉRIEUR

Dans ses différentes négociations avec les langues qui le contraignent ou qu'il désire, le roman réunionnais francophone, finalement, tente de refuser le régionalisme, c'est-à-dire l'instauration de la périphérie en périphérie, son essentialisation comme marges de la littérature française, son enfermement dans le spécifique imposé par le centre, pour le centre. Là où le roman colonial, en particulier dans ses réalisations les moins réussies, faisait reposer toute son efficacité sur le pittoresque, sur l'acceptation de l'image imposée et revendiquée, le roman contemporain essuie de ruser avec les images : là où le roman colonial, en particulier celui des Leblond, réservant le créole au discours des personnages, lavait le discours narratorial des créolismes<sup>1</sup>, le roman contemporain tente de créoliser — dans la mesure de ses faibles moyens — l'écriture. Il s'agit bien de donner un site à une écriture impure, de fonder un espace qui permette ce type d'énonciation. L'écriture, à la lecture, paraît bien en lambeaux, comme l'identité que le discours semble mettre en scène<sup>2</sup>, mais ce sont bien ces déchirures qui signifient que le roman est le contraire d'un roman régionaliste. L'écriture cherche sa place entre deux modèles : celui, prestigieux, de la littérature française ; celui, vécu comme désir, des formes de l'oralité créole, à la recherche de sa forme-sens<sup>3</sup>. Ce n'est donc pas comme une écriture qui marque le pas, qu'il faudrait la lire, mais comme une écriture qui pose ses marques, là où elle a la possibilité de le faire, dans, malgré tout, une sorte de jubilation des langues. En fait, là où le roman colonial, roman régionaliste, voulait montrer pour l'autre, le roman contemporain, écrit dans cette perspective, veut montrer pour le même : la visée est une visée de l'intérieur, tant que faire se peut. De ce fait, la représentation, même si elle paraît être la même — du point de vue du

---

<sup>1</sup>. Une étude des différentes versions du *Miracle de la Race* montre l'élimination systématique des créolismes du discours narratorial.

<sup>2</sup>. Cf. Daniel Baggioni : "Le cache-cache d'une culture minorée et les lambeaux de l'identité perdue" in *Formes-Sens/Identités*, Saint-Denis 1989, p. 11-26.

<sup>3</sup>. Le terme est emprunté à Henri Meschonnic qui le définit comme suit : "Forme du langage dans un texte (des petites aux grandes unités) spécifique de ce texte en tant que produit de l'homogénéité du dire et du vivre. Un texte, dans son signifiant, est l'inconscient du langage. Il fait ceci, qu'il dure, et on ne peut pas en épuiser le pourquoi. Sa connaissance est infinie". *Pour la poétique I*, Gallimard, Paris 1970, p. 176. La forme-sens est le propre du jeu des sujets dans leur histoire, et dans l'historicité des conditions de production de leur parole. Si elle implique l'homogénéité du vivre et du dire, cela signifie que l'identité n'est pas une thématique plaquée sur un discours qui le reçoit, mais bien un travail de production du sens dans l'écriture, ses pleins comme ses ratages.

représenté —, change de signification, à cause de la visée : ce qui caractérise le roman francophone, c'est qu'il est habité par une autre référence *assumée*. On le voit, il ne s'agit plus seulement du lexique, ou de la syntaxe, mais à un autre niveau, de l'organisation même du référent.

Il est remarquable, d'ailleurs, de noter le changement de nomination de l'espace. Là où le roman colonial parlait d'univers créole, le roman contemporain emploiera plus volontiers le terme "réunionnais". La couverture des premiers romans de cette veine le signale bien : "roman réunionnais"<sup>1</sup>. Il s'agit bien sûr d'une stratégie éditoriale, mais celle-ci définit bien l'espace balisé de la lecture, l'horizon d'attente, le cadre autorisé de la production du sens. Cela dit, l'éditeur aurait pu choisir le syntagme "roman créole". S'il ne l'a pas fait, c'est sans doute que "créole" connote désormais l'exotisme, alors que "réunionnais" renvoie bien à un espace précis, recentré, traité de l'intérieur. On pourrait penser que la surcharge paratextuelle dit, à contrario, que la réunionnité du roman ne va pas de soi, puisqu'il est nécessaire de préciser les conditions de sa lisibilité<sup>2</sup>. En réalité, la réunionnité du référent est patente, si celle de l'écriture peut poser problème a priori : dès lors "roman réunionnais" est avant tout un signe identitaire, l'indication du lieu où l'écriture s'origine et où elle perçoit sa meilleure lecture : revendication, non pas d'un régionalisme, mais d'une marque précise sur le monde, d'une présence au monde. C'est sans doute cela qui explique que même des romans édités à la Réunion portent cette marque sur leur couverture<sup>3</sup>. L'indication vaut comme préface, c'est-à-dire comme indication de lecture : on ne saurait lire le récit comme s'il était écrit ailleurs, dans une autre histoire. L'explicitation du titre, par Agnès Guéneau, au début de son livre, précise d'ailleurs cette orientation. Commentant le mot "granmouné", elle situe tout d'abord l'espace dans lequel le praxème produit un sens légalisé

"C'est le terme par lequel les Réunionnais désignent souvent les vieillards, particulièrement mais non exclusivement les hommes"<sup>4</sup>.

Le soupçon d'écriture producteur d'effets exotiques est levé aussitôt ; si le terme est utilisé, ce n'est pas parce qu'il signale un ailleurs au lecteur français, c'est

---

1. Il s'agit des *Muselés* et de *Quartier-3-Lettres* publiés chez l'Harmattan qui possède aussi sa collection de "roman martiniquais" et de "roman guadeloupéen". La référence est nationale, pensée en termes de territoire, et non plus dans l'indistinction exotique propre à la représentation du centre.

2. C'est l'hypothèse que nous avons défendue dans "texte et contre-texte en situation de diglossie" in *Cahiers de praxématique* N° 5, 1985, p. 31-44.

3. Voir, par exemple, le roman d'Agnès Guéneau : *La terre-hardzour, granmouné* chez l'auteur, 1981.

4. Idem, ibidem, p. 3.

parce que c'est le seul mot qui convient dans l'espace où il s'énonce et où il est reçu :

“Le mot “granmoune” évoque à lui seul immédiatement une infinité de significations”<sup>1</sup>.

Ce n'est donc pas par désir d'écrire pour l'Autre que le terme — qui peut produire un effet d'exotisme est employé —, mais bien parce qu'il révèle une véritable homogénéité du dire et du vivre, qu'il renvoie à une langue — présente comme absence dans le roman et à ses références : “le mot n'a pas d'équivalent en français”<sup>2</sup>.

Bien entendu, ce type de justification préfacielle est ambigu ; ambiguïté renforcée par la note linguistique qui définit la langue du roman :

“Les personnages sont également fictifs. Ils s'expriment parfois en un créole très proche du français et facile à comprendre ou réciproquement en un français très proche du créole”<sup>3</sup>.

“facile à comprendre” signale bien que le lecteur visé est aussi l'autre ; mais ce qu'il importe de noter, c'est qu'il n'est que l'une des catégories de lecteurs visées, à la différence du roman colonial. L'adverbe “réciproquement” souligne bien cette double visée. Bien sûr, l'écriture est alors au risque de la lisibilité du message, de la banalité du texte. Mais c'est ce risque de ratage qui définit clairement l'enjeu, le lieu de la production du texte ainsi que ses lecteurs francophones. La proximité des langues (“un créole très proche du français”) suppose malgré tout, puisque la proximité révèle bien la faille, la différence, un désir de la langue ; autrement dit, ce lecteur francophone programmé par l'écriture, pour qui le créole du texte est facile à comprendre, est nécessairement un francophone vivant à la Réunion ou la connaissant, un “zorey”, c'est-à-dire quelqu'un dont les références sont flottantes par rapport au centre, quelqu'un qui est habité un tant soit peu par le référent que le récit va mettre en scène. Le désir, de la part de l'auteur, de faire comprendre, est un désir pédagogique de révéler une autre vérité que celle de surface, non pas un désir du pittoresque à tout prix. On saisit dès lors le malaise de cette écriture de l'entre deux, qui est à l'image du malaise des lecteurs. La langue du roman est un français bien sage, quasiment scolaire, comme si l'auteur refusait de toucher à ce qui ne lui appartient pas, révélant du même coup le statut de cette langue : la langue des person-

---

1. Idem, *ibidem*, p. 3.

2. Idem, *ibidem*, p. 3.

3. Idem, *ibidem*, p. 4.

nages est sur la frontière, ou plus précisément, de part et d'autre de la frontière, montrant bien le malaise, non pas des langues, mais de la parole. Paradoxalement, la faiblesse stylistique du roman, la banalité de la langue spectacularisent les conditions de production du texte et du sens : elles disent sa vérité comme une vérité du sujet.

Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le personnage principal du récit s'appelle Parle-Pas. La difficulté de la parole, la quasi impossibilité de la communication est bien ce qui donne sens au roman<sup>1</sup>. Le discours ne peut être qu'intérieur, comme une sorte de mise en abyme de la visée globale du roman réunionnais :

“Mais si Parle-Pas ne disait plus grand chose, il continuait à voir. Il avait beaucoup regardé, observé, aimé, et tellement souffert aussi. Il avait tellement pleuré au plus secret de son cœur, tellement étouffé de gémissements qui s'étaient essoufflés au bord de ses lèvres, venant mourir là comme l'écume des vagues que si elles s'étaient entr'ouvertes, elles auraient raconté, crié, hurlé tout à la fois, dans un même sanglot de passion et de désespoir, le ciel et la terre, la mer et les banians, le vent courbant l'océan mauve des cannes en fleurs, les filaos tremblants et gémissants, les bras de sa mère, le savoir de sa mère et puis... surtout... le souvenir impossible de son père, qu'il n'avait jamais connu, qu'il n'avait jamais cessé d'imaginer”<sup>2</sup>.

Absence du père, désiré dans l'imaginaire, à l'image de la langue, absente du réel du roman, remplacée par l'univers imaginaire qu'elle supporte et tente d'inscrire dans l'autre langue.

De ce point de vue, *La terre-bardzour, granmoune*, fonctionne bien comme une idéologie de la réalité, une mise en scène de l'absence, un discours sur l'absence. Et s'il n'y a pas de créole dans le discours narratorial, c'est bien parce que cette absence fait sens, comme fait sens la trop grande légalité du français ; s'il y a pas de mise en scène explicitée du conflit linguistique, c'est parce que le conflit est montré dans l'absence de la langue qui fournit les références, et que, de ce fait, il est déplacé au niveau d'un conflit de référence, de représentations du monde, symboliquement mis en texte — comme dans l'ensemble du roman réunionnais contemporain — dans le cadre de l'école :

---

<sup>1</sup>. C'est une problématique sur laquelle Agnès Guéneau revient sans cesse ; voir, par exemple, son recueil de poèmes : *la Réunion, une île, un silence*, St-Denis, 1979.

<sup>2</sup>. *La terre-bardzour, granmoune*, p. 17.

“Mais deux mondes bien différents aussi qui se bousculaient, se heurtaient, se détestaient ou se rencontraient miraculeusement en un bonheur que l'enfant, ébloui, découvrait soudain, quand par exemple, la maîtresse parlait d'un envol d'oiseaux et qu'il voyait alors ses martins ou ses zoiseaux-béliers s'élancer d'un manguier à l'autre”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>. *La terre-bardzour, granmoune*, p. 22. De manière encore plus nette, le narrateur met en scène ce conflit dans un passage où le personnage, ayant à faire une rédaction, rêve de raconter son paysage et n'y arrive pas (p. 31-35).

“- Oh oui, enfin ! Je vais pouvoir raconter, raconter, raconter tous ces chemins tortueux et tourmentés, brûlés de poussière, remplis de piquants. Et puis aussi, il y a les grelets, les chipèques, les bête-coco, les caméléons. Et les cases ? Les décrire toutes. Posées là, à même le sol. Fabriquées de planches et de calumets rassemblés comme on pouvait, et de feuilles de tôle. Sur le toit, de grosses pierres pour consolider le tout et empêcher tôle et paille de s'envoler avec le vent. Et les trous dans les cloisons ? Il y en avait, il y en avait. Bouchés, colmatés avec du carton, du papier-journal rapporté de quelques courses en ville. Parfois ces papiers servaient même de décoration quand il s'agissait d'une revue avec des dessins en couleurs.

- Triste décor de la misère ! peut-on penser.

- Oui et non. Tellement familier et intime aussi. Tellement connu et reconnu dans ses plus petits détails que l'on finissait par s'y sentir sinon bien du moins chez soi.

- Et cette réclame de boîte de lait. Ce visage d'un monsieur ou d'une dame, on s'y était tellement habitué.

- Mais il n'y avait pas que cela bien sûr.

Il y avait surtout, dehors, l'étonnant, le superbe, ce vieux flamboyant immense qui étendait ses branches en un vaste parasol sur toute la case et qui, d'un seul coup, au mois de décembre dans l'éclatement rougeoyant de sa floraison toute neuve, allait recouvrir, submerger, illuminer le pauvre toit de tôle jusqu'à ce que des pluies trop fortes fassent choir tous les pétales. Mais alors de petites marguerites et toutes sortes de fleurs, que la pluie réveillerait, rayonneraient tout à l'entour, cachant la pierre grise et la poussière, jetant partout des taches de couleur, vivantes et parfumées. Parle-Pas savait ce qu'il aimait le plus.

Il préférait les marguerites blanches, la touffe neigeuse de leurs couronnes aux cœurs d'or sur lesquels se promenaient des petites “bêtes bon dieu” ou se posaient de magnifiques papillons bleu-nuit ou marron, morceaux de velours, comme arrachés à une grâce toute pure.

- Et puis encore, se disait Parle-Pas, le plus amusant c'est le bruit de la pluie sur la tôle. On croirait que s'y déversent de pleins paniers de grains de maïs. Parfois, c'était plus effrayant : on aurait dit des galets lancés à toute volée sur la case. Lui revenaient alors à la mémoire des histoires qui se racontaient dans le village de conflits ou de rivalités entre deux familles et qui s'étaient réglés de cette façon par des jets de pierres sur les toits et les murs des cases..

Mais ensuite la pluie s'arrêtait. Tout aussi brusquement qu'elle était venue. Alors c'était le miraculeux. Courir, bondir dehors vers l'enchantement de tous les ruisselets et petits bassins lovés ici et là entre la rocaille et où on pouvait jouer à faire flotter de grandes feuilles comme des bateaux qui vous emmenaient loin, très loin, au large, là-bas, vers le miroitement bleu de l'océan entr'aperçu seulement du haut de la montagne à travers les branches des filaos et que Parle-Pas n'avait jamais vu de près... pas encore. Un jour, c'était sûr, il descendrait jusque là. Il verrait la ville et la mer et tout ce que la maîtresse avait tant et tant de fois raconté et décrit...

Parle-Pas voguait, flottait, loin, infiniment loin des quatre murs de la classe. Il était la case qui rigolait avec son papier-journal. Il était le flamboyant qui faisait de l'œil à un caméléon. Il était la pluie qui barbouillait le ciel. Petit bonhomme escaladant monts et merveilles rêvait, voyait, chantait, dansait, courait...

- Dépêchez-vous maintenant, dit la maîtresse. Il faut terminer. Il ne vous reste que quelques instants.

Parle-Pas revint brutalement à son cahier...

Bien entendu, ce type d'écriture se fait aussi au risque de la tropicalisation et du pittoresque, de "la couleur locale". Sur la banalité du texte tout "écart" peut produire le pittoresque et la représentation attendue par l'autre<sup>1</sup>. Ce danger de tropicalisation est renforcé par le thème qui est celui de la vie d'un habitant des Hauts, de sa petite enfance à sa vieillesse. L'espace choisi, miraculeusement préservé de la modernité, le destin mélodramatique — à valeur d'exemplarité — du personnage principal condamné à la solitude et s'enfermant dans un silence plein de sagesse, tout est fait pour que cette lecture soit rendue possible, de même qu'apparaît en finale le fantôme d'Arcadie, par la mise en scène du monde clos de la relation immédiate, monde qui s'oppose à tout l'ailleurs. Mais cette lecture d'une écriture tropicalisée — toujours possible — fait abstraction de la visée narrative. Le récit, qui est, somme toute, un récit de vie à la troisième personne, est un récit d'éducation qui inverse le schéma du roman d'éducation réaliste qui lui sert de modèle d'écriture. Si du point de vue de l'organisation de la matière linguistique, on retrouve tous les procédés décrits par Philippe Hamon<sup>2</sup>, si le roman peut être lu comme un roman de l'échec, il est aussi roman de la fin d'un monde, roman de la disparition. En ce sens, *La terre-bardzour, granmoune* mime l'agonie d'une conception du monde, la perte des références, comme le fait *Les Muselés* par la juxtaposition des voix solitaires et intérieures de ses personnages-narrateurs, ou

---

Le porte-plumes toujours serré très fort dans sa main il n'avait tracé aucun mot. En si peu de temps, cette explosion, cette coulée d'images qui suintaient de partout et qui d'habitude n'avaient pas droit de cité dans la classe, il n'avait pas réussi à les aligner là sur le papier".

1. C'est le point de vue d'Edward Roux, qui écrit une critique particulièrement féroce des procédés d'engendrement du texte tropicalisé de *La terre-bardzour, granmoune*, cf. "Présomptions ek zot tics" in *Exote* 0,5, 1982, p. 101-110.

2. "Le projet réaliste d'identifie avec le désir pédagogique de transmettre une information (sur telle ou telle partie du référent jugée comme non promue à l'existence littéraire, comme "inexplorée", "mal connue", etc.), donc d'éviter au maximum tout "bruit" qui viendrait perturber la communication de cette information et la transitivité du message. On peut donc penser que le texte réaliste-lisible se caractérisera probablement par des procédés destinés à assurer cette communication, comme par exemple :

- a) une hypertrophie de la redondance ;
- b) une hypertrophie des procédés anaphoriques ;
- c) une hypertrophie des procédés phatiques (au sens jakobsonien) et des procédures de désambiguïsation des appareils métalinguistiques incorporés au texte ;
- d) un rétablissement indirect (compensatoire) de la performance de son discours, d'une certaine autorité lui-même — théoriquement expulsé au profit de l'autonomisation du texte comme Histoire, comme Énoncé autosuffisant et cohérent dans lequel toute "intrusion d'auteur" (Blin) équivaudrait à l'introduction d'un brouillage.

L'hypertrophie des procédés anaphoriques et de la redondance du texte vise essentiellement à assurer la cohésion et la désambiguïsation de l'information véhiculée". Philippe Hamon : "Un discours contraint" in *Littérature et réalité*, p. 134.

*Quartier 3 Lettres* par l'incessant retour du texte sur lui-même<sup>1</sup>. Et c'est ce monde qui est décrit, dont on veut faire l'inventaire avant sa disparition. C'est sans doute ce qui explique la profusion des descriptions de paysages : il y a des paysages à décrire, des lieux à faire, comme il y a des scènes à faire<sup>2</sup>, mais ces paysages échappent au pittoresque en raison du regard, de la visée : rien n'est vraiment décrit, tout est *rappelé* au narrataire, avec qui le partage tente de se faire :

“La maison surtout lui paraissait très belle. Elle était grande aussi, se laissant percevoir au bout d'une longue allée bordée de cocotiers dont le feuillage se transformait selon l'éclairage en de magnifiques bouquets de lumière. Quand Parle-Pas accompagnait sa mère qui aidait de temps en temps au ménage, il passait par derrière, par un chemin de traverse, et rejoignait la cuisine qui était séparée du corps principal de la grande demeure. Mais même de loin, il avait pu voir la varangue et entrevoir, à l'intérieur, dans une sorte de lumière feutrée, pleine d'ombres et de reflets, de beaux meubles en bois qui semblaient luire doucement. Il y avait de grands miroirs accrochés aux murs. Parle-Pas n'en avait jamais vu d'aussi grands. Et bien d'autres objets encore qu'il n'aurait pu nommer”<sup>3</sup>.

Le traitement de l'espace dans le roman réunionnais contemporain prend son sens dans le cadre de ce discours de l'intérieur. Certes, le découpage spatial de ces romans suit le découpage réel, et la partition entre les Hauts et les Bas, entre l'Ouest et l'Est ; mais cette réalité prend sens par sa récurrence dans les textes. L'espace est balisé, parce qu'il est le signe d'une représentation historique et insulaire du monde : il induit d'abord un effet de reconnaissance, et l'effet de découverte ne

---

1. Voir, à ce propos, Michel Carayol : “La représentation du temps” dans *Quartier-Trois-Lettres*” in *Culture(s) empirique(s) et identité(s) culturelle (s) à la Réunion*, Saint-Denis, 1985, p. 91-99.

2. Voir, par exemple, le combat des coqs, p. 47-48, “Il avait assisté, un jour, au village, à une bataille de coqs qui l'avait vivement impressionné. Les hommes étaient attroupés autour des combattants et suivaient le combat avec passion. Ils avaient fait des paris et avec des gestes et des cris violents, ils excitaient les volatiles. Le combat sans merci se déroulait à grands coups de becs et d'ergots. Les plumes volaient, les crêtes saignaient. Parle-Pas frémissait surtout lorsqu'il avait l'impression qu'un coup de bec allait arracher un œil. Il avait détesté ce carnage sans pouvoir s'empêcher d'admirer l'espèce de courage de ces coqs qui se battaient ainsi, fléchissant de fatigue et d'épuisement mais se redressant et revenant à la charge. On ne savait plus très bien, en fin de compte, s'ils le faisaient de leur propre mouvement ou entraînés, malgré eux, par tous ces cris et hurlements autour d'eux. Quand l'un des deux coqs ne pouvait plus donner le moindre coup, on se décidait enfin à les séparer soit parce que la victoire alors ne faisait plus de doute, soit parce que le propriétaire du coq ne voulait pas le voir mourir, pensant pouvoir le remettre sur pieds et l'utiliser ainsi aguerri pour un autre combat d'où il sortirait sans doute vainqueur”.

3. *La terre-bardzour, granmoune*, p. 44.

vient qu'ensuite : le texte feuillette les référents, leur donne un sens nouveau et incite le lecteur à y voir autre chose que ce qu'il croit connaître : en ce sens, il construit explicitement un contre discours identitaire, dans lequel le référentaire tend à l'emporter sur le référentiel, ou plutôt, le référentiel devient un élément du référentaire qui lui donne sens.

Et c'est bien là l'un des enjeux de la production textuelle de l'identité dans le roman réunionnais : redonner du sens au trop banal, au mal perçu ; redonner du sens au nom du même, lui redonner une signifiante, y compris dans le manque ou dans la perte du sens premier, soit remotivé, soit transformé dans une perspective qui se veut dynamique et unifiante. La représentation tente de casser les clivages — ethniques entre autres — au nom d'une culture commune, partagée, en tout cas partageable, dans le cadre d'une redéfinition de "l'authentique", non plus perçue seulement en termes de musée, de ce qui disparaît — risque que court *La terre-bardzour*, *granmoune* — mais en termes de construction conflictuelle.

Exemplaire est, à cet égard, *Faims d'Enfance*. Si la dédicace<sup>1</sup> semble bien renvoyer à une "ethnie" particulière et à une histoire perdue — et donc désirée —, la fable est celle d'une rencontre, d'une confrontation, et pour finir d'un métissage. Le désir d'origine ouvre sur le désir d'avenir, ce qui explique que la fable s'énonce au présent, c'est-à-dire dans le temps où se constitue le pluriel du sujet. Pluriel déjà programmé, on l'a vu, dès le titre, polysémique à différents niveaux. Le roman, d'un point de vue thématique, est celui de la fin d'une enfance, celle de Soubaya et de Lina, alors que la lettre du titre met en place, quant à elle, une double valeur de "faims" : celle du ventre, dont sont exclus les personnages principaux qui, explicitement, n'ont pas faim et ne participent pas à la glotonnerie généralisée de la diégèse, celle du cœur qui est réservée aux deux jeunes adolescents. Les deux programmes de sens posés par le titre sont développés de façon parallèle, dans le cadre d'une perception identitaire, d'une négociation entre le même et l'autre. Les deux grands conflits que le texte met en scène sont résolus, à chaque fois, par le métissage, ou par son désir : la cuisine réunionnaise et la cuisine française finissent par se mêler, de même que le malbar Soubaya, dépassant ses tabous culturels, finit par (s') avouer son amour à Lina, la petite blanche des Hauts. En fait, le texte du roman construit un espace qui mène le Je à l'autre. Comme la plupart des romans d'éducation, *Faims d'Enfance*, qui se présente sous l'aspect d'un journal, commence vers l'époque d'une rentrée, ici la rentrée scolaire dans un village des Hauts de l'île. De façon caractéristique, le roman se termine par la sortie de l'espace quasiment unique du récit - la cantine scolaire - en cours d'année, par les protagonistes

---

1. " A l'Indienne de l'Inde, mon ancêtre, dont j'ai perdu jusqu'au nom. A Krishna, Bharati, Carpanin, Vadivel, Soubaya...".

qui descendent vers les Bas. On a donc ici le jeu classique, conforme au modèle, du traitement de l'espace et des sujets dans ce type d'organisation narrative. Le journal se révèle être plutôt un récit à la première personne fait, apparemment, au présent, par un adolescent censé avoir une compétence scolaire assez défailante. Tout est vu par le regard de cet étranger, nouveau venu dans cet univers des Hauts, comme dans l'univers de la cantine scolaire. L'apprentissage sera donc celui de ce double espace, comme des gens qui l'occupent. Il est dès lors significatif, que le roman, qui s'ouvre sur l'affirmation d'un "Je", se ferme sur la parole de Lina, transformant le narrateur en destinataire d'une parole, et qui plus est d'une parole d'amour. Il est tout aussi significatif que l'on passe d'une manifestation de refus absolu au début du texte, à un savoir tout aussi absolu<sup>1</sup>. Du "je ne mangerai pas" qui lance la parole et le récit du sujet, au "comme si tu ne le savais pas déjà !" de Lina, le roman met en scène la construction réciproque des sujets. Ainsi l'espace négatif de l'ouverture se transforme en espace euphorique, transformation parallèle au parcours des sujets, concrétisé par le passage de "leur" en "notre" qui signale le cheminement de l'individu au collectif, de la révolte à la solidarité, et du point de vue amoureux, de la solitude à la rencontre. Ce cheminement, la nomination le spectacularise. Le personnage principal, en effet, qualifié de fils de Tamoul au début, devient ensuite le malbar perçu négativement, puis le malbar sans connotations, et enfin Soubaya et Baya.

Au début le narrateur se définit, de manière très explicite, dans un rapport à l'ailleurs :

"Il a la tête dure comme un galet des bords du Gange, le vieux Tamoul, mais je ne suis pas son fils pour rien. Je crèverai de faim s'il le faut, mais leur repas : jamais !"<sup>2</sup>,

La double référence au Gange et au Tamoul indique un rapport fantasmé à une Inde mythique, vécue toute entière dans la représentation que le sujet s'en fait, sans aucune expérience réelle du référent, comme on s'en doute d'entrée de jeu et comme le récit le confirme par la suite. Mais ce qui est important ici, c'est que le sujet se définit par rapport à l'Inde, dans une extériorité par rapport à la Réunion, puisque le terme générique utilisé par les Réunionnais descendants des engagés venus de l'Inde est malbar ou malabar, et non pas tamoul. Le choix de cette dernière

---

1. Voici la dernière phrase du roman :

"Lina relève le regard qu'elle avait baissé et, au lieu de briser en moi, comme elle le fait habituellement, la certitude de son amour, rouge comme un piment mûr, elle bougonne presque à mon adresse :

- comme si tu ne le savais pas déjà !

2. *Faims d'enfance*, p. 11.

qui descendent vers les Bas. On a donc ici le jeu classique, conforme au modèle, du traitement de l'espace et des sujets dans ce type d'organisation narrative. Le journal se révèle être plutôt un récit à la première personne fait, apparemment, au présent, par un adolescent censé avoir une compétence scolaire assez défailante. Tout est vu par le regard de cet étranger, nouveau venu dans cet univers des Hauts, comme dans l'univers de la cantine scolaire. L'apprentissage sera donc celui de ce double espace, comme des gens qui l'occupent. Il est dès lors significatif, que le roman, qui s'ouvre sur l'affirmation d'un "Je", se ferme sur la parole de Lina, transformant le narrateur en destinataire d'une parole, et qui plus est d'une parole d'amour. Il est tout aussi significatif que l'on passe d'une manifestation de refus absolu au début du texte, à un savoir tout aussi absolu<sup>1</sup>. Du "je ne mangerai pas" qui lance la parole et le récit du sujet, au "comme si tu ne le savais pas déjà !" de Lina, le roman met en scène la construction réciproque des sujets. Ainsi l'espace négatif de l'ouverture se transforme en espace euphorique, transformation parallèle au parcours des sujets, concrétisé par le passage de "leur" en "notre" qui signale le cheminement de l'individu au collectif, de la révolte à la solidarité, et du point de vue amoureux, de la solitude à la rencontre. Ce cheminement, la nomination le spectacularise. Le personnage principal, en effet, qualifié de fils de Tamoul au début, devient ensuite le malbar perçu négativement, puis le malbar sans connotations, et enfin Soubaya et Baya.

Au début le narrateur se définit, de manière très explicite, dans un rapport à l'ailleurs :

"Il a la tête dure comme un galet des bords du Gange, le vieux Tamoul, mais je ne suis pas son fils pour rien. Je crèverai de faim s'il le faut, mais leur repas : jamais !"<sup>2</sup>.

La double référence au Gange et au Tamoul indique un rapport fantasmé à une Inde mythique, vécue toute entière dans la représentation que le sujet s'en fait, sans aucune expérience réelle du référent, comme on s'en doute d'entrée de jeu et comme le récit le confirme par la suite. Mais ce qui est important ici, c'est que le sujet se définit par rapport à l'Inde, dans une extériorité par rapport à la Réunion, puisque le terme générique utilisé par les Réunionnais descendants des engagés venus de l'Inde est malbar ou malabar, et non pas tamoul. Le choix de cette dernière

---

1. Voici la dernière phrase du roman :

"Lina relève le regard qu'elle avait baissé et, au lieu de briser en moi, comme elle le fait habituellement, la certitude de son amour, rouge comme un piment mûr, elle bougonne presque à mon adresse :

- comme si tu ne le savais pas déjà !

2. *Faims d'enfance*, p. 11.

bris, adorateur de dieux à trop de bras, c'est toi Malabar- langouti, qui lui as planté ce manche de cuillère dans la paume de la main. C'est bien toi !"<sup>1</sup>.

On comprend, dès lors, comment la revendication de l'appellation "tamoul" relève d'une valorisation de l'image du sujet par rapport aux connotations que ses camarades de cantine donnent au terme "malabar". Mais le parcours du texte propose un tressage des deux programmes de sens, inscrivant le "tamoul" dans l'espace réunionnais, et donnant au "malabar" les qualités de l'Indien. Un chapitre du roman est consacré à ce réglage : Lina, dont le narrateur est amoureux, lui transmet, par l'intermédiaire de son frère, "quatre grosses gousses de tamarin bien acides comme je les aime". La surprise émerveillée de Soubaya vient du fait que Lina puisse être au courant des préférences de son "ethnie" en matière de friandises, connaissance qui suppose une ouverture vers la culture du sujet :

"Et comment sait-elle qu'à nous, Tamouls, rien ne peut faire davantage plaisir ? Et que, même, nous ne pouvons nous passer de ce fruit qui, pour les autres, n'est après tout qu'un petit amuse-gueule ?"<sup>2</sup>.

Le terme "tamoul" est motivé par l'anecdote que Soubaya rapporte, celle de l'arrivée sur l'île de son arrière grand-père, qui, découvrant l'absence de tamarin, faillit repartir.

Le présent de la jeune fille et les relations implicites qu'il sous-tend amène alors la production du terme "malabars", désormais réglé positivement :

"Depuis, nous, Malabars, en avons planté ici. Heureusement ! Il n'y a rien de meilleur pour refaire une bouche défaite par la maladie. C'est sûrement à ça qu'elle a pensé, Lina"<sup>3</sup>.

Bien entendu, cette production positive a été préparée par d'autres éléments textuels significatifs, en particulier la description du père venant protester contre le fait qu'Yvonne, la "cantinière", veuille obliger son fils à manger du bœuf. Le père malbar devient une sorte d'allégorie de la dignité, de la politesse, du savoir-vivre, face à la méchanceté et à la vulgarité d'Yvonne :

"Je priais tous les dieux du ciel pour que tu viennes, et j'avais peur en même temps que tu sois obligé de débarquer en vieux vêtements de case. Non pas

---

1. *Faims d'enfance*, p. 19-20.

2. *Faims d'enfance*, p. 131.

3. *Faims d'enfance*, p. 132.

en déchiré, la guenille n'existe pas à la maison, mais ne serait-ce qu'avec une chemise élimée, râpée aux poignets, tout émoussée à la pointe du col ! Car, hier, ton bon costume était tout taché de boue : la pluie, pour l'enterrement de je ne sais lequel de tes nouveaux amis, a trouvé moyen de tomber à verse en plein cœur de la sécheresse. Mais, aujourd'hui, ton bazin blanc éclate à nouveau de pureté. Qui donc s'est levé la nuit pour le laver, le savonner, le frotter à la rafle de maïs, le tremper, retremper au bleu ? Quel soleil s'est levé dans le noir pour le sécher, ou plutôt, quel carreau vingt fois remis à la braise en a chassé l'eau ? Quel amidon en a, malgré ces mains ankylosées de fatigue, dressé le col ? Tu ne répondrais, papa, à toutes ces questions que par un grognement, je le sais bien. Ou alors tu me demanderais si l'essentiel, pour ce onze heures, n'est pas que ton costume soit net et lisse, droit là où il faut, plissant les vrais plis que l'on doit, et qu'aux pieds ta seule paire de chaussures brille comme graines de longanes ?<sup>1</sup>.

Ce chant d'amour au père fait sens par rapport au chant que tout le roman prépare pour Lina. Et le retournement positif du terme "malbar" est dû au désir amoureux du sujet, qui construisant l'image de l'aimée, fait d'elle une blanche malbaraise :

"Je m'attendais — pardonne-moi, Ary ! —, je m'attendais à une grosse tête de jaque ébouriffée, mais elle en a une naturelle et bien peignée. Des yeux vifs. Des dents bien rangées, pas une ne reculant quand les autres avancent. Et puis un si joli sourire, et puis des bras si fins, si légers de mouvement qu'on dirait, qu'on dirait... une malbaraise"<sup>2</sup>.

Mais le gain du texte, c'est la conquête de l'appellation hors ethnotype : le paradigme Malabar/blanche est remplacé par Baya/Lina. De la même façon que le sujet cesse d'être le fils du vieux tamoul, le malabar, pour devenir Baya, Lina cesse d'être la jeune fille aux taches de rousseur et aux "cheveux enflammés" pour devenir Lina. Et dans cette perspective, le surnom "Baya" prend tout son sens. Le commentaire du narrateur, lorsque pour la première fois, ses camarades l'appellent ainsi, est révélateur :

"- Baya ! Baya ! Ton père est arrivé ! Ton père est là ! Il parle à la directrice. Viens vite, Baya ! Venez tous !

C'est la première fois dans cette cantine qu'on ne me crie pas "Malabar", mot que les Blancs remplissent de mépris, et qu'on m'appelle, mieux que

---

<sup>1</sup>. *Faims d'enfance*, p. 47.

<sup>2</sup>. *Faims d'enfance*, p. 39.

par mon prénom, par mon petit nom gâté, que l'un ou l'autre a dû entendre papa prononcer, le jour de la rentrée, quand lui et moi sommes venus m'inscrire à cette maudite école”<sup>1</sup>.

Le “mieux que mon prénom” situe bien l'enjeu identitaire de la nomination du même par l'autre. Baya, surnom revendiqué, car donné par le père aimé et admiré, renvoie ainsi au malbar, mais hors de l'ethnotype : dans l'acceptation de ce qui fait la différence du sujet dans un espace communicationnel désormais commun. Le nom ne marque plus une essence de la différence, mais le surnom, l'appellatif dit la frontière qui permet le partage. Partage qui devient encore plus clair si l'on sait que chez les Malbars le terme signifie “frère”, non pas en référence au sang, mais à la communauté des pratiques. Et l'exclamation finale d'Ary, le frère infirme de Lina, à la fin du roman, dit bien, dans l'inconscience de sa praxis linguistique et de sa praxis de linguistique, le point d'orgue du cheminement des sujets les uns vers les autres :

“Ary me regarde et regarde ma Lina qui a un bref mais vrai sourire.

- J'aime Baya, moi, tu sais ! il lui dit.

- Moi aussi, elle répond

- Je l'aime beaucoup, beaucoup.

Ary ferme les yeux, pour les rouvrir aussitôt, car Lina vient d'ajouter :

- Moi, tu ne peux pas t'imaginer combien !”<sup>2</sup>

Si *Quartier-3-lettres*, était, dans une certaine mesure, le roman du refus, *Faims d'enfance* est le roman de la mise en commun, les personnages se rejoignant dans le partage des valeurs, l'opposition entre le pur et l'impur qui est l'une des isotopies du roman, cédant progressivement la place au discours du cœur. Mais il s'agit bien, dans les deux cas de construction identitaire, où le parcours individuel du sujet répond au débat collectif. Le roman, en effet, construit, pour l'essentiel, un espace quasi unique, et met en scène une seule pratique, celle du manger. Ce qui se joue de la question des identités est représenté dans la pratique culinaire, manducatoire, et dans les gestes de table. Mais l'on notera que le texte fait silence sur la production de la nourriture et sur la transformation du cru en cuit, comme si les coulisses des réfectoires n'étaient pas montrables. Les conditions de production de la nourriture sont tuées au même titre que les conditions de production des identités. Ne s'offre ici que la nourriture prête à être consommée, et c'est dans cette représentation que peuvent se lire les enjeux idéologiques du roman ; le texte, quant à lui se construit dans le mime de cette représentation, par tout un jeu sur le lexique, par

---

<sup>1</sup>. *Faims d'enfance*, p. 46.

<sup>2</sup>. *Faims d'enfance*, p. 182.

une série de métaphores qui font du texte une cuisine. Les rares fois où la cuisine est montrée en train de se faire, c'est dans une intention bien précise : dans un cas c'est la directrice, qui prenant la place de Madame Barbin, la cuisinière, fabrique les repas nouveaux — la cuisine française — proposés aux enfants pour qu'ils se civilisent ; dans l'autre cas, c'est Madame Barbin qui fait cuire des brèdes pour guérir, pour sauver Ary, empoisonné par Yvonne : le récit se clôt sur cette cuisine "naturelle" qui sauve, sur cette cuisine végétale que Soubaya aime.

L'acte de manger, et tout ce qui s'y rapporte, est presque partout décrit dans le roman. La description de la pratique diminue à la fin, alors qu'elle est présente de manière quasi constante dans presque tout le livre. La structure du roman en parties (quatre) repose sur le rapport à la nourriture, avec une opposition entre la première et la deuxième. La première partie décrit une nourriture perçue comme normale, une nourriture endogène, la nourriture habituelle des enfants dans le milieu scolaire où ils mangent. Cette partie définit bien l'opposition entre l'école où l'on mange bien, et la maison où l'on ne mange pas, la période scolaire où l'on mange la nourriture cuite, et les vacances scolaires où l'on mange le cru, le végétal. Cette nourriture "normale" de l'école trace la ligne de démarcation entre Soubaya qui la refuse, parce qu'impure, et les autres qui la "goulupient". La seconde partie met en scène une nourriture liée à l'autre, la nourriture exogène, imposée par la nouvelle directrice, en même temps que les nouvelles façons de manger. De façon très marquée, l'opposition des pratiques de table recouvre un conflit identitaire. C'est cette opposition entre les deux premières parties qui programme la troisième, qui met en place la possibilité d'intégrer l'altérité dans la nourriture endogène, et de façon parallèle, l'intégration de Soubaya dans la communauté des hauts, par l'amour notamment. Dès lors, la quatrième et dernière partie du roman peut développer un rapport différent à la nourriture. Ce qui est développé, c'est la dimension idéologique de l'utilisation sociale et institutionnelle de la nourriture. Le sens des pratiques de table et de la nourriture est retravaillé : la cuisine devient un espace à la fois symbolique et concret d'affrontement d'une part, de guérison d'autre part. Et c'est là que se fait le développement de la grande métaphore de la nourriture, ainsi que le traitement et l'achèvement du paradigme de la nourriture du cœur et de la cuisine amoureuse. Le roman se joue ainsi sur un jeu d'oppositions, d'alternances et de symétrie, avec un dépassement des oppositions qui résout la question de la cuisine amoureuse en définissant la cuisine comme guérison.

Le "je ne mangerai pas!" de Soubaya, qui ouvre le roman, par delà le refus qu'il énonce, pose les deux grandes oppositions qui structurent le récit, celle du cru et du cuit, celle du pur et de l'impur. D'emblée, la description de la nourriture est

liée à une opposition culturelle entre le Je et les autres, entre les gens d'ici et les gens d'ailleurs. Celui qui parle s'est nommé d'entrée de jeu :

“Je l'ai pourtant dit et redit à mon père qu'elle n'est pas pour Soubaya la cantine de leur école” (p. 11).

Le prénom connote une ethnie, et un espace familial lié à cette ethnicité. Entre cet espace et la cantine scolaire où les autres s'empiffrent, les modes de cuisson s'opposent ; manger à la cantine revient, dans un premier temps, à nier son identité :

“Ah ! Ce cari ! Pour des millions, je n'y goûterais pas ! Ni à la sauce ni au riz saucé ! Et même à celui qui ne l'est pas. D'ailleurs, que ce serait une autre viande, un autre manger — le meilleur massalé du monde ! — que je n'en mangerais pas davantage ! Je mange la nourriture de la case, à la case, ou alors je ne mange pas ! Un point c'est tout !” (p. 13-14).

En fait la cantine est surtout le lieu de l'école, et non pas un lieu dans ou à côté de l'école. C'est le même espace qui sert de salle de classe et de cantine. Là où on enseigne, on mange. On comprend mieux, dès lors, l'assimilation de la cuisine à l'éducation, et pourquoi l'imposition d'une cuisine nouvelle entraîne une volonté de transformer aussi le rapport au réel.

Le conflit culinaire est bien la métaphore d'un conflit culturel et historique<sup>1</sup>, et le texte le scande, y compris par tout un travail lexical, par tout un jeu de métaphores qui fait entrer tout le référentiel du roman dans le champ de la cuisine et de la nourriture<sup>2</sup>. On a ainsi une ethnographie des mangeurs et du repas à tous les ni-

---

<sup>1</sup>. Cf., par exemple, p. 69 : “Je m'en sers un tout petit peu. Mano a raison, ce n'est ni bon ni mauvais : c'est tout plat. Je n'ai jamais mangé de nourriture zorey, mais tous ceux qui y ont goûté disent qu'elle est fade à ne pas savoir. Les épices, c'est par leur fort ! Ils ne connaissent ni curry, ni safran, ni ail, et jusqu'à ni sel ! Quant au piment, ils en ont une peur bleue, pire que si c'était grand Loulou, ou encore Grand-mère Kal, ou bien encore un Grand Diable qui n'aurait pas eu son content de chair fraîche depuis des nuits et des nuits”.

P. 75 : “Si la nourriture n'est que souvent crue, elle est immanquablement fade : le sel, elle connaît pas cette directive, les épices non plus. Bizarre qu'elle soit créole”.

P. 90-92 : Elle m'a pris, la garde-chiourme en question, alors qu'à la main — à la main, le crime ! — je me mettais un petit morceau de saucisse dans la bouche. Qu'est-ce qu'elle ne m'a pas dit !. Ce qu'il y a d'étonnant avec cette garce, c'est qu'elle est capable de vous salir rien qu'avec des mots bien propres : “goulu”, “glouton”, “arriéré”, “tardigrade” ! Quand elle suppose que vous ne comprenez pas, elle vous fournit et la méchanceté et son explication, que vous fassiez des progrès en français en même temps. Une pierre deux coups. En tuer sept et blesser quatorze de la même cartouche :

- Tu ne sais pas ce qu'est un tardigrade ? Eh bien, c'est une bête comme toi, attardée comme toi, et en plus paresseuse ! Tu vois comme ce nom te va bien !

Allez-y, Mademoiselle ! Pas la peine de vous priver. J'ai le dos suffisamment large et mes épaules ne tombent pas si bas ! Faites-moi mal, si vous le pouvez ! Mais je tiens à vous signaler, même si ça n'est que dans mon cœur pour l'instant, que ça ne sera pas tous les jours la fête pour les chipeks-pardon de votre espèce, et qu'on ne me fera pas longtemps encore baisser la tête comme je dois le faire aujourd'hui.

J'ai dit : “Faites-moi mal !” Mais quel mal pourriez-vous me faire ! Je me fous, me surfous de toutes les insanités que vous pouvez aboyer derrière moi. Depuis des mille et mille ans, nous Tamouls avons toujours mangé comme ça. Quelle malhonnêteté, quelle malpropreté, il y a-t-il là dedans ? “Manger à la main ! Manger à la main !” Dites vous... tout d'abord nous ne mangeons pas à la main, mais avec les doigts, le bout même des doigts. Car, à la case de grand-mère, si tu en as sali deux phalanges, tu te fais engueuler comme c'est pas possible. Si c'est le doigt entier, lève-toi au plus vite, va te laver les mains et rumine ta faim-valle jusqu'au prochain repas. Si la paume a été touchée, papa dégrafe son ceinturon, car, visage fermé, grand-mère ne peut tarder à dire :

- Tu te donnes donc le droit à cet enfant de me manquer de respect !

Et ceux qui prétendent que nous mangeons à la main, ou que c'est l'affaire de souillons, ceux-là n'ont jamais vu les doigts fins de grand-mère avec ses deux fines bagues d'or préparer de leur dernière phalange la petite boulette de riz, que le pouce fera glisser dans la bouche.

<sup>2</sup>. Cf., par exemple, p. 58 : “Avant même de se mettre à manger — à quel point cette affaire — là l'empoisonnait donc ? —, avant même de s'asseoir, il tire de sa poche une purée de fleurs, une compote de balsamines ramassées dans le fossé — pas tellement facile avec un battant de cloche ! — un soso de pieds d'alouettes et d'hibiscus volés dans les cours, une marmelade de petites roses aux feuilles mangées par les chenilles — mais feuille n'est pas fleur, pas vrai ? — Bref une bouillie qu'il voulait offrir à sa si jolie maîtresse. Bouillie j'ai dit... bouillie sans doute, mais sentant bon, si bon...”.

P. 12 : “Si maman était encore là, jamais, au grand jamais, elle n'aurait laissé faire ça, et d'abord nous ne serions pas ici dans ce diable bouilli de pays du bout du monde, et je ne serais pas, seul Noir parmi les Blancs, mouche-charbon tombée dans le lait, comme ils disent... Enfin, admettons que je suis la mouche et eux le lait ! Mais quel lait, et de quelle valeur !”.

veaux, chaque élément renvoyant à une relation conflictuelle aux cultures en jeu, par l'intermédiaire de l'opposition entre le pur et l'impur, la plupart des mangeurs étant liés à l'impur, le narrateur mis à part. Le découpage se fait aussi, de façon classique, selon l'axe sexuel qui recoupe l'axe pur/impur, le tabou sur la nourriture reprenant et précisant le tabou sexuel. C'est sans doute ce qui explique qu'au début, le paradigme de l'impur soit renvoyé du côté des filles, aussi bien au niveau matériel que symbolique :

“C'est là-dessus que mangent les filles. Deux par deux. Mais les plateaux sont si en pente, si bien enduite de sauce grasse, les tables sont si branlantes, que les assiettes refusent obstinément de rester en place, si bien qu'il faut les surveiller comme lait qui chauffe. Un simple clignement d'yeux, et la fille se retrouve la robe toute remplie de riz au safran. L'une rira tout son content, l'autre lâchera une bordée de paroles malpropres — la bouche des filles est souvent bien plus sale qu'on ne le croit —, l'autre encore, à mère si lasse de tout et tout savonner, brosser, frotter, et que la plus petite tache finit par mettre dans une fureur bleue, pleurera toutes les larmes de son corps, maudira tout ce qu'elle sait : la cantine, la mère de la cantine, sa grand-mère, et jusqu'aux plus vieux ancêtres de ladite cantine. Et même alors, elle fera ébouler le riz-carri de sa robe dans l'assiette, elle raclera la table du quart de la main pour recompléter son repas, s'assoira devant pour le terminer. Nous, garçons, nous mangeons sur trois tables à tréteaux qui sont plaquées contre le mur quand il y a classe dans le réfectoire”<sup>1</sup>.

Peu à peu, ce rapport au pur sera modifié, et l'imposition de la nourriture nouvelle et des nouvelles façons de manger sera l'occasion de montrer que les filles

---

<sup>1</sup>. *Faims d'enfance*, p. 27-28. Ary, le frère de Lina, est lui aussi, au début, défini par l'abjection.

Cf. p. 29-30 : Toute le monde sait qu'Ary, en plus de sa tête de jaque, a une patte folle, qu'il est “noundi”, infirme”, quoi ! Son pied, on le connaît d'autant mieux qu'Ary, comme nous autres, ne met jamais que des sandalettes de poussière ou des bottes de boue, selon le temps qu'il fait. On l'a tous vu et revu, le pied d'Ary, mais jamais ensemble, jamais pour le spectacle. Alors on se penche du plus vite qu'on peut sous la table. Mais Tête Jaque, vif comme l'éclair, l'a déjà levée, son infirmité du bas. Il la tient à deux mains au-dessus de nos plats, au-dessus des grains de riz fanés, de la sauce répandue. Pas de place pour la poser, alors, il la lâche dans sa propre assiette.

Un pied dans une assiette !!! Remarquez, ça n'est pas un vrai pied pour vraiment : c'est un gond avec trois ongles recroquevillés sur un des bords. Un battant de cloche aplati et même pas droit : il se retourne dessus dessous et la plante regarde à demi le ciel. C'est pas un vrai pied, mais Ary s'en sert comme d'un. Et là où ce battoir qui trévière, touche le sol, il est gercé, péturé, fendu, crevassé comme les nôtres”.

La transformation de Soubaya, en raison de l'amour de Lina, est d'autant plus caractéristique, puisqu'il arrive à passer outre, à la fin du roman.

mangent plus proprement que les garçons, que ce qui les définit, c'est la délicatesse. Ce changement de perspective est lié, bien sûr, à l'amour que le narrateur éprouve pour Lina, mais aussi au fait que la nourriture nouvelle se définit par le cru. Cela dit, l'image même de l'impur, du sale et de l'abjection, c'est Yvonne, dont l'impureté est signalée par son surnom, auquel est toujours accoïé, dans l'appellation, un terme à connotation scatologique ou ordurière :

“Il ajoute :

- Dis-lui merde à Gros Tabac !

Les plus vicieux parmi les garçons appellent Yvonne “Gros Tabac” et quelquefois “Tabac vert” parce que, disent-ils, elle ne met pas de culotte et qu'on voit le tabac de sa grosse entrecuisse quand elle est assise sur son tabouret. “Tabac” je comprends : “gras”, c'est l'évidence même ; mais “vert” ! Pourquoi “vert” ? De toute façon, je n'ai jamais vu que la peau de bigarade de l'intérieur de sa jambe, et ça n'est pas faute de reluquer pourtant. Mais peut-être qu'avec leur tête de moins, les autres sont mieux placés pour tirer ce corner. Je n'ai jamais vu le tabac de “Gros Tabac”, tant pis, ou tant mieux... et “Gros Tabac” quand même, mais pas pour le lui lancer à la gueule”<sup>1</sup>.

Le rapport d'Yvonne à l'impur est inscrit sur son corps, dans la description qu'on en fait<sup>2</sup> et cette impureté, elle la développe dans ses gestes, dans sa façon monstrueuse, animale de manger<sup>3</sup>, dans sa relation aux enfants qu'elle punit par la souillure, en particulier Soubaya qui refuse de manger le bœuf :

“Yvonne me vole dessus. Elle m'empoigne les cheveux :

---

<sup>1</sup>. *Faims d'enfance*, p. 45.

<sup>2</sup>. Cf., p. 45 : “Yvonne, elle a la gueule qui s'allonge en museau de rat musqué”. P. 30 : “Yvonne, c'est la cantinière. Une sacrée grosse Blanche, comme il n'y en a que dans les hauts. Le cul large comme un arrière train de gendarme, la gueule : gueule de cochon, et l'aisselle sentant fort la transpiration constamment réchauffée”.

<sup>3</sup>. Cf., p. 31-32 : Yvonne s'occupe de tout dans la cantine ; elle sert le repas et puis aussi elle nous surveille, ce qui, en principe, est le travail de la directrice de l'école, mais comme celle-ci ne peut plus mettre un pied devant l'autre... Dire qu'Yvonne nous surveille est un bien grand mot, car pour ne pas perdre son temps, pour ne pas laisser son dentier s'embêter, son jabot se morfondre, elle se dresse dans un grand plat une de ces petites montagnes de riz blanc qu'elle jumelle d'une deuxième de haricots ! Elle arrose le tout de quelques bonnes louches de cari, et en avant ! Jouis Roses et Ary sont battus d'avance. Et, tant que tout le manger n'a pas pris la pente vers sa panse, tant que son plat n'est pas propre comme le dedans de ma main, elle ne nous voit pas, ne nous entend pas, et nous pouvons faire toutes les couillonades que nous voulons.

Oui, mais aujourd'hui, quand Ary commence son cinéma, il est plein à ras le bord le ventre d'Yvonne, et malgré le tonnage supplémentaire que cela lui impose, à l'énorme femelle, elle rapplique en guêpe que l'on vient provoquer dans son nid”.

- Retourne donc en Inde, Malabar - langouti ! Je t'en ferai avaler, moi, du bœuf ! Et les cornes avec !

Elle m'enfonce le visage dans mon assiette. Elle m'écrase dans le riz, dans le cari de bœuf. J'en ai plein la bouche, j'en ai plein le nez, je vais mourir..."<sup>1</sup>

En fait, cette opposition entre le pur et l'impur qui caractérise le récit est le moment négatif d'un processus dialectique à l'œuvre dans tout le roman. C'est le dépassement de cette opposition, par un changement de perspective, qui permet l'apparition de l'isotopie majeure du texte, celle du métissage. Le roman montre que des figures peuvent s'inverser : ainsi Yvonne, personnage féminin, réalise le masculin par l'exacerbation de sa gloutonnerie et de sa violence, alors que Soubaya reprend les caractéristiques du féminin ; de même la nourriture végétale fade, bouillie et rejetée, est à la fin du roman, celle qui sauve, alors que le cari de viande tant désiré se révèle être porteur de mort. On le voit, l'ethnographie des mangeurs et des repas situe l'enjeu, le texte se propose d'être celui du métissage, métissage de la nourriture, métissage des représentations du monde, métissage humain, métissage linguistique<sup>2</sup>. Cette poétique de la relation se construit contre les obstacles liés à la représentation de l'autre. Bien entendu, ces obstacles diffèrent selon les axes. Sur le plan de la nourriture, l'obstacle est, dans un premier temps, le non-respect du tabou alimentaire de Soubaya sur la viande de bœuf, dans un second temps, le mode de cuisson et de manger français. C'est en métissant la nourriture que les enfants parviennent à la manger<sup>3</sup>. Sur le plan humain des relations entre Soubaya et Lina, l'obstacle est ici le fantasme de pureté, lié à la grand mère ; le jeu du pur et de l'impur est ici retourné, et l'espace contemporain du métissage se construit contre

---

1. *Faïms d'enfance*, p. 45.

2. A ce propos, on peut remarquer que le terme "noundi", qui est d'origine tamoule et qui n'est pas compris par les Réunionnais qui n'appartiennent pas à l'espace culturel malbar, et a fortiori par les Français, est intégré dans un énoncé sans aucune note explicative, alors que d'autres mots plus "créoles" sont glosés.

3. Cf. p. 88 : Nous avons trouvé un contre-poison aux dangereuses fadasseries de la directrice : le piment. Que ce soit sa bouillie de pommes de terre, ses haricots verts ébouillantés, sa viande cuite à l'eau - pas la crue, que personne n'arrivera jamais à avaler —, grâce au piment, tous ces gâte-bouche finissent par accepter de descendre jusqu'au cabinet en passant par le ventre et sans se venger traîtreusement au passage en plus. Je plaisante, bien sûr : les zorèys ignorent piments cerises, piments bleus et piments blancs, gros piments et piments nains, et ils ne sont pas malades pour autant. Au contraire, souvent même, ils en deviennent gros comme des tonneaux, gras comme des tangs avant l'hivernage et roses comme des bébés de celluloid".

Il s'agit plus d'une nourriture "diglossique", si on peut se permettre la métaphore, que d'une véritable cuisine métisse. Cf. Daniel Baggioni : "Mulâtre ou métisse ? Alternative ou dialectique des identités", in *Cuisine/Identités*, Saint-Denis, p. 7-14.

l'image pure de la société ancestrale<sup>1</sup>. Mais sur le plan culturel, le processus de métissage correspond à un processus d'intégration ou d'assimilation. On l'a vu, il y a une sorte d'équivalence entre éduquer et cuisiner. La cuisine est très nettement liée à l'école. Tout un chapitre (Lundi 10 septembre) est consacré à la mise en scène de cette équivalence : le calendrier scolaire est celui du cycle de la nourriture :

“Au menu : viande de bœuf. Encore ! J'aurais dû me douter que, pour la bouffe, la même rengaine repassait de semaine en semaine, tout au long de l'année, et probablement d'une année à l'autre : lundi, bœuf ; mardi, sardines : mercredi, morue... Je comprends enfin, pourquoi, quand à huit heures cinq, la maîtresse lève sa craie devant le tableau, et demande : “Mes enfants, quel jour sommes-nous, aujourd'hui ?”, il y a toujours deux ou trois grands nigauds pour goguenarder entre leurs dents : “Viande de bœuf, dix septembre 1958”<sup>2</sup>.

La maîtrise du temps, des rythmes, censée caractériser le travail éducatif est tournée en dérision, puisque le seul rapport que les élèves entretiennent avec l'école est celui de la nourriture : mise en évidence de l'échec de la mission “civilisatrice”. C'est bien cette relation de l'école à la nourriture qui explique que la rédaction, le mode de raconter se fait dans le langage de la nourriture<sup>3</sup>. La phrase se cuisine, comme le texte.

---

<sup>1</sup>. La mise en scène de l'identité culturelle est liée à la représentation de ce qu'il y a derrière. La question de l'amour entre deux personnages qui ont des représentations différentes du monde et de l'autre est traitée de cette façon : à la fin, on n'aura plus deux représentations, mais la rencontre de deux désirs. La relation humaine joue contre les apparences et suppose la prise en compte des catégories de l'autre. Ainsi le don d'amour de Lina (*Les gousses de tamarin*) est pris dans la culture de l'autre ; il s'agit non pas de lui imposer le don (tamarin = Inde), ni de s'approprier le sujet, mais le don révèle la prise de conscience de l'altérité et l'intégration de cette prise de conscience : c'est ici que le métissage est possible, à la fois comme proximité et mêlement.

<sup>2</sup>. Cf., *Faims d'enfance*, p. 33.

<sup>3</sup>. Cf., par exemple : p. 39 “C'est pas une figure qu'elle a, c'est une figue trop mûre !”.

V

L'ITINÉRAIRE CRÉOLE

# CHAPITRE I

## DE LA CRÉOLITÉ

Si on avait une vision un tant soit peu eschatologique de l'évolution des formes et des discours littéraires, de leur jeu et de leur change, du miroitement des textes qu'ils produisent et par lesquels ils sont produits, on pourrait croire que le texte en créole, ou le texte créole surgit comme un aboutissement, comme une épiphanie, ou comme la fin d'une histoire. La place de ce chapitre dans l'économie générale de ce travail pourrait aussi nourrir telle illusion, de même que l'intitulé général qui encadre la mise à jour de ce qui, à première vue, paraît relever d'un processus linéaire, presque sans ruptures, ni conflits. La métaphore guerrière de "stratégies discursives" présuppose un but, une cible, qui serait, à suivre cette pseudo-logique, la littérature en langue créole. Enfin le texte créole vint, ou, si l'on préfère d'autres références, tel qu'en lui-même enfin la langue le change. La fausseté de la perspective est compréhensible dans les conditions générales de la diglossie qui la produit, et dont elle n'est qu'un aspect. L'occultation généralisée de la production littéraire en langue créole, son renvoi au jeu ou au psittacisme, ou à l'insignifiance, entraîne en retour, une survalorisation de cette même langue et de ses productions littéraires. L'être littéraire réunionnais est ainsi scindé en deux, dans la représentation historique comme dans le jeu (ou l'affrontement) des langues ; de ce fait, mutilé dans son rapport à sa propre représentation du réel. Les anthologies disponibles proposent les écrivains de langue française d'une part, ceux de langue créole d'autre part, brisant ainsi la cohérence d'œuvres produites dans les deux langues par des auteurs comme Jean Albany ou Axel Gauvin et Daniel Honoré. Cette partition institutionnalise un fait de diglossie et officialise une double lignée, celle d'une littérature en langue majeure, celle d'une littérature en langue mineure. Etant donné le jeu dialectique de la langue et de ses productions, on a ainsi, sur le plan de la représentation symbolique, comme sur celui du fonctionnement effectif (édition, distribution, lectorat et modalités d'écriture) une bipartition entre une littérature ressentie comme majeure, même dans ses ratages, et une littérature perçue comme mineure, même dans ses réussites. Par ailleurs, c'est toute la périodisation de la littérature réunionnaise qui devient ainsi problématique, et tout le jeu des interférences qui est sous évalué. Toute histoire de la littérature réunionnaise qui se voudrait cohérente et sensée, devra prendre en compte, dans le mouvement qui les produit et les fait parfois interagir, les textes écrits dans les deux langues, sans considérer les œuvres écrites en créole comme une sorte d'annexe de la littérature réunionnaise écrite en français. Mais l'occultation du mouvement réel se fait aussi

dans l'autre sens, par la survalorisation de la production littéraire en créole. Cette survalorisation ne se fait pas en termes de jugement de valeur, mais dans la mise en place d'un rapport particulier de la langue d'écriture à la vérité du discours et du sujet. Tout se passe comme si, poussant jusqu'au bout l'idée que la langue est le lieu du sujet, on parait la littérature créole de qualités ontologiques. Dans le texte créole, en somme, se réaliserait enfin l'homogénéité du dire et du vivre, le discours trouverait sa forme, la forme sa mesure et son poids d'authenticité. Toute la création littéraire antérieure n'aurait été finalement que la négation ou l'approximation de ce cri enfin vrai, semblable, sur le plan de l'écriture, à ce cri du peuple, cri authentique auprès duquel il ne cesse de passer, dont parle Aimé Césaire dans son *cahier d'un retour au pays natal*<sup>1</sup>. On aurait ainsi, après un temps d'errance plus ou moins long, le retour de la langue vers son sujet, ou plus précisément, leur rencontre inévitable et programmée d'où surgit le *Texte*. C'est d'une certaine façon, ce que semble dire Alain Armand dans l'introduction de son travail sur les écrivains créologues de la Réunion.

“Dans le travail universitaire auquel nous faisons allusion précédemment<sup>2</sup>, nous avons essayé de montrer justement que l'utilisation quantitative et qualitative du créole dans des romans écrits en français pouvait nous permettre d'établir en quelque sorte le degré de “créolité” de l'œuvre. Nous avons fait remarquer aussi que l'émergence du créole dans la littérature réunionnaise semblait suivre un processus, celui du passage progressif d'une utilisation folklorique et exotique à l'affirmation d'une identité [...]. Nous voudrions cette fois, à travers la présentation et l'étude de la production littéraire d'expression créole à la Réunion, porter toute notre attention sur l'itinéraire du créole réunionnais, celui d'une langue à la recherche d'une preuve de son existence, à travers une littérature qu'elle engendre, celui d'une langue minorée face à son avenir [...]. Notre réflexion visera à préciser le processus précédemment évoqué, à savoir le passage d'une utilisation folklorique à une utilisation “militante” de la langue créole, en comprenant “militant” non

---

<sup>1</sup>. Aimé Césaire : *Cahier d'un retour au pays natal*, Présence Africaine, Paris, 1956. Le passage auquel il est fait référence est le suivant :

“Et dans cette ville inerte, cette foule crieuse si étonnement passée à côté de son cri comme cette ville à côté de son mouvement, de son sens, sans inquiétude, à côté de son vrai cri, le seul qu'on eût voulu l'entendre crier parce qu'on le sent sien lui seul ; parce qu'on le sent habiter en elle dans quelque refuge, profond d'ombre et d'orgueil, dans cette ville inerte, cette foule à côté de son cri de faim, de misère, de révolte, de haine, cette foule si étrangement bavarde et muette”.

<sup>2</sup>. Il s'agit de son mémoire de maîtrise.

pas comme synonyme de politique, mais comme référant à une action volontariste, glottopolitique visant à donner toute sa place à la langue créole”<sup>1</sup>.

C'est sans doute cette histoire programmée de la littérature qui amène l'auteur à distinguer une “ère de la créolophilie” caractérisée par une littérature de parodie, où “écrire le créole signifie transcrire une langue orale”, où celle-ci a une fonction essentiellement pittoresque et folklorique, un rôle d'effet de réel, d'une “ère de la créolité” définie par la promotion d'une langue créole en possession de tous ses moyens pour une littérature autonome et conquérante. Ce qui semble fondamental ici, c'est que c'est bien le rapport à la langue qui induit la production textuelle. Dès lors, le rapport à l'écriture, inséparable d'un mode de représentation du monde, ou de la production d'une version du monde, ne saurait être que politique, signe de ce spectacle diglossique que le texte produit tout en le rejouant dans sa contestation même. Alain Armand y insiste :

“En cette situation d'instabilité et d'insécurité, l'écrit créole apparaît comme *la tentative ou le refus de promotion d'une langue minorée*. C'est dans ce sens qu'aucune œuvre littéraire ne peut se prétendre innocente, apolitique, et ne peut occulter les déterminations idéologiques qui la sous-tendent. L'acte littéraire participe à la glottopolitique qui est définie bien souvent en dehors des populations et des territoires concernés”<sup>2</sup>.

On voit comment la dimension politique qui caractérisait le roman francophone post-colonial est transposée sur le plan — et uniquement sur ce plan là — de la langue ; de toute évidence, on assiste à un transfert et à une fétichisation de l'objet langue dont la valeur devient absolue : la langue tient au sujet et le tient. De cette fétichisation et de cette réification, surgit un réglage au plus près du praxème créolité qui a pour fonction de geler dans l'histoire le processus infini de l'évolution linguistique repensée sous le signe de l'identité par la littérature. C'est pourquoi les productions littéraires en créole qui précèdent l'explosion de la décennie 1970-1980 sont contestées en raison de leur manque d'authenticité<sup>3</sup>. Inversement, le texte authentique sera celui écrit dans une langue authentique, c'est-à-dire la plus éloignée possible du français :

---

1. Alain Armand. Gérard Chopinet : *La littérature réunionnaise d'expression créole 1828-1982*. L'Harmattan, Paris 1983, p. 12-13.

2. Idem, ibidem, p. 402.

3. Alain Armand écrit à ce propos : “Les histoires créoles parues dans les revues littéraires des années trente, tout comme les écrits de G. Fourcade ou de C. Bosse, ne peuvent pas non plus être considérés comme des documents authentiques sur le créole de l'époque ; Nous avons affaire là à des œuvres de lettrés soumis à une décréolisation qualitative, écrivant dans leur idiolecte qui tient autant du créole francisé, parlé par la bourgeoisie réunionnaise que du français”, op. cit. p. 406.

“La recherche de la “déviance” maximale ou minimale, si l'on se place dans l'optique du continuum par rapport à l'acrolecte, à savoir le français, prend une dimension quant au rôle et au statut que l'auteur assigne au créole.

Nous voulons dire par là qu'écrire dans la variété de créole la plus éloignée du français revient à considérer qu'une littérature réunionnaise d'expression créole ne peut tirer son originalité que si elle génère ses propres modèles poétiques et rhétoriques. Une telle entreprise n'est possible que si la langue créole manifeste la plus grande autonomie par rapport à la langue française. A l'inverse écrire dans un créole francisé et accommoder, au niveau de l'acte littéraire, le créole à la sauce française, c'est admettre une certaine infirmité fonctionnelle et statutaire de la langue vernaculaire face à la langue officielle, prestigieuse dont elle est dépendante, à un degré où à un autre”<sup>1</sup>.

On voit, dès lors, comment, dans la relation dialectique qui unit la langue et la littérature, c'est, de manière volontariste, celle-ci qui construit celle-là. La littérature fait surgir la langue neuve, lieu attendu de la réalisation du sujet rendu à soi-même dans l'Histoire, ou à la fin de l'Histoire<sup>2</sup>. Le désir de redonner vie à la langue maternelle minorée, de lui fournir des espaces énonciatifs jusque là interdits ou timidement parcourus, conduit à la conception d'une créolité supralectale qui semble être en contradiction avec les intentions de départ. Mais, en même temps, cette vision des choses conduit aussi à fonder la littérature dans le champ de l'écriture, et non plus seulement de la parole, conduit à considérer — ou à appeler — le texte créole comme un système hiérarchisé de façon complexe, ne rendant compte du (des) référent(s) que dans un rapport privilégié à la langue (conçue à la limite comme un catalogue d'hapax) et aux autres textes, comme une productivité sans cesse rejouée dans le miroir de l'interlecte et dans le sien propre, mise en abyme du réel qui le produit, et de lui-même. On comprend, dès lors, l'intérêt stratégique du réglage particulier du praxème créolité, transporté du champ de l'anthropologie où il pouvait fonctionner comme un concept à large extension au champ de la littérature. La récente publicité faite au terme par des essayistes antillais<sup>3</sup> qui en ont fait un emblème identitaire, un mot ne renvoyant plus à rien d'autre qu'au discours qui le fait surgir, a coloré la notion de connotations politiques qui masquent quelque peu l'efficace du concept dans le domaine scientifique qui est normalement le sien. Ha-

---

1. Idem, *ibidem*, p. 408.

2. “Être soi-même, c'est d'abord écrire dans sa langue maternelle, le créole. Il ne s'agit pas d'exploiter l'instabilité du système linguistique créole, mais bien de normaliser une langue orale menacée par la décréolisation. L'acte littéraire va donc procéder d'un choix entre les différentes variétés de créole. C'est en quelque sorte la littérature qui fait la langue et non la langue qui fait la littérature”, p. 420-421.

3. Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant : *Eloge de la créolité*, Gallimard, Paris 1989.

bituellement couplé avec “créolisation” dont il est le produit ou le résultat<sup>1</sup>, aussi bien chez les linguistes que chez les anthropologues, “créolité” demeure, à lire les spécialistes<sup>2</sup>, un terme assez vague, malgré tout, permettant en fait un jeu multiple de réglages en fonction de la situation. De fait, le terme est absent des dictionnaires courants, là où l'on entérine un usage social du sens, là où se fixe sa valeur d'échange<sup>3</sup>. La pratique des énonciateurs du terme montre bien que “créolité” est l'objet de marchandages sur le marché du sens : c'est un programme de sens qu'il s'agit de déplier, d'actualiser dans le champ symbolique des conflits identitaires

---

1. Voir par exemple Gabriel Manessy : “Créolisation et créolité” in *Etudes créoles*, Vol. X, N° 2, 1987, p. 25-38.

Cherchant à préciser la pertinence du terme “créole” dont l'extension lui paraît trop large, en particulier chez certains africanistes, l'auteur, s'opposant à Polomé qui ne tient pas compte de la relation dialectique entre la langue et son univers de production et de références, puisqu'il “donne pour créole la variété de swahili pratiquée à Lubumbashi et devenue langue première pour une partie de la population”, conclut son article par ces propos :

“On ne saurait, au contraire, dissocier la culture haïtienne de la langue qui en est à la fois la matrice et la manifestation. Cette consubstantialité, que nous avons constatée dans le cas des créoles antillais, nous paraît être la caractéristique essentielle de la créolité. Elle suppose qu'en un temps et en un lieu donnés, des individus soumis à des contraintes semblables et disposant, selon nous d'un appareil cognitif susceptible d'agir en catalyseur, ont pris conscience de ce qui les opposait au groupe auquel ils se trouvaient associés. Sur cette appréhension commune de la réalité et sur l'antagonisme qu'elle impliquait, ils ont fondé une organisation socio-culturelle nouvelle qui, en vertu de son principe conflictuel, ne pouvait pas être la réplique de celle dont ils subissaient la contrainte — situation inverse de celle qui s'est instaurée au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle dans les territoires colonisés, où les révoltes et les résistances politiques n'ont jamais mis en question le prestige du modèle importé. Le “structural gap” qui sanctionne l'autonomie du créole par rapport à la “langue de base” dont il est issu n'est que l'effet et l'expression de cette rupture”.

2. Voici une liste — non exhaustive — de travaux qui parlent de la notion :

- Robert Chaudenson : *Les créoles français*, Nathan, Paris 1979 ; *La littérature orale créole : vers une étude de la créolisation culturelle*, Rapport de recherche et d'action, CORDET, 1985.

- Ulrich Fleischmann : “insularité et créolisation : approches théoriques” in *Iles tropicales : insularité, insularisme*, actes du colloque de Bordeaux — Talence 23-25, Octobre 1986, Coll. *Iles et Archipels* n° 8, 1987, p. 57-66.

- G.E.R.E.C. *Charte culturelle créole*, Fort-de-France, 1982.

- Jean-pierre Jardel : “Les processus de créolisation et leur approche en milieu insulaire (Antilles-Mascareignes)” in *Iles et Archipels* n° 8, 1987, p. 87-106.

- Jean-Louis Joubert : “Mythologies créoles (créole, tradition populaire et littérature écrite des îles de l'Océan Indien”, communication prononcée au colloque des Seychelles 20-27 mai 1979, 19 p.

- Michel Lesourd et Guilène Reaud-Thomas : “Le fait créole dans la formation de l'identité nationale en République du cap-Vert” in *Iles et Archipels* n° 8, 1987, p. 107-124.

- André Marcel d'Ans : “Quelques interrogations sur l'identité créole. Repères théoriques et exemples haïtiens” in *Etudes créoles*, vol. IX, n° 2, 1987, p. 92-113.

- Félix Lambert Prudent : L'émergence d'une littérature créole aux Antilles et en Guyane” in *Présence Africaine* 121/122 1982, article repris dans *Anthologie de la nouvelle poésie créole, Caraïbe, océan Indien*, Editions Caribéennes, A.C.C.T., 1984.

3. Voir Robert Lafont : “Praxématique et lecture du dictionnaire” in *Cahiers de linguistique sociale* N° 6, 1983, p. 67-87.

d'une part, mais aussi des conflits de pouvoir "scientifique", d'autre part. Le mot (le concept ?) est bien l'enjeu d'une lutte symbolique, idéologique, parfois féroce<sup>1</sup>, dans le processus de prise de pouvoir dans deux champs, celui de la quête identitaire, celui de la créolistique. Il n'en demeure pas moins, cependant, que dans le champ de l'anthropologie et de la linguistique, le terme — toujours couplé avec créolisation — conserve un noyau dur qui empêche, malgré tout les dérives métaphoriques liées à l'exacerbation de la reconnaissance identitaire, cette dernière dimension n'apparaissant, dans les travaux "scientifiques" que comme un des éléments de l'analyse<sup>2</sup>. Robert Chaudenson — qui n'emploie pas le terme de "créolité", mais préfère parler de systèmes culturels spécifiques — prend la précaution de montrer, à partir d'une définition sociolinguistique de la créolisation<sup>3</sup> transposée dans le champ des systèmes culturels, que cette "créolité", inscrite dans l'histoire, n'est en rien un aboutissement, mais la saisie — en synchronie dans la diachronie — du fait créole, inséparable de ses modalités de production et d'énonciation. Il s'agit d'examiner :

"comment les sociétés "créoles" nées de la colonisation française du dix-septième siècle se créent, dans ces divers domaines, des systèmes spécifiques, compte-tenu de la diversité des apports et de la dynamique propre de ces groupes sociaux"<sup>4</sup>.

Mais si la notion de créolisation semble avoir une pertinence immédiate dans les domaines de la linguistique et de l'anthropologie (quoique ici, malgré tout on ait parfois du mal à la distinguer de l'acculturation), elle est beaucoup plus problématique dans son application au champ du texte littéraire, dans la mesure où l'on y saisit beaucoup moins — a priori — le travail de production de significations, que les significations produites. La créolisation joue alors un rôle beaucoup plus comme une thématique, comme un réseau dénotatif/connotatif, comme une indication de l'altérité ou comme un signe d'identité que comme une dynamisation interne propre au texte. Ainsi thématisée, figée, d'une certaine façon réifiée, la créolisation est conçue comme une sorte de métissage linguistique et/ou culturel, dont le produit

---

1. Cf. la violente polémique qui a opposé les auteurs d'*Eloge de la créolité* et d'autres intellectuels antillais dans la presse martiniquaise et guadeloupéenne.

2. Cf. par exemple, Jean-Pierre Jardel, op. cit., pour qui le mot "créolité" aurait été créé "pour désigner un état spécifique et une émergence identitaire en même temps qu'un sentiment d'appartenance". Selon l'auteur, "le processus de créolisation d'une langue et d'une culture aboutit à créer une créolité latente qui vient s'inscrire dans le champ de l'identité et de l'ethnicité", p. 87.

3. Chaudenson définit la créolisation comme "la formation, dans des conditions socio-historiques déterminées, de nouveaux systèmes linguistiques (les créoles) à partir de situations de multilinguisme liées à la colonisation et par là, aux sociétés d'"habitation" et de "plantation" qu'elle fait naître". Rapport Cordet, 1985, p. 5.

4. Idem, ibidem, p. 57.

appelé créolité sera assumé comme valeur absolue d'une écriture métisse (ou mulâtre) qui construit son sujet, ses thèmes et son histoire sur une scène à la fois vide et close, sur une page qui ne feint d'être blanche que parce qu'elle est un palimpseste.

Poser le problème de la créolité dans un texte, ou de la créolité du texte, revient donc souvent à déplacer la question vers celle de l'identité ou des identités, à poser la question du sujet de l'écriture tel qu'il se construit dans le texte qu'il construit (et qui le construit bien sûr). Homme sans langues, pris à tous les pièges du délire narcissique ; maître d'une parole inouïe, hanté par la névrose diglossique ; jouisseur d'une interlangue fabuleuse ; propriétaire farouche d'une langue qui se perd ; toutes ces postures sont possibles, et bien d'autres encore, à mi-chemin, en deçà et au delà. Toutes sont jouables, même si ces poses sont des impostures au regard de la langue ou de la réalité socio-culturelle. Mais ce qui se poste ici, à travers toutes les figures du sujet, ce qui s'envoie et échappe alors aux névroses pour repenser le rapport de l'homme au réel et à ses langues, c'est précisément le texte littéraire.

Et c'est ici que la notion de créolité renvoie à une question centrale : qu'est-ce qu'un texte créole ? Pour certains est créole tout texte écrit dans une langue créole, quel que soit son dit. Pour d'autres, est créole tout texte qui met en scène la créolité ou la quête de la créolité, quelle que soit la langue (les langues) dans laquelle il est écrit. Pour d'autres encore, est créole le texte qui, tout en mettant en scène une créolité (idéale ou sociologique), se donne les moyens linguistiques de représenter cette créolité ou de la produire. Le texte créole est ainsi amené à clore la scène de la langue ou à l'ouvrir à l'infini. Position qui est idéologique, mais aussi structurelle, car au-delà du jeu des langues et des sujets, on est renvoyé au problème d'une poétique créole, d'une narrativité créole, d'une organisation créole du texte ; problème qui ne va pas de soi puisque les littératures des pays créoles sont en situation de diglossie. Or, l'on sait que le conflit diglossique est "un conflit de société qui passe par l'occultation du travail du sens". Autrement dit, ce qui est réellement l'enjeu du texte, au-delà de la perte de la langue ou de son aliénation, c'est la question de l'ouverture du sens, de la polyphonie désirée soit dans une langue assumée comme langue de littérature et non plus comme reproduction écrite de l'oralité, soit dans le mélange ou le conflit des langues. Le problème, pour le texte littéraire, n'est plus d'exhiber la différence, ou de tendre désespérément vers l'in-différence, mais de mettre en branle, dynamiquement, à tous les niveaux du tissu, la machine qui le produira, non comme parole, non comme langue, mais comme texte.

Le danger de cette attitude, c'est de présupposer un texte vrai. Texte qui serait à l'origine de toute parole authentique (nécessairement à venir). On risque, dès lors, de quitter le domaine de l'analyse pour celui de l'incantation, ou du moins pour celui du désir de littérature. L'expression la plus nette de ce type d'attitude se trouve chez les auteurs d'*Eloge de la créolité* qui, parlant de la littérature créolographe à venir — puisque, dans leur perspective, c'est la seule qui mérite le label de créolité — écrivent :

“La littérature créole d'expression créole aura donc pour tâche première de construire cette langue écrite, sortie indispensable de sa clandestinité. Cependant, pour ne s'être pas efforcés de se distancier de la langue qu'ils maniaient, la plupart des littérateurs créolophones n'ont pas fait œuvre d'écriture et répondu à l'exigence première de l'acte littéraire, à savoir produire un langage au sein même de la langue. Le poète créole d'expression créole, le romancier créole d'expression créole, devra dans le même allant, être le récolteur de la parole ancestrale, le jardinier des vocables nouveaux, le découvreur de la créolité en créole. Il se méfiera de cette langue tout en l'acceptant totalement. Il prendra ses distances par rapport à elle, tout en y plongeant désespérément, et, se méfiant des procédures de la défense-illustration, il éclaboussera cette langue des folies du langage qu'il se sera choisi”<sup>1</sup>.

Cela dit, c'est une attitude assez courante chez la plupart des militants culturels créolistes, qui, négociant le statut de la littérature créole dans l'espace diglossique, ne la conçoivent souvent que comme reproduction d'une certaine conception avant-gardiste très parisienne de la littérarité, en tendant à oublier la relation dialectique que la société et le réel entretiennent avec l'écriture. Cette sacralisation du texte — au sens quasiment telquelien du terme — hors de l'Histoire qui le produit et des autres pratiques énonciatives qui l'entourent, l'autorisent et lui donnent sens, est sans doute un effet pervers de la diglossie, qui conduit les militants à ne concevoir la littérature que dans le regard de l'Autre, dont la littérarité demeure le modèle aliénant et prestigieux<sup>2</sup> *La Charte culturelle créole* du G.E.R.E.C. en est une illustration, puisque ses auteurs écrivent explicitement que “la créolité est l'expression concrète d'une civilisation en gestation. Sa genèse, cahoteuse et âpre, est à l'œuvre en chacun d'entre nous. Personne ne sait exactement où se situe le créole basilectal,

---

1. Bernabé-Chamoiseau-Confiant op. cit., p. 46.

2. Voir à ce propos la mise au point de Robert Lafont sur “*l'exhibition de la différence*” : “Le sujet s'installe sur sa frontière pour s'y montrer extérieur à la culture dominante : Mais cela ne peut se faire qu'en référence à cette dominance, à cette extériorité”. “Quatre propositions par l'analyse praxématique de la diglossie”, op. cit., p. 122.

mais nous devinons tous qu'il peut mobiliser et catalyser notre aspiration à l'identité pleine, à la créativité. La créolité est un pôle magnétique à l'aimantation duquel nous sommes sommés — sauf à “perdre notre âme” — de régler notre réflexion et notre sensibilité”<sup>1</sup>.

Cette position, transposée dans le domaine de la littérature, conduit Félix Prudent, par exemple, à considérer “deux formes de la créolité dans la littérature créole initiale”<sup>2</sup>, l'une négative, l'autre positive. La première, représentée par Marbot et par Baudot, l'un fonctionnaire colonial, l'autre notaire béké, se caractérise par une utilisation parodique, folklorique du créole :

“C'est une créolité de la transposition de fable, de poèmes, d'opérettes, une littérature de la copie et de la reproduction de modèles importés, une créolité de doublure”<sup>3</sup>.

La seconde forme serait à l'œuvre chez l'Haïtien Oswald Durand et le Guyanais Alfred Parepou, chez qui :

“la créolité [...] est faite de respect de la tradition, de recherche stylistique originale, de défense de la valeur intrinsèque de l'homme créole”<sup>4</sup>.

Une telle conception de la créolité de la littérature, consubstantielle à un postulé être créole, entraîne nécessairement une lecture déceptive de toute la production littéraire en créole, puisque la “littérature authentique” ne peut se concevoir que comme produit d'un être créole authentique, désaliéné, sujet plein de sa langue et de son histoire. Cette vision quelque peu téléologique conduit à rater le présent de la littérature, puisque celle-ci n'est jamais, dans cette perspective, qu'en voie de constitution, qu'en devenir perpétuel, qu'une potentialité d'absolu. Si la créolité renvoie bien, comme l'indique Prudent, à un “imaginaire partagé”, cet imaginaire n'est considéré, non pas dans le présent des textes qui le mettent en scène et qu'il produit, mais ne prend de valeur que dans une organisation textuelle imaginée et imaginaire :

“La littérature créole ? Oui, évidemment. Pour entendre des paroles inouïes, des discours audacieux, pour voir des signes surprenants et des phrases in-

---

1. G.E.R.E.C. *Charte culturelle créole*, op. cit., p. 30.

2. Félix Prudent, op. cit., p. 114.

3. Idem, *ibidem*, p. 115.

4. Idem, *ibidem*, p. 124.

attendues. Pour pénétrer l'histoire d'une civilisation éclatée et les rêves d'accomplissement d'un archipel cheminant”.

Dans ce jeu de miroir d'une littérature en devenir et d'un imaginaire immuable, ce qui est mis entre parenthèses, c'est bien sûr le sujet de l'écriture dans ses rapports avec sa culture et son histoire, mais aussi cette donnée d'évidence, que le texte littéraire, y compris en situation de diglossie, et surtout en situation de diglossie, est toujours en dialogue (plus ou moins positif) avec les autres textes qui ont constitué sa zone culturelle, et que c'est précisément ce dialogue qui l'institue. De ce fait, parler de “créolité de la doublure” est assez peu pertinent, puisque tout texte est toujours, à quelque degré que ce soit, un texte de la doublure, plus ou moins revendiqué et assumé.

En réalité, le débat sur la créolité du texte est lié aux discussions sur la créolité du créole. Or celles-ci ne prennent leur sens que si l'on définit ou présuppose l'état de langue — en diachronie — qui serait la référence, et le niveau de langue — en synchronie — qui serait la norme. Pour les militants créolistes, la norme est nécessairement le basilecte, et la référence est à venir, puisque pour des raisons socio-historiques, le basilecte ne s'énonce pas purement dans la littérature. Inversement, on peut considérer qu'à partir du moment où les structures de la langue sont fixées dans l'Histoire, toute production langagière qui en découle ou s'en rapproche est — de fait — une production créole. La créolité, dans un cas est idéale et absente, dans l'autre, présente, mais en lambeaux par rapport au rêve de la langue close ou ne puisant ses réalisations qu'en elle-même. Robert Chaudenson, à partir de l'analyse des textes créoles anciens de l'Océan Indien a bien montré que le bourbonnais, c'est-à-dire la souche des parlers créoles de la région, était fixé dès 1720, avec ses variantes acrolectale et basilectale, plus ou moins liées à l'organisation sociale, le créole des Blancs étant celui de l'acrolecte, celui des Noirs du basilecte<sup>1</sup>. Sans nier

---

<sup>1</sup>. Robert Chaudenson : *Textes créoles anciens (la Réunion et Ile Maurice). Comparaison et essai d'analyse*. Helmut Buske Verlag, Hamburg, 1981.

- Cf. p. 174, à propos du créole mauricien ancien :

“On peut donc formuler l'hypothèse suivante : la forme du créole bourbonnais introduite à l'île Maurice en 1720 (essentiellement par le groupe des esclaves créoles introduit pour encadrer et “socialiser” les nouveaux esclaves amenés dans l'île) était essentiellement basilectale. Il en résulte que les documents mauriciens anciens ne paraissent pas offrir de variantes “acrolectales””,

— p. 201, à propos de l'analyse des systèmes verbaux, et en particulier du présent, dans des textes du début du XIX<sup>e</sup> siècle : “On pourrait alors admettre qu'au stade du bourbonnais ont coexisté deux présents, l'un du type sujet + i + verbe (au présent français, c'est-à-dire en fait à forme brève), l'autre du type sujet + infinitif (forme longue ; ce type pouvant avoir diverses origines : simplification du type de celle qu'on observe en “petit nègre”, “infinitif substitut”, ou encore, du type “être à + infinitif” avec la copule au degré zéro...). La première aurait caractérisé le français créolisé, la seconde le créole basilectal, mais avec de possibles échanges en raison de la proximité des formes”.

une influence sociolinguistique des langues serviles, l'auteur montre l'importance primordiale du français dans la genèse mais aussi dans le développement interne du créole réunionnais :

“La distinction que nous avons introduite entre bourbonnais et réunionnais vise uniquement à éviter les confusions ; elle n'implique aucunement une quelconque affirmation sur les caractères de ce parler ni sur son usage et statut ; nous n'avons jamais prétendu que le bourbonnais était le seul parler en usage à Bourbon. Comme nous l'avons rappelé à de nombreuses reprises, la présence à Bourbon d'une importante communauté blanche est un fait essentiel qui est à l'origine du maintien d'un “français créolisé” proche sur certains points du créole ; Rien ne prouve que la situation de continuum qu'on observe aujourd'hui est l'effet d'une récente “décréolisation”, sous l'effet en particulier de l'importante pression économique, culturelle et sociale du français dont on a, selon nous, considérablement surestimé les effets au point de vue linguistique”<sup>1</sup>.

On retiendra de l'analyse de Chaudenson l'existence ancienne d'un continuum et le fait que les principales évolutions du créole réunionnais tiennent à un développement interne. C'est ce continuum et le poids du français sur l'organisation du créole qui expliquent la difficulté de tracer la frontière (les frontières), sinon de façon idéale — et non pas dans la parole réelle ou les textes — entre créole francisé et français créolisé, entre basilecte et acrolecte, puisque ceux-ci ne sont jamais qu'approchés. C'est aussi cela qui explique le non label de créolité donné par les auteurs de *La littérature réunionnaise d'expression créole* à la langue des textes écrits avant la période de la “déviance maximale”, avant donc les années 1970. La frontière est, on le voit nettement ici, une représentation du sujet. Ce débat sur la créolité, qui n'est, en réalité, qu'un aspect du problème de la représentation sociolinguistique, du rapport à la langue, aussi bien du point de vue de l'écrivain que de celui du lecteur, est déjà présent dans les critiques que Volcy Focard<sup>2</sup> fait à Héry, fonctionnaire français vivant dans l'île, et à Vinson, Réunionnais. C'est au nom d'une authenticité de la langue, présente uniquement chez les “noirs indigènes”, qu'il critique la langue des textes, trop francisée et à la graphie incohérente. La langue des Blancs est donc beaucoup trop proche du français pour qu'on puisse la considérer comme du vrai créole. Comme le note fort justement Chaudenson dans son analyse de l'article de Volcy-Focard,

---

<sup>1</sup>. Robert Chaudenson, op. cit., p. 249.

<sup>2</sup>. Volcy-Focard : “Du patois créole de l'île Bourbon” in *Bulletin de la société des sciences et arts de la Réunion*, 1884, p. 179-239.

“il ne fait pas de doute que certaines de ses critiques sont fondées et que l'imitation d'un genre littéraire français conduit à franciser le créole (en particulier au niveau lexical). Néanmoins dans sa critique de L. Héry, l'auteur oublie sans doute que les textes représentent un état de langue antérieur de plus d'un demi-siècle et que, de ce fait, il lui est difficile d'affirmer que ceci ou cela est ou n'est pas créole”<sup>1</sup>.

C'est bien là, en réalité, qu'est le problème : qu'est-ce qui est créole ? Où tracer la frontière ? Si seul le basilecte est créole, il est clair qu'aucun texte littéraire réunionnais créolographe — en particulier le texte romanesque — n'est créole, sinon peut-être le roman d'Axel Gauvin, *Kartyé trwa lèt* ; ce qui limite considérablement le domaine de la littérature réunionnaise. Plus que d'un problème d'organisation textuelle, c'est d'un problème de représentation de la langue qu'il s'agit. Les écrivains réunionnais ont toujours hésité entre deux images : celle d'un patois éclaté, langue pimentée, pittoresque, réservoir de métaphores<sup>2</sup>, ou celle d'une langue pleine, opaque, sans trous par lesquels puisse revenir le grand refoulé français. Le rapport à la langue, à sa représentation, semble ainsi tracer une ligne de partage entre ceux pour qui écrire en créole relève d'une activité ludique, et ceux pour qui écrire le créole est une tâche sérieuse et engagée. La position de Marius Leblond illustre parfaitement l'attitude d'un certain nombre d'écrivains réunionnais par rapport à la représentation de la langue créole, et elle est exemplaire du hiatus qui existe entre une pratique de la langue et l'image qui, souvent la contredit, chez bon nombre d'auteurs réunionnais. Dans *Les Iles sœurs*, Marius Leblond, qui n'a jamais assumé le créole comme langue d'écriture écrit ceci :

“La Réunion resta à l'écart de toutes voies maritimes nouvelles, jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, et son patois répond à des besoins d'Eden. Il est encore moins un “petit nègre”, même aussi joliment accommodé que celui qui est balbutié,

---

1. Robert Chaudenson, op. cit., p. 160.

2. Le poète Jean Albany, que les spécialistes considèrent comme le fondateur de la poésie réunionnaise moderne, écrit dans les deux langues et a beaucoup contribué au développement d'une langue littéraire créole. Sa pratique, cependant, est en avance sur sa théorie, puisqu'il publie en 1974 un *P'tit Glossaire* dont le sous-titre est *Le piment des mots créoles*. En 1983, il publie un *Supplément au P'tit Glossaire*, qu'il présente en ces termes : “Donner une image colorée (parfumée, au sens baudelairien) de cette île où rires, chants, danses, masquent la difficulté de vivre du peuple, les poètes, les touristes, les voyageurs, persistant à y trouver, eux, quelque reflet de paradis, tel fut mon dessein, tel fut mon but.

Le créole est si pimenté, si volcanique, en sa pleine vigueur, dirons-nous, qu'on peut le comparer à un flamboyant qui porte, chaque année nouvelle, plus rouge floraison. C'est un peu ça “La Créolie” ! Je ne fais, avec ce supplément au *P'tit Glossaire*, que vous offrir, chez lecteur, en plus des mots anciens du terroir, des expressions, des mots nouveaux, comme on vous offre aux îles, à l'arrivée, un plateau des plus beaux fruits”.

chanté, dans telle ou telle Antille. Si on tient à lui donner une qualité quelque peu péjorative, on doit tout au plus se contenter de dire qu'il est un carry : et il est certain que tous ceux qui l'emploient, se délectent à le savourer comme l'une des meilleures cuisines à la gourmandise de la langue.

Mais, en fait [...] ce qui caractérise le patois réunionnais, c'est que n'étant pas du tout un volapuck commercial, par suite un langage d'adultes, il est une langue d'enfants"<sup>1</sup>.

En réalité, le noyau dur de la conception paternaliste du créole, c'est l'idée que cette langue est intrinsèquement orale, qu'elle ne prend toute sa dimension, son rythme, sa réalité que dans l'oralité<sup>2</sup> ; de ce fait, elle ne saurait être, en aucun cas, langue réelle de littérature, et encore moins langue du roman, puisque, comme l'écrit Bakhtine,

"L'objet fondamental, spécifique du genre romanesque, celui qui produit son originalité stylistique, c'est *l'homme parlant et son discours*. ce n'est pas l'image de l'homme en lui-même qui est caractéristique du genre romanesque, mais précisément *l'image du langage*"<sup>3</sup>.

La gageure du roman créole, c'est, précisément, de faire d'une langue dévalorisée, conçue comme dissémination de praxèmes, éclatement de significations<sup>4</sup>, une langue d'écriture, en transférant le rythme de l'oralité dans l'espace spécifique de l'écriture, et de l'écriture narrative. Le problème est, bien sûr, énorme, ce qui est l'une des explications de la rareté du roman créole. Le passage à l'écriture romanesque suppose un rapport de tension à la langue ; une survalorisation de celle-ci sommée de s'écrire pour l'écriture, et non pour une simple transcription de la parole orale. Ce qui — a priori — paraît plus facile pour la poésie, pose des problèmes dramatiques pour le roman. L'exigence d'une écriture romanesque de la créolité en créole présuppose, à la fois une tentative de rupture avec les modèles narratifs dominants de la langue française dans le champ de la langue créole, mais

---

1. Marius Leblond *Les Iles Sœurs*, op. cit., p. 148.

2. Marius Leblond écrit : "Langue d'enfants, de nénénes, de conteurs et de chanteurs, elle a été tôt captée, mise en musique créole, rythmée et timbrée de refrains par les chansonniers [...] les chansonniers élèves de leurs propres nénénes et des vieux joueurs de bobres madécasses tout dodelinant de tout le corps".

3. Mikhaïl Bakhtine dans Tzvetan Todorov : *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique* suivi des *Ecrits du cercle de Bakhtine*, Le Seuil, Paris, 1981, p. 103.

4. Cf. Pierre Cellier : "L'idéologie de la norme fait que le français est perçu de façon monolithique, dans sa forme standardisée, exempte de toute variation ; le créole au contraire est perçu comme de multiples variétés ou, tout au plus, comme une variété éclatée selon les régions, les ethnies ou les classes sociales..". *Description syntaxique du créole réunionnais : essai de standardisation*, thèse pour le doctorat d'Etat, Aix-en-Provence, 1985.

aussi une prise en compte critique de l'oralité, transformée, enrichie par l'écriture qu'elle enrichit. Programme à proprement parler insoutenable, qui fait que le romancier, pris entre la langue et le récit, soit récite la langue, soit oublie la langue du récit. Si écrire un roman en créole est déjà, en soi, un engagement dans une culture de la langue, les postures des sujets varient par rapport à l'inscription de la langue dans le roman et du roman dans la langue. La pratique de la rupture construit un texte monumental, une tentative de fondation de littérature spécifique, celle de l'acceptation raconte des histoire, mais le prix à payer en est une langue en lambeaux, dans laquelle il paraît quand même difficile de redonner souffle à la parole. C'est sans doute ce qui explique et motive, contre la langue réelle difficile à écrire<sup>1</sup>, un désir de langue imaginaire, à la manière de ce grand délirant que fut Jules Hermann, et d'un espace où se réaliserait cette langue.

L'Ailleurs s'imagine dans la langue, bien sûr, et on envisage mal un univers imaginaire débordant les limites de la langue qui le produit et le circonscrit, qui lui donne ses conditions de possibilité. Mais il existe aussi des langues imaginaires, — imaginées — dont l'univers référentiel, dont les mondes possibles qu'elles autorisent ne sont lus comme signes de l'Ailleurs que parce qu'elles-mêmes sont produites par un univers imaginaire dont elles sont, en quelque sorte, le symbole de l'altérité : l'univers est autre parce que sa langue est radicalement autre. Mais la langue, si elle en est le plus important, le plus évident, n'est qu'un des signes de l'Ailleurs décrit, construit ou imaginé, ce dernier se caractérisant par tout un réseau signifiant, toute une série de systèmes sémiotiques qui ont pour fonction de dire sa réalité comme imaginaire de l'Autre (et, très souvent, l'inverse). Mais souvent, cet Ailleurs, — Ailleurs de la langue et du monde — s'imagine non seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps, dans l'âge d'or à venir de la réconciliation des langues ou de la langue désormais transparente à tous, ou dans la pureté des origines et de la langue mère portant en elle la transparence du monde. En effet, de nombreuses fois, la langue de l'Ailleurs est imaginée, dans le droit fil de la rêverie cratylienne, — ou du moins d'une certaine lecture de cette rêverie<sup>2</sup> — comme un reflet direct du monde, à la limite comme une parole du monde sur lui-même pour l'humanité : le mot dit la chose et n'existe que de la dire. En réalité, dans ce désir de dire la transparence du monde dans la transparence du langage, dans ce désir aussi de montrer que le monde est un langage lisible par tous, ce qui est en jeu, c'est le

---

<sup>1</sup>. Il est remarquable de constater que c'est le romancier qui a le rapport le moins tendu à la langue créole, le romancier le moins critique (au sens où Baudelaire parle de poète critique, celui qui produit la théorie de son écriture qu'il critique en écrivant) qui écrit le plus, alors que le romancier de la "déviance maximale" n'a produit qu'un roman en créole.

<sup>2</sup>. Voir à ce propos Gérard Genette : *Mimologiques, voyage en Cratylie*, Le Seuil, Paris 1976.

rêve de l'innocence originelle (ou finale), le rêve de la splendeur des temps où le signe n'existe pas, sinon dûment motivé, où le signe ne porte pas en lui l'aliénation du sens qui provoque le délire de l'interprétation, chaque signe renvoyant inlassablement à un autre signe, chaque chose en cachant une autre. A l'origine, la signification est unique, et le monde est identique à soi. Comme l'écrit Gérard Genette, "la rêverie mimologique, comme nous avons pu l'observer à plusieurs reprises, est rêverie par excellence, puisque refus et fuite de la différence, désir ou nostalgie, projetés sur la réalité verbale, d'une identité rassurante et bienheureuse, paresseuse peut-être, du mot et de la chose, du langage et du monde. En ce sens, le mimologisme n'est pas une rêverie linguistique parmi d'autres, c'est la rêverie même du langage — ici encore au double sens, comme si le langage lui-même, oubliant le "défaut" dont il vit, rêvait sa propre (et illusoire) intimité, sa propre (et impossible) identité à soi, son propre (et mortel) repos..."<sup>1</sup>

Dans la liste non-exhaustive de ses rêveurs, Genette, se limitant à l'Occident, ne fait pas mention du Réunionnais Jules Hermann qui, à la fin du dix-neuvième siècle, produit une rêverie linguistique et sémiotique, imaginant un univers fabuleux dans les mers du Sud, univers ayant disparu lors d'une catastrophe cosmique, sous le grand océan, c'est-à-dire l'océan Indien et l'océan Pacifique. Cette rêverie, publiée après sa mort sous le titre : *Les révélations du Grand Océan*, en deux volumes, s'efforce de reconstituer, à partir des signes laissés sur le sol et les montagnes des îles de l'océan Indien, en particulier la Réunion et Maurice, la civilisation disparue des Lémuriens, civilisation de géants à l'origine des cultures et des langues de la presque totalité de la terre habitée. Jean-Louis Joubert, qui s'est intéressé de près au mythe lémurien, l'explique comme étant une "rêverie créole" typique, liée à l'insularité et permettant de la dépasser :

"la mythologie lémurienne donne corps à une profonde nostalgie insulaire, elle inverse le sentiment d'exil et de délaissement. Ce n'est plus l'Europe lointaine qui est le centre du monde, mais les îles qui en deviennent l'origine, et la source peut-être toujours vive. A la perpétuelle quête d'identité insulaire, la mythologie apporte une réponse triomphaliste"<sup>2</sup>.

Il s'agirait donc, semble-t-il, d'un travail simple de "transfert" où il s'agit de faire de la périphérie le centre, discours explicité, à un autre niveau et dans une autre perspective par les Marius-Ary Leblond, théoriciens pour qui, les authentiques re-

---

1. Gérard Genette, op. cit., p. 393.

2. Jean-Louis Joubert : "Mythologies créoles (créole, tradition populaire et littérature écrite dans les îles de l'océan Indien)" communication au Colloque International des Etudes Créoles, Seychelles, 20-27 mai 1979.

présentants d'une culture européenne non anémiée seraient les blancs des îles. Ce type de discours affleure parfois dans le texte de Jules Hermann, et on aura l'occasion d'y revenir. Discours colonial, d'une certaine façon, et par certains de ses aspects, le mythe lémurien pourrait être lu comme une "justification de l'entreprise de colonisation", de Madagascar en particulier. Mais peut-on vraiment penser qu'une telle entreprise cosmologique, qu'une telle reconstruction géographique, anthropologique, linguistique, qu'une telle "folie", œuvre de toute une vie, n'aurait eu pour but que de justifier la conquête de la Grande Ile ? Jules Hermann, président (éphémère) du Conseil Général de la Réunion, maire de la ville de Saint-Pierre, seconde municipalité de l'île, est, bien sûr, colonialiste comme tous les insulaires de son époque, comme ses compatriotes Marius-Ary Leblond, et son discours est celui de son milieu, avec toutes les ambiguïtés que cela suppose. avec le jeu classique du désir et de la haine à l'égard de la France, avec le rêve de faire du Sud le centre du monde et le moteur de l'Histoire humaine. Délires classiques des insulaires des Mers du Sud ! Mais de là à faire des *Révélation du Grand Océan* le texte théorique justifiant, à partir de l'hypothèse que les Malgaches ont les mêmes ancêtres que les Français, la colonisation de Madagascar, il y a un pas ! D'ailleurs, Joubert signale lui-même que l'ouvrage ne fut publié que partiellement du vivant d'Hermann, et surtout que "cette mythologie lémurienne a été accueillie avec réticence par le public des îles"<sup>1</sup>. Alors, discours colonial, certes, mais à entendre surtout au sens de discours des colonies, le thème de la Lémurie et ses divers avatars étant à lire aussi dans l'œuvre de Bernardin de St-Pierre, de Malcolm de Chazal ou de Robert-Edward Hart, qui construisent ainsi, dans un espace donné, celui des îles Mascareignes, une mythologie littéraire :

"Les rapprochements proposés ne tendent pas à établir des filiations d'un auteur à l'autre. Cette recherche serait vaine et fragile, et d'un intérêt intrinsèque limité. Mais des convergences sont apparues, qui peuvent susciter l'interrogation. Tous les textes présentés ont été écrits au contact des Mascareignes, îles tropicales des mers du Sud, par des Européens (ou des colons d'ascendance européenne). Ils portent témoignage d'une qualité particulière du regard européen : regard ébloui par la beauté des îles, et toujours enclin à en multiplier le charme magique. Et ils constituent un ensemble géographiquement limité et cohérent dans l'immense production littéraire et paralittéraire où s'enracine le mythe du paradis tropical"<sup>2</sup>.

---

1. Jean-Louis Joubert, art. cité.

2. Jean-Louis Joubert : "Pour une exploration de la Lémurie. Une mythologie littéraire de l'océan Indien". *Annuaire des Pays de l'océan Indien*, volume III, 1976.

De ce fait, le mythe lémurien est nécessairement traversé par l'idéologie coloniale qui, d'une certaine façon, le produit, comme tentative de retournement de l'histoire ; mais cette idéologie, du moins telle qu'elle apparaît dans l'œuvre de Jules Hermann, avec ses zones d'ombre, avec son racisme (contre les Chinois, par exemple), avec son délire élitiste et parfois eugéniste, est plus ambiguë qu'il ne paraît, et porte témoignage des contradictions de la bourgeoisie blanche créole réunionnaise, entre désir d'affirmation de soi et dénigrement de ses propres productions. Et il semble clair, de ce point de vue, que le rêve lémurien est l'écriture d'une compensation, une négation des contradictions de la réalité, par le déplacement dans le temps et dans l'espace, dans le temps ouvert des origines et l'espace immense du continent Lémurie, face au temps apparaissant comme clos de la quotidienneté de l'île et le minuscule espace de l'insularité tropicale. A vivre d'insularité, on rêve de grands espaces, à parler une langue jeune et présentée comme langue mixte, on rêve de langues anciennes et pures, à vivre dans une civilisation jeune, on rêve de civilisation antédiluviennes.

Mais ce rêve d'un continent disparu, à l'origine de toute civilisation, prend, bien entendu, naissance à partir de la perception de réalités inexplicables sur l'île où vit l'auteur. Réalités qui deviennent aussitôt hiéroglyphes, signes d'autres réalités, nécessairement plus belles, plus grandioses. Et à partir de ce moment commence le travail d'interprétation qui, grâce à la logique particulière du sémiologue fasciné, pour qui tout est signe d'une autre réalité, pour qui tout est **masque** d'un secret, conduit à l'hypothèse, bientôt tenue comme certaine et démontrée, de l'existence du continent effondré. L'île tout entière, et les autres îles de l'océan Indien, et le monde lui-même, se mettent à devenir lisibles là où ils ne l'étaient pas. Il s'agit, de façon très nette, de considérer que le monde est un réseau de signes, un alphabet, et de prendre l'univers à la lettre, ou au dessin : le monde devient un réservoir d'analogies et une forêt de symboles. C'est cet aspect, déjà présent chez Bernardin de Saint-Pierre, qui sera développé par Malcolm de Chazal dans son *Ile Maurice protohistorique et légendaire* et dans *Petrusmok*, où les formes des montagnes n'ont de sens que comme signes de la Lémurie. Toute la recherche de Jules Hermann va ainsi apparaître comme une quête, quête d'autres espaces **sur** le territoire qu'on habite, mais aussi quête du langage qui pourrait dire la vérité de ces espaces. Le titre de l'ouvrage est à cet égard explicite, qui parle de "révélations du Grand Océan", c'est-à-dire de paroles dites sur la vérité du Grand Océan, ou sur le monde par le Grand Océan. Le cercle analogique est ainsi bouclé, le sujet et l'objet de la quête devenant identiques, ou du moins semblables dans la parole qui les énonce. Le Grand Océan parle, et son discours de vérité est discours de vérité de l'homme, plus particulièrement de l'homme des îles à qui, contre le temps et contre l'espace, il s'agit de donner un site :

“J’entrevis, à travers nos bosquets et sur nos sites les plus escarpés, des figures de pierre, à la façon du Dekkan, de Ceylan, des îles de Pâques, du Pérou, du Mexique, etc... Elles dataient, dès lors, d’une époque inconnue, irreconnaissable par la tradition ; elles restaient inconcevables avec les données actuelles de la science, pour le monde austral. — Et je me convainquais, — après les révélations de la faune et de la flore aux Mascareignes, et encore par suite du modèle des figures qui m’apparaissaient, — qu’il fallait attribuer ces grands travaux de la pierre, peut-être les plus vastes qui aient été retrouvés, à une humanité du plus haut préhistorique... préexistante aux événements anté-quatérnaires qui ont bouleversé, fracassé et émietté l’ancien continent austral ; contemporaine, dès lors, des grands animaux disparus de la surface de la terre, et dont nous allons retrouver la reproduction, dans les figures gravées”<sup>1</sup>.

L’Ailleurs est ainsi, non seulement dans l’espace, mais aussi dans le temps ; et toute la reconstruction hypothétique que Jules Hermann fait de l’évolution de la Terre et des grands bouleversements géologiques du primaire au quaternaire aboutit à cette prise en compte de la situation nouvelle de l’insulaire par rapport à lui-même : il n’est plus isolé, puisqu’il appartient à une immense famille dont les membres vivent sur les bords du Pacifique et de l’océan Indien, son territoire n’est plus récent, puisqu’il est ce qui émerge d’un espace très ancien. L’espace est une construction du temps :

“Au-dessous de nous, gît le plus formidable océan que notre imagination puisse concevoir. Il est tout de feu ! Et tout ce grand magma liquide de l’intérieur est soumis aux mêmes fluctuations que font subir aux eaux et à l’atmosphère la rotation de la Terre [...]. Et toutes ces forces intérieures, dans leur frôlement contre la croûte refroidie déjà brisée et émiettée, font non seulement le travail moléculaire qui fait mouvoir cette croûte comme l’air et les eaux, mais encore d’âge en âge les catastrophes épouvantables qui détruisent les mondes existants et renouvellent la face de la planète”<sup>2</sup>.

En liant ainsi la construction de l’espace au travail du temps géologique, Hermann remet en question les territoires et la certitude des frontières qui ne font que masquer, sous les différences apparentes, la profonde unité des îles et de leurs habitants, de l’océan Indien au Pacifique. Cette unité, que l’on lit dans la pierre, dans l’aspect travaillé des montagnes, dans la beauté du paysage, est le signe d’une présence humaine très ancienne qui a sculpté ce monde :

---

<sup>1</sup>. Jules Hermann : *Les révélations du Grand Océan*, t. 1, p. 132.

<sup>2</sup>. Jules Hermann : *Les révélations du Grand Océan*, t. 2, p. 78.

“Et si, quittant le Dekkan et Ceylan, nous continuons notre course dans le sud, nous pouvons suivre à travers les mers des traînées merveilleuses de milliers d'îles, longitudinales comme l'Arrakan indochinois, comme l'Ankaratra malgache, rectilignes comme des chaussées préhistoriques de la Manche émergeant des flots, ce sont les Maldives, les Chagos, etc..., dernières épaves des anciennes Indes écroulées, dernières routes peut-être qui les mettaient en communication avec les mondes du sud disparus. Là, est le passé englouti de toute la civilisation tertiaire que nous révèlent ces gigantesques travaux de la pierre !”<sup>1</sup>.

De la même façon, Jules Hermann explique l'absence de carnassiers et de gros reptiles à la Réunion par une présence ancienne de l'homme qui l'aurait “purgée de tout être malfaisant”. Ainsi, à partir de la découverte de signes divers, se met en place la rêverie géographique et géologique qui sert de fondation à l'entreprise de construction de la Lémurie. Les îles sont des traces. A partir de là, l'auteur des révélations va lire dans les accidents du paysage réunionnais la marque des sculptures gigantesques des Lémuriens, sculptures spécifiques ne ressemblant ni à la statuaire monumentale de l'île de Pâques, ni à l'égyptienne ou à toute autre connue. La montagne de Saint-Denis est ainsi une vaste fresque sculptée comportant, entre autres, “le buste d'Indra”, “la tête Malabare”, “la frise des incarnations ou frise d'Ananta” représentant le taureau, le bélier, le lion, le cygne, le serpent, Brahma, Shiva, Vishnou, l'ichtyosaure, l'effraie, le tigre, le chien, le monotrème géant...” Mais c'est là que se pose le problème de la lecture des signes, de l'analyse des traces, dans la mesure où le mode de pensée et l'univers référentiel des Lémuriens ont disparu à jamais. Les différents tableaux qu'Hermann décrits représentent bien quelque chose, mais l'auteur signale que la signification en change selon le point de vue de l'observateur. C'est pour cette raison qu'il se met à prendre des photographies et des cartes postales des lieux considérés ; ce seront des preuves de la trace, mais en même temps ce ne seront que des traces de traces. Le désir scientifique de justifier l'imaginaire n'aboutit qu'à l'inflation des signes. Et même si l'on admet que le protéisme des statues est voulu parce que celles-ci sont de type initiatique, il n'en reste pas moins vrai que le sens échappe, que là, plus que jamais il est une construction libre du sujet :

“Mais quelle que soit la patine outrageante du temps, les grandes lignes restent et donnent le dessin. Toute la difficulté pour nous sera de découvrir le sens emblématique des figures tracées, alors, hélas ! que nous ne sommes plus en possession du sens qui dans ce long passé s'attachait à l'emblème

---

<sup>1</sup>. Jules Hermann : *Les révélations du Grand Océan*, t. 2, p. 20.

par la connaissance qu'on pouvait avoir des animaux ou des choses que l'emblème représentait"<sup>1</sup>.

Au royaume des signes, tout peut dès lors renvoyer à tout, tout peut être signe de la Lémurie. Mais en laissant ainsi libres les voies de l'interprétation, l'auteur des *Révélation*s ouvre la Lémurie à l'imaginaire personnel de chacun, là où quelqu'un comme Malcolm de Chazal l'enfermera dans une dimension religieuse. Avec son mythe, non seulement Jules Hermann redonne vie aux espaces, mais il invite ses compatriotes à les investir imaginativement, de même que le temps et la légende : chaque Réunionnais est désormais doté d'une généalogie fabuleuse ; la race créole a désormais une origine grandiose, dans son île, origine ne se situant pas ailleurs, dans la même période, mais autrefois, dans le même espace. Déplacement important pour la prise de conscience identitaire : le Réunionnais cesse d'être un aventurier en exil de l'Europe pour se découvrir inscrit légitimement dans ce qui reste d'un immense continent. Cependant, il faut bien voir que cette filiation ne concerne que le créole blanc ; la race qui a prédominé sur le continent perdu et dont les montagnes portent les représentations, c'est la race blanche qui préfigure le type créole :

“cette figure de jeune fille, choisie par le préhistorique pour représenter sa vierge, est exactement le type généralisé actuellement par la jeunesse créole des Iles Mascareignes [...]. Différents types se retrouvent dans la population mixte de Bourbon : je ne parle pas des familles, où le Malabar, l'Africain, l'Arabe ou le Chinois a sa trace, mais des créoles pur sang, celles qui procèdent de la composition première de la population à Bourbon, race blanche et océanienne [...]. Le type de la Vierge bourbonnaise est donc une puissante révélation du mélange des races humaines, déjà produit dans ces temps étonnamment reculés, où l'ancien continent austral existait, et pour lesquels notre grande science des temps présents n'a pu encore admettre d'antécédent possible pour nos ancêtres que le singe ou le make !”<sup>2</sup>

Quoi qu'il en soit, le projet — colonial — est là : il s'agit de transformer la périphérie en centre, de situer à Bourbon l'origine des grandes civilisations, par les ancêtres des créoles blancs. Pour ce faire, la méthode est simple, et classique : c'est la méthode analogique, bien connue des alchimistes, ce qui est semblable (il suffit de le montrer) devient identique. Mais transformer une périphérie en centre suppose, par ailleurs, un changement de son environnement : géologiquement (ce que prouvent sa flore, sa faune, son socle, etc.), la Réunion est en relation avec l'Inde

---

1. Jules Hermann : *Les révélations du Grand Océan*, t. 2, p. 179.

2. Jules Hermann : *Les révélations du Grand Océan*, t. 2, p. 208.

et l'Amérique, pas avec l'Afrique et l'Australie qui lui sont pourtant proches. C'est en se situant imaginativement dans l'Ailleurs que l'on peut croire (re)trouver sa vérité ; ... dans le lieu du rêve.

L'analyse cosmo-géologique de Jules Hermann tendrait, en fait, à prouver que l'Ailleurs est présent, et cela de tout temps, dans l'ici-maintenant, puisque ce que l'histoire géologique a séparé était à l'origine réuni<sup>1</sup>. L'Ailleurs n'est finalement qu'un voyage du même dans l'espace et dans le temps : tout est transformation...

Cette transformation se lit essentiellement dans le langage, à partir de l'étymologie, qui prouve que le Même n'est en réalité que la trace de l'Autre, ou, ce qui revient finalement au même, que l'Autre n'est que la présence restée du Même. Une telle lecture de la permanence dans le change n'est possible que parce que la langue est conservatrice et que son évolution se fait sans véritable solution de continuité ; le nouveau ne se conçoit qu'habité par l'ancien qui lui donne forme et sens :

“les langues ne varient pas aussi facilement qu'on l'a dit, et même lorsqu'elles disparaissent, il reste dans le parler nouveau un ensemble de caractères qui marque toujours leur passage ; or retrouver le passage c'est suivre la trace indélébile et indéniable de l'apparition des races”<sup>2</sup>.

Le passage, on le retrouve surtout dans la toponymie, là où le nom en disant le lieu, dit la réalité. C'est ce qui explique la fascination d'Hermann pour la langue malgache : celle-ci est la trace restante de la langue lémurienne, et à partir de ses mots, la remontée étymologique peut s'effectuer, permettant ainsi, non seulement de retrouver le mot, mais la chose qui en est la motivation. Dans *Mimologiques*, Genette parle à ce propos d'éponymie du nom dont la fonction

“est de donner un sens à un nom qui est censé n'en pas avoir, c'est-à-dire de trouver en lui un ou deux noms cachés, eux par hypothèse pourvus de sens ; ou, en termes proustiens, de trouver les *noms* cachés dans les *mots*. L'imposition du sens à un signe purement désignatif, ou traité comme tel, passe inévitablement par le relais d'un autre signe (traité, lui, comme significatif), que l'on reconnaît dans le premier [...]. La difficulté de la motivation éponymique, c'est son *infinie* facilité. Procédure facile, avec un peu de complaisance bien sûr [...], mais proprement interminable : chaque mot

---

<sup>1</sup>. “La flore des îles Bourbon et Maurice, — ces dernières grandes épaves du continent austral disparu, dont nous nous occuperons bientôt — n'est constituée dans sa généralité que d'espèce essentiellement américaines. “*Les révélations du Grand Océan*”, t.1, p. 158.

<sup>2</sup>. Jules Hermann : *Les révélations du Grand Océan*, t.1, p. 167.

est rapporté à un autre, et ainsi de suite, jusqu'à l'inévitable (puisqu'le lexicque, lui, est fini) retour au point de départ. Démarche circulaire et dérisoire, comme dans les mauvais dictionnaires..."<sup>1</sup>

Démarche circulaire, peut-être, mais pas si dérisoire que cela, si on la situe dans la perspective propre de Jules Hermann. Par son travail sur l'origine des mots, mais aussi par le morcellement du signifiant à partir de l'hypothèse d'une expressivité phonique, d'une motivation du phonème et parfois même du graphème, il tente de montrer la parenté des langues du monde (sauf le chinois qui est une langue inhumaine, extra-terrestre) due à une même langue mère, celle des Lémuriens, qui demeure à l'état le moins dégradé dans le malgache. Et il s'agit aussi de faire voir comment la langue, dans la vérité de son énonciation première, dit le réel, mais surtout comment le réel est en travail dans toute production linguistique et comment, en même temps, toute parole est déjà métalinguistique : la remontée étymologique et le découpage du signifiant mettent à nu la praxéogénie et la glossogénie dans le mot qui, apparemment, ne produit plus le sens du réel. Ce qui est en jeu ici est bien une anthropologie du langage, comme Hermann le signale lui-même :

“La philologie pourrait bien devenir la clef de l'histoire des peuples”<sup>2</sup>.

La langue livre son sens et son réel dans l'histoire de ses formes. D'où la nécessaire étude du malgache pour comprendre le sens du monde :

“Pour avoir le sens des noms de lieux du monde entier, il n'est pas nécessaire de posséder à fond une des langues du Grand Océan, il suffit de rechercher dans un dictionnaire malgache les racines de la langue et se pénétrer des règles de transformation de ces racines, dans l'agglutination des mots, et traduire comme si nous traduisions une langue ancienne. C'est ce seul bagage grammatical qui m'a conduit aux découvertes considérables que je présente aujourd'hui”<sup>3</sup>.

Hermann va ainsi expliquer toute la toponymie française à partir d'étymons malgaches, donnant un autre sens à l'histoire de la culture :

“La Canebière, de *lakanabe iera*, les grands bateaux en amont, où les grands bateaux atterrissent.

---

1. Gérard Genette : *Mimologiques*, op. cit., p. 25-26.

2. Jules Hermann : *Les révélations du Grand Océan*, t. 1, p. 375.

3. Jules Hermann : *Les révélations du Grand Océan*, t. 1, p. 189.

**Montpellier**, de *Mont péléhi*, où, pour aller en amont, il faut faire un détour. Pour avoir la raison du nom, il faut se placer à la côte, à Cette par exemple ou le long des étangs qui arrêtent la circulation, notamment l'étang de Thau (de *tô* le vrai). Et, de la longue bande de terre qui les forme du côté de la mer, on était bien obligé de faire le détour pour arriver à Montpellier.

**Cette**, de *séta*, arrogance, fierté. Serait-ce que les Gaulois n'étaient guère aimables pour les Aquitains ? Il y a bien, près de Cette, une petite montagne de même nom, mais elle doit sans doute son nom à la ville. Avec *setra* on aurait pour signification : qui affronte le vent ou le courant, et la prononciation serait *sétre*. Et en matière d'étymologie, il faut prendre les mots comme ils se prononcent, avec *Tseta* on aurait *bien située*.

**Béziers**, de *Bezie*, folles amours, là on vagabonde. C'est là sans doute encore un nom donné par des marins, bien que la ville soit aujourd'hui quelque peu éloignée du littoral ; on attribuait son nom à Baeterae, nom donné par les Romains qui, eux-mêmes tout d'abord, avaient estropié le véritable mot.

**Port-Vendres**, de *poro vendry*, le port où l'on court ça et là. On ne se trompait pas de beaucoup, quand on pensait que son nom lui venait de ses vénus. Le mot *vendry* est franchement océanien et son sens se rapproche assez de celui que la tradition lui attribue. Quant au mot de *poro*, de *forona* signifiant construction, établissements, il a fait notre mot port, comme notre mot fort. Pourtant, dois-je ajouter, je crois remarquer que dans toutes les traductions que j'ai faites des noms commençant par *Port* ou *Fort*, le mot qui suit semble être un nom de peuples.

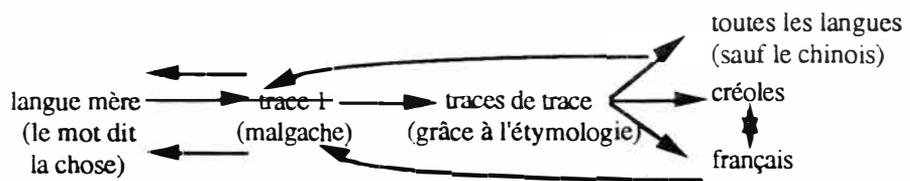
**Adge**, de *haja* (*j* se prononce *dj*), respect, honneurs rendus. On la faisait venir du mot grec *Agathos*, bon, brave, à la guerre ! Il y a dans les environs d'Adge, une petite montagne de même nom qui doit évidemment son nom à la ville. La raison du nom ne peut être recherchée que dans les traditions, et notre orgueil de race nous a conduit à les oublier. *Hadj* ou *Kadj* qui a fait d'autres noms de ville comme *Cadix*, *Cadillac*, *Gajeh*, *Gadès*, etc... indiquent la station d'un chef *maure* ou arabe. Et plus nous avancerons dans notre étude philologique, plus nous découvrirons que l'invasion romaine n'a été qu'une répétition de celle des Maures dans la préhistoire ; plus nous nous convainçons que la Gaule a eu charge d'âmes dans le passé ; sans être envahie par l'étranger, elle a conservé malgré tout sa personnalité à travers les âges.

**Arles**, c'est l'ancienne *Arelas* de la Gaule, et en effet le nom vient du langage primitif, *arar'lahy*, où on bouffonne les gens ; ces mots signifient aussi : gens plaisants ; et cette étymologie vaut mieux que le mot celtique *ar lait*, près des eaux, dont on veut la faire venir. On connaît en effet l'ancienne

coutume des mascarades qui se produisaient à certaines fêtes de l'année et qui frappaient l'étranger dans la Provence. A Aix, la voisine d'Arles, la coutume se retrouve encore. Vingt siècles de christianisme n'ont pu faire abolir cette coutume du charivari où, avec la Tarasque, l'animal fabuleux qu'on promène, tout y passe, le clergé, la magistrature, la noblesse, etc... Arles est une des villes les plus anciennes de la Gaule ; on retrouve chez elle des débris de théâtre, d'amphithéâtre, de places publiques”.

Et lorsque les mots ne sont pas traduisibles à partir du malgache, l'explication en est, soit que le malgache moderne, ayant évolué, ne présente plus l'étymon lémurien, soit que ces noms ont été imposés par des peuples ayant envahi la Gaule à une époque récente.

En somme la reconstitution glossogénique de Jules Hermann correspond à ce schéma :



Mais la fascination de l'auteur des *Révélation*s pour le malgache n'a rien à voir avec une fascination pour la civilisation et le peuple malgache. Les habitants de Madagascar sont en effet qualifiés de “peuple ignorant”. L'admiration naît précisément de la solution de continuité entre la splendeur de la langue et la sauvagerie du peuple, la langue étant le réceptacle du savoir perdu de la Lémurie, langue sauvegardée par l'isolement de la grande Ile : “Madagascar, grâce à son isolement, est restée une image parfaite de tout le monde océanien soumis à la langue malaise”<sup>1</sup>.

De ce fait, Madagascar a une importance cruciale, dans la mesure où elle permet d'expliquer un certain nombre de mystères :

“La terre malgache, dédaignée jusqu'alors, hier encore inconnue, est peut-être, avec son île adjacente, le point du globe qui étonnera le plus le monde scientifique et fixera définitivement bien des points inélucidés dans des discussions passionnées”<sup>2</sup>.

1. Jules Hermann : *Les révélations du Grand Océan*, t. 1, p. 45.

2. Jules Hermann : *Les révélations du Grand Océan*, t. 1, p. 45.

Finalement, le malgache est important parce que l'étymologie montre que les noms qui se trouvent au bord du Grand Océan, ou ailleurs dans le monde, ont une origine malgache ou peuvent être expliqués à partir de cette langue. Mais l'importance du malgache se situe aussi dans un autre débat, crucial, sur le statut et la hiérarchie des langues. L'hypothèse historique d'Hermann lui permet non seulement de faire du malgache l'ancêtre du français, donc de faire de cette dernière une trace de trace, une langue au second degré, mais aussi, et surtout peut-être, de la situer, sur cette ligne d'évolution, au même niveau que le créole dont il n'est plus la langue mère, mais tout au plus la sœur ou la cousine. Par ailleurs, en faisant du lemurien la langue mère des langues du monde, la langue pure, Hermann inverse la question de l'origine et celle du voyage. La langue primordiale vient du Sud et a voyagé vers le Nord ; plus on s'éloigne de ce centre, plus les langues sont mixtes et impures, d'où il découle que le créole "authentique" est, de ce point de vue, une langue plus "pure" que le français, une langue plus proche du centre qui produisit les langues :

"La langue qu'ont parlée à Bourbon les Malgaches, en y venant il y a quatre siècles, et qui se parle actuellement sur toutes les îles éparses du Grand Océan, la langue que parlèrent en Europe nouvellement sortie des eaux les premières peuplades d'Amérique qui vinrent aborder en Gaule ou en Bretagne, cette langue, toujours la même, est celle qu'a parlée le monde prodigieusement ancien du paléoastral, celui qui le premier créa et nomma les dieux sur la Terre. Et la traduction de cette langue conservée inconsciemment par les populations les plus écartées de la civilisation actuelle, est non seulement une illumination subite du passé ignoré de cette civilisation, mais encore une révélation de la façon dont les notions scientifiques de l'ancien monde se sont transmises au nouveau monde, la langue de cette époque, plus logique que celle des modernes, était à elle seule l'enseignement universel ! Le véritable progrès pour nous serait de la reprendre"<sup>1</sup>.

La perspective s'inverse ici, qui règle, en conflit culturel et historique, les sens de l'ancien et du nouveau, du centre et de la périphérie, de l'origine et de la filiation. En inventant une autre origine à sa langue créole, Hermann lui ouvre un autre espace, contre la territorialisation arbitraire de l'histoire, il lui donne, comme le disait Michel Foucault à propos du langage de Raymond Roussel, mais à un autre niveau, "cette merveilleuse propriété [...] d'être riche de sa propre misère"<sup>2</sup>. La reconstruction hermanienne lui permet de jouer sur l'identité et la différence ; à partir

---

1. Jules Hermann : *Les révélations du Grand Océan*, t. 1, p. 256-257.

2. Michel Foucault : *Raymond Roussel*, Paris Gallimard, 1963, p. 23.

du Même. il s'agit de retrouver l'Autre malgache qui habite la langue et que l'histoire a voulu masquer, ou plutôt remplacer par le grand Autre français. Une ligne directe conduit de la langue mère au créole : de la langue du Sud à la langue du Sud. Le problème consiste à tenir un bout du langage pour saisir l'autre bout, à découvrir la verticalité secrète qui éclairerait tous les mystères de la langue, et partant du monde. Si l'origine du langage dit la vérité du monde, puisque le langage originel est consubstantiel au réel, que le mot n'est rien d'autre que la chose, le moment où le langage est aussi riche que l'être, et son seul lieu, le créole, dès lors, mieux que le français, permet de maîtriser le hasard de la naissance des paroles, permet de revenir à l'être, hors des accidents de l'histoire. La pauvreté de la langue est ainsi retournée et valorisée, puisque l'abondance praxémique éloigne du réel.

Mais dans la conception — proprement rousseauiste — qu'Hermann a de l'évolution des langues. où celles-ci ne peuvent, de toutes façons, que dégénérer et se corrompre, la langue créole “authentique” ne peut exister, là aussi que comme trace, puisque, et c'est une constante chez lui, l'authenticité et la pureté n'ont de sens que comme désir et comme perte. C'est sans doute pour cette raison que le mythe lémurien est lié à une archéologie du langage, mais aussi à un désir de la transparence des mots, où dans la mort du sens se lirait la parole vivante, mais disparue. La remarque qui ouvre les révélations est claire : la langue créole pure est une langue morte, la langue parlée actuellement est dégénérée et corrompte. Cette dégénérescence et cette corruption sont le résultat d'une guerre des langues entre le malgache, langue mère du créole et le français, langue qui a évacué le malgache pour prendre sa place :

“Mais, du travail d'épuration dont je viens de parler, auquel d'ailleurs concourut ensuite l'Africain comme le Malgache, il est résulté que dans le créole parlé de nos jours à Bourbon on ne trouve plus que des termes français corrompus, parsemés de quelques rares expressions malgaches, qui, la plupart du temps, n'ont dû leur conservation qu'à des consonnances rappelant le français”<sup>1</sup>.

Mais cette langue créole pure peut être, elle aussi, retrouvée, et ce de deux façons : par la recherche étymologique d'une part, puisque dans les mots créoles existe la racine ou le calque malgache, en raison même de la structure de la langue, d'autre part, dans la mesure où, si le lexique est français, la morphosyntaxe est, quant à elle, malgache :

---

<sup>1</sup>. Jules Hermann : *Les révélations du Grand Océan*, t. 1, p. 2-3.

“Le créole, cette langue mixte devenue, par la lutte persistante des générations, un squelette de linguistique où partout le français a remplacé le malgache dans l'expression, a gardé pourtant du malgache la forme et la construction grammaticale, ce qui lui donne toute son originalité actuelle”<sup>1</sup>.

On aura reconnu là, reformulées, les théories de Schuchardt et d'Adam sur les langues mixtes, mais Hermann les utilise pour montrer que la structure du créole est celle de la langue qui lui a donné forme, c'est-à-dire le malgache, langue naturelle, et de ce fait incorruptible :

“Mais, malgré toutes les immixtions, la forme du langage est tellement naturelle dans le polynésien et le malgache qu'elle ne change pas au contact des autres syntaxes”<sup>2</sup>.

Le français, n'est finalement qu'un placage lexical, que l'on pourrait, à la limite, enlever sans trop de peine, dans un processus de purification de la langue, de retour aux sources, puisque, en réalité, le français n'intervient pas dans la genèse réelle du créole.

On pourrait, dès lors, croire qu'Hermann est un défenseur et un illustrateur du créole. Il n'en est rien, dans la mesure où la négation de la “francité” du créole n'entraîne pas une revendication de l'autonomie de la langue, mais, au contraire, une affirmation de la dimension malgache du créole. Dans sa polémique contre Volcy-Focard, Hermann réfute l'idée que le créole serait du français dérivé, mais l'idée centrale de sa thèse, c'est que le vrai créole n'est pas du créole, c'est du malgache. En somme, Hermann ne fait que donner un autre maître au créole, niant, sa “créolité”. Démarche logique de ce rêveur d'espaces et de généalogies gratifiantes. Accepter la langue créole telle quelle, ce serait précisément accepter la petitesse et la dégénérescence, la renvoyer au malgache, c'est en faire une langue lémurienne, elle aussi disparue dans sa pureté, et désormais non énonçable, sous peine de souillure. Et c'est ainsi, qu'au nom de la pureté et de la Lémurie, Hermann ne défend pas le créole. Mais le rêve cratylien et symbolique d'Hermann, son fantasme de la langue monogénétiquement pure à l'origine sera repris, d'une certaine façon, mais inversée, dans le rêve d'une langue créole purifiée dans son devenir propre et polymorphe. Il est certain que le travail de relexification du créole réunionnais à partir du malgache et du tamoul, tel que le mènent des écrivains comme Danyèl Waro et Axel Gauvin, participent de cette démarche, comme le travail de production de termes à partir d'affixes empruntés à la langue dominante, à l'œuvre dans les poèmes du

---

1. Jules Hermann : *Les révélations du Grand Océan*, t. 1, p. 4.

2. Jules Hermann : *Les révélations du Grand Océan*, t. 1, p. 25.

même Danyèl Waro, dans la mesure où ce type d'emprunt "déplace la praxis linguistique héritée, en écho à cet enrichissement de la production sociale qu'est l'emprunt de praxis nouvelles"<sup>1</sup>. Le rêve créole est ainsi projeté dans l'avenir, contre le désir d'origine, dans le mêlement productif par la transformation. Dès lors, ce qui tient lieu d'origine, c'est l'écriture elle-même, en créole, créatrice parce que conçue comme violence, comme productrice de la différence — ou de la différence — contre la censure des langues originelles, dans l'Ailleurs qui ne s'imagine jamais que dans l'ici-maintenant de la parole en ratages, et qui ne s'écrit finalement que dans les légères déchirures du texte.

La créolité des textes est donc à la fois un désir et une donnée. Désir d'une langue de haute volée et de paroles inouïes, désir d'écriture. Donnée d'une langue malmenée et de paroles réelles qui disent un monde tout aussi déchiré qu'elles, et tout aussi problématique. Le roman construit son enjeu entre — et à partir — de ces deux mises, c'est-à-dire aussi à partir d'un *état de langue*, et d'un choix à partir de l'état de la langue. Dès lors, Héry, Vinson, ou Daniel Honoré, ne relèvent pas de la créolophilie par rapport à un Danyèl Waro et un Axel Gauvin qui seraient les chantres de la créolité. Ce qui change, plus que le rapport théorique à la langue, c'est le travail pratique sur cette langue, la praxis linguistique et textuelle. Écrire un créole non basilectal, ou troué en permanence, par le français, ne signifie pas nécessairement écrire une langue que l'on mépriserait, mais aussi écrire dans une autre langue, dont le devenir linguistique et sociolinguistique est vécu tragiquement par l'écriture, dans l'acceptation totale de la diglossie (qui, elle aussi, fait la langue). Et on pourrait se demander, de façon quelque peu paradoxale et provocatrice, si la position des théoriciens de la "créolité" n'est pas, dans une certaine mesure, une position de rachat, dans une situation de compétition, de la langue créole littéraire ? Le texte créole, en somme, ne serait créole, que dans la mesure où sa littéarité pourrait rivaliser avec la littéarité française la plus prestigieuse ? Le texte créole ne serait texte que dans la mesure où il s'écrirait en dehors de toute réception de toutes les conditions qui le font s'écrire. En réalité, la littéarité du texte créole est au moins double : la première fonctionne en référence à un projet de littéarité emprunté au modèle dominant — dans le champ du *texte* de l'écriture — et, de fait, se construit souvent contre la langue orale ; la seconde surgit de l'oral dans ce qu'il peut avoir de plus quotidien et de plus accidenté, et ruse — en s'y perdant — avec la littéarité dominante — dans ce qu'elle peut avoir de massif — qu'elle feint d'accepter alors qu'elle y est obligée. Bien entendu, ce double réglage est à l'œuvre, à des degrés divers, dans chaque roman, au niveau du matériau linguis-

---

<sup>1</sup>. Robert Lafont, *Lengas*, n° 24, 1988, p. 12.

tique, mais aussi au niveau de la dialectique narrative et à celui de la programmation du lecteur.

## CHAPITRE II

### RÉCITS DE VIE, RÉCITS DE LANGUE

*Zistoir Kristian*<sup>1</sup> est sans doute la première œuvre à caractère narratif écrite en créole, qui présente à la fois un désir de récit et une volonté de langue. Dans la perspective eschatologique dont nous avons parlé, on caractérise ce livre comme étant, à juste titre, celui qui ouvre la période créoliste, en créant une rupture, aussi bien au niveau de la langue qu'à celui de la narration, par rapport aux écrits créoles antérieurs<sup>2</sup>. Le paratexte initial présente le récit comme une autobiographie dramatique, comme le souligne le jeu de mots du sous-titre : "Mes-aventures". Le lecteur s'attend donc à la narration d'une destinée particulière au fil des jours, ou à une sorte de journal. De toute façon, le titre et le sous-titre proposent un pacte de lecture où un "je" réel, authentifié par le nom et la prise de parole, sinon d'écriture, se met en scène, pour le lecteur comme pour lui-même, donnant rétrospectivement un sens à sa vie, par le travail labyrinthique de la mémoire et du langage de la mémoire<sup>3</sup>. Apparemment, l'orientation désirée de la lecture est celle du genre autobiographique, au sens où l'entend Philippe Lejeune qui définit les autobiographies comme des

"récits écrits par l'individu concerné lui-même (ce qui exclut des biographies), présentés comme directement référentiels (ce qui exclut les romans), et portant sur une vie entière ou sur l'essentiel d'une vie (ce qui exclut à la fois les souvenirs d'enfance, les récits détachés d'épisodes de la vie adulte, et les journaux intimes"<sup>4</sup>.

---

1. Christian : *Zistoir Kristian. Mes-aventures. Histoire vraie d'un ouvrier réunionnais en France. Edition bilingue, créole et française*. François Maspero, Paris, 1977.

2. Cf. Alain Armand : "La publication en 1977 de *Zistoir Kristian* va constituer une date importante de l'histoire de la littérature d'expression créole [...]. Nous ne nous attarderons pas sur les qualités proprement littéraires de ce récit autobiographique, sinon pour souligner l'utilisation de techniques narratives spécifiques. Nous nous contentons de faire remarquer que *Zistoir Kristian* est une œuvre importante parce qu'elle constitue la première tentative d'utilisation du créole comme langue de narration dans un récit proche du genre romanesque. Il s'agit donc d'une nouvelle conquête pour le créole : *Zistoir Kristian* démontre de fort belle manière que la langue réunionnaise peut se plier aux exigences d'un genre littéraire que l'on ne concevait jusque-là qu'en français". Op. cit. p. 241-242.

3. "La mémoire est un labyrinthe, le langage aussi : et l'autobiographie me semble être une variété du *jeu de pistes*, pour laquelle on peut se donner des règles, s'inventer des filières". Philippe Lejeune : *Moi aussi*, Le Seuil, Paris, 1986, p. 221.

4. Idem, *ibidem* p. 265.

Mais, en réalité, le réglage de l'horizon d'attente est plus subtil que cela. La titraison est un programme en trompe-l'œil. L'orientation initiale est corrigée par une préface qui révèle que si autobiographie il y a, ce ne peut être — dans le meilleur des cas — qu'une autobiographie en collaboration. Le discours préfaciel est, en effet, tenu par une instance qui signe “les traducteurs”, et qui se serait donc mise au service du discours originel et original qu'elle aurait simplement transcrit et traduit en français. L'ouverture de la préface semble confirmer cette approche :

“Mes-Aventures” est la traduction en français d'un texte qu'un ouvrier réunionnais a écrit dans sa langue maternelle, le créole”.

Mais le choix même des mots signale que, sous ce qui voudrait se présenter comme un simple travail de traduction, une autre stratégie est à l'œuvre. D'emblée, la préface se présente comme le lieu où se fait à la fois la déconstruction de la lecture première du titre et la construction de la “vraie” lecture du texte. L'enjeu du récit est clairement souligné, il est avant tout politique et glottopolitique. La phrase d'attaque inscrit, de façon assertive, comme si cela allait de soi, une série de propositions qui, en 1977, ne peuvent que faire problème. Sous le calme de l'énoncé assertif à valeur constative et apparemment neutre, c'est tout le drame du (des) sujet(s) de l'énonciation qui est posé dans toute sa violence. La phrase fait basculer le titre et l'horizon d'attente initial autour d'une suite de quatre praxèmes :

“ouvrier” - “réunionnais” - “langue maternelle” - “créole”.

Comme on le voit, l'énoncé se structure autour d'une série d'oppositions et de parallèles, dont la mise en relation, en mettant à jour les présupposés du discours, ôte toute ambiguïté à l'orientation discursive, et situe clairement le destinataire désiré.

L'opposition centrale, bien sûr, est située entre le français, langue de traduction, et le créole, langue maternelle du sujet, défini comme “ouvrier réunionnais”. La situation sociale est renforcée par l'adjectif de nationalité, qui fonctionne explicitement comme tel, en consonance avec la série paradigmatique qui réalise ouvrier marocain, algérien etc. De ce fait, le sujet est situé comme étranger par rapport à son lieu de travail et de parole, et sa langue comme étrangère par rapport à la langue dans laquelle on le parle. La fracture se fait sur le réglage double, rétrospectif, de “français” qui renvoie à la fois à la nationalité et à la langue, qui se lit dans un rapport d'opposition à “réunionnais” et à “créole”, étant bien entendu que le “réunionnais” se définit par “le créole”, explicitement désigné comme *sa* langue maternelle, le possessif inscrivant la consubstantialité du sujet

social, nationalitaire, linguistique. Dès lors *Zistoir Kristian* est présenté comme un témoignage, certes, mais aussi comme une revendication ; témoignage d'une vie écrasée et d'une langue dévalorisée, revendication ouvrière d'une vie différente, d'une langue, non pas mineure, mais autre, qui exhibe fièrement son altérité qu'elle signale d'entrée de jeu par les initiales du titre, le z et le k, graphèmes étrangers à la langue française. Et l'on comprend alors mieux la forme de l'autobiographie que le texte se donne : il s'agit de signaler l'émergence d'un sujet dans l'écriture et dans sa langue, alors que son statut social ne lui permet pas — a priori — d'avoir accès à la production du texte, et que son statut linguistique le nie comme possesseur d'une langue. Les apparentes incohérences ou les mensonges de la préface prennent leur signification positive à partir de ce programme initial ; il s'agit bien de montrer que le texte est le lieu du sérieux de la langue et de l'histoire, contre une conception folklorisante et minorante du créole, et une image doudouiste du Réunionnais : accèdent à l'écrit à la fois le prolétaire réunionnais et sa langue. C'est tout le rapport à la langue et à l'imaginaire des Iles qui est inversé ici, ou que l'on veut inverser. La construction positive de l'image du héros prolétarien en lutte pour sa culture et pour sa vie, contre un système qui interdit les deux, passe par un certain nombre de quasi algorithmes à développer. Le sujet doit être exemplaire. Si la biographie est, effectivement, comme le signale Philippe Lejeune<sup>1</sup>, le développement d'une forme simple, cette autobiographie accompagnée, à plusieurs mains, en plutôt cette hétérobiographie étranglée et censurée qu'est *Zistoir-Kristian*, relève à la fois de la légende, de la geste, du mythe et du cas, pour reprendre les catégories de Jolles<sup>2</sup>. Plus que d'une autobiographie, même écrite en collaboration, réécrite, il s'agit d'un récit de vie, avec ses passages obligés ; plus que d'un récit de vie, il s'agit d'un témoignage de dénonciation, le récit mettant en scène un héros qui

“va d'épreuve en épreuve dans un monde dont il dévoile l'injustice et dont il se venge par ce récit”<sup>3</sup>.

L'inscription du récit dans une collection, “La mémoire du peuple” chez François Maspero, oriente déjà cet axe de lecture ; il s'agit du discours vrai du peuple sur sa propre vie. Mais ce programme entre en contradiction avec l'existence d'intermédiaires qui transcrivent le témoignage, qui en sont, à proprement parler les coauteurs, les coénonciateurs :

---

1. Idem, *ibidem* p. 253.

2. André Jolles : *Formes simples*, Le Seuil, Paris, 1972.

3. Philippe Lejeune : *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature au médias*. Le Seuil, Paris, 1980, p. 207.

“Un jour, Christian nous a montré son cahier et d'emblée ce “journal” nous a passionnés. Par la suite nous y avons travaillé ensemble, puis nous en avons fait un tirage à la Ronéo sous le titre créole “Zistoir Kristian”. Ce texte présentait à nos yeux un double avantage :

- d'abord en tant que témoignage,
- ensuite en tant qu'expérience par l'usage du créole écrit ; nous voulions en effet répondre à ceux qui prétendent que le créole est un vulgaire patois, une langue indigène, parlée certes, mais jamais écrite et ne pouvant pas l'être”.

Puis nous avons eu l'idée de le traduire en français et, pourquoi pas, de le présenter à un éditeur”.

Il s'avère donc que les pseudo traducteurs sont en réalité ceux qui ont décidé de publier le texte, et donc de le réécrire dans l'optique double du témoignage social et sociolinguistique. Le texte produit est ainsi un exercice à trous pour le parcours du héros, un manifeste pratique pour la langue. De ce fait, l'adjectif “vraie”, dans “histoire vraie”, ne s'oppose pas tant à “histoire fictive” qu'aux récits mensongers que les média sont censés véhiculer sur la Réunion et sur les conditions de vie des travailleurs réunionnais en France. Le choix du modèle autobiographique comme genre ne peut que renforcer l'attente de vérité. Comme l'écrit Philippe Lejeune,

“L'intérêt accordé aux textes autobiographiques tient à la croyance en un discours venant directement de l'intéressé, reflétant à la fois sa vision du monde et sa manière de s'exprimer. Même lorsque le lecteur perçoit l'existence d'une *écriture*, ce travail, venant de l'“auteur” lui-même, n'enlève rien à l'authenticité du message, y ajoute même du prix. Le dispositif du contrat autobiographique a pour effet de faciliter une confusion entre l'auteur, le narrateur et le “modèle” et de neutraliser la perception de l'écriture, de la rendre transparente. Cette fusion s'opère dans la signature autobiographique, au niveau du générique du livre”<sup>1</sup>.

Dès lors, même si l'auteur est double, non multiple, le contrat est respecté, puisque, en dernière analyse, l'auteur n'est rien d'autre qu'un effet de contrat<sup>2</sup>. Ce

---

1. Philippe Lejeune, op. cit., p. 235.

2. Cf. Philippe Lejeune, op. cit., p. 235-236 ;

“*La division du travail* entre deux “personnes” au moins révèle la multiplicité des instances impliquées dans le travail d'écriture autobiographique comme dans toute écriture. Loin de mimer l'unité de l'autobiographie authentique, elle met en évidence son caractère indirect et calculé. On est toujours *plusieurs* quand on écrit, même tout seul, même sa propre vie. Et il ne s'agit pas là des débats intimes d'un moi divisé, mais de l'articulation des phases d'un travail d'écriture qui suppose des attitudes

qui compte, en réalité, c'est la "dimension vécue", l'authenticité du témoignage. La situation de réécriture du discours initial de Kristian par des militants marxistes et nationalistes s'apparente, malgré tout, à une situation ethnologique : une civilisation en questionne une autre<sup>1</sup> ; ou plutôt, un discours théorique rencontre une pratique, et de cette rencontre surgit l'organisation du récit et sa langue. La production de la réception du vrai va se faire par l'emploi de techniques narratives conçues en vue de faire vrai, empruntées à des modèles littéraires implicites et intégrés que sont les romans d'apprentissage, les romans de formation, les romans d'épreuve. La préface pose de manière explicite, le modèle structural qui sert de canevas au récit :

"La grande aventure se transforme en une série de mésaventures qui, accumulées, conduisent inévitablement à l'explosion de rancunes et de haine du dernier chapitre".

Il est d'ailleurs remarquable que le texte, présenté initialement comme un journal, soit ensuite qualifié de roman, pour ensuite ne garder que cette appellation

"Nous avons pensé qu'éditer l'histoire de Christian en français permettrait de faire connaître, d'une façon un peu concrète, la misère coloniale à la Réunion et la politique française de l'immigration. Car, en même temps qu'un témoignage rigoureux, ce roman constitue une dénonciation".

La présentation du récit oscille ainsi en permanence entre la dimension exemplaire du roman réaliste, voire naturaliste, et le côté unique, irréductible de l'autobiographie ou de la biographie. Si l'itinéraire du sujet peut paraître correspondre à une structure bien connue, en même temps, les auteurs tentent d'authentifier la vérité autobiographique par le recours au hors-texte et à la vie réelle. Ainsi, à la suite d'une présentation des diverses pratiques religieuses, métissées de l'île, ils écrivent :

"Comme nous l'expliquait le père de Christian, Dieu est unique mais ses formes sont multiples".

---

différentes, et relie celui qui écrit à la fois au champ des textes déjà écrits et à la demande qu'il choisit de satisfaire. En isolant relativement les rôles, l'autobiographie en collaboration remet en question la croyance en une unité qui sous-tend, dans le genre autobiographique, la notion d'auteur et celle de personne. On ne peut ainsi diviser le travail que parce que en fait il est toujours ainsi divisé, même si ceux qui écrivent le méconnaissent, du fait qu'ils assument eux-mêmes les différents rôles. Toute personne qui décide d'écrire sa vie se comporte comme si elle était son propre nègre".

<sup>1</sup>. Cf. Philippe Lejeune, op. cit., p. 223.

Le recours au père permet ainsi, par la preuve de la filiation, aux auteurs de renforcer le statut authentique de Christian qui cesse d'être un personnage de roman pour devenir une personne réelle, vivante et authentifiable. Mais il faut aussi que cette personne authentifiable soit aussi un personnage auquel on puisse adhérer, avec lequel on puisse communier, en qui on puisse se reconnaître ; il faut donc que l'unicité du sujet comporte une dimension épique, que son cheminement, loin d'être unique, soit révélateur d'un parcours collectif. Autrement dit, il est nécessaire que Christian soit un héros de roman, dont la vie dit la vérité du monde. C'est bien là le problème des préfaciers-auteurs, ce qui les amène à justifier, dans l'après-coup de la préface, la démarche double, duplice qui est la leur :

“Quoique singulière, l'histoire de Christian est exemplaire en ce qu'elle retrace un itinéraire fréquemment suivi par les Réunionnais : celui de la prise de conscience”.

Or, il est bien clair que le récit de la prise de conscience ne peut fonctionner que si on masque la nature du récit et son fonctionnement, qui si on les verse en inconscience. En somme, le roman de la vérité ne peut délivrer son efficace qu'en oblitérant la vérité du roman, aussi bien au niveau structural — celui de sa facture —, qu'au niveau linguistique — la langue élaborée du récit —. C'est sans doute une des explications de la double orientation du texte, signalée presque d'entrée de jeu :

“Dans la première partie du roman, Christian évoque la vie à la Réunion quand il habitait chez ses parents. Le lecteur réunionnais reconnaîtra sans doute la vie des “colons d'usine”. Par contre, quelques explications s'imposent pour le lecteur français”.

Suit une longue mise en perspective de la situation sociale, économique, culturelle et historique de l'île, menée dans les termes d'une certaine vulgate marxiste de type maoïste, et se terminant par l'affirmation d'une nation, ou du moins, d'une communauté créole. Entre connivence et didactisme, il s'agit bien de porter témoignage et d'affirmer une légitimité qui se construit dans le processus altérité/identité, dans la dialectique du Même et de l'Autre :

“Il se trouve que classes et groupes ethniques se superposent parfois. Il est vrai cependant que la colonisation et la “société de plantation” ont imposé la contradiction blanc/noir, assimilée — même inconsciemment — à l'opposition bien/mal, beau/laid, civilisé/sauvage, etc. Cependant, et c'est là l'essentiel, tout individu réunionnais, quelle que soit la couleur de sa peau,

fait partie d'une même communauté. A la Réunion, on appelle "créoles" tous ceux qui sont de souche réunionnaise, quelle que soit leur origine, par opposition aux métropolitains qui parlent français. Les créoles s'expriment donc au moyen d'une même langue qui leur est commune à tous, ils partagent un même mode de vie, aiment la même musique, dansent sur les mêmes rythmes, etc. Aussi noir soit-il, un Réunionnais à la Réunion, ne s'entendra jamais dire : "Retourne dans ton pays".

Mais en produisant un tel discours, les auteurs de la préface retrouvent le cercle vicieux qui les enferme. Liés par une double contrainte, ils doivent faire croire à la réalité du journal unique et non reproductible, tout en montrant que Christian n'est qu'un élément d'une collectivité de semblables. Comment, dès lors, discriminer le sujet des autres, et du lecteur, sinon en en faisant le héros d'un roman vrai ; et c'est de cette façon que peut être levée la contradiction entre la singularité et l'exemplarité. A l'imposture du discours officiel français<sup>1</sup> répond l'imposture du sujet de l'écriture, qui est, finalement la seule posture stratégique possible, dans la perspective générale du livre. L'organisation du récit, permet aux rédacteurs, tout en donnant la parole au sujet, de tenir un discours sur lui comme modèle. Les hésitations sur la dénomination du texte, de la part des préfaciers, ne sont pas uniquement liées à une méconnaissance taxinomique ou théorique, mais révèlent bien l'étroitesse de la marge de manœuvre des auteurs par rapport à la visée politique, mais aussi par rapport au statut du texte lui-même, qui est le leur, tout autant, sinon plus que celui de Christian/Kristian.

En tout cas, il est impossible que le texte puisse être un journal, même ré-écrit. L'organisation du récit ne le permet pas, à quelque niveau que ce soit, qu'il s'agisse de la structure ou même du message. La fable, en effet est celle d'un jeune ouvrier dans un univers hostile, à la recherche de travail, ou travaillant. A aucun moment le récit ne lui laisse un moment de répit pour tenir ce qui pourrait être un journal. Quant à cette possibilité pendant son enfance et son adolescence réunionnaises, elle est exclue, vu les rapports que le jeune homme entretient avec l'école et l'écrit, d'une part, et vu l'organisation de ses journées, passées à accomplir diverses tâches ménagères, puis, plus tard, à cultiver la terre jusqu'à épuisement<sup>2</sup>. La

---

1. Cf. préface de *Zistoir Kristian*, p. 9-10.

"Par contre, ce que Christian découvrira en France, c'est un sentiment d'exclusion. Français, sur le papier, auquel on a voulu apprendre à l'école l'histoire et la géographie de la France, il découvre brutalement qu'il est étranger. Sa carte d'identité certifie qu'il est français, mais son visage, son langage, sa façon de vivre témoignent que c'est faux. Il y a imposture".

2. Cf. p. 34 :

"Kan moin la ariv dovan la port, moin la larg lo ti paké zerb atèr. San dékrouit amoin arien ditou, moin la parti droit dans la kizine pou rod in gazon manzé. Inpé

structure du récit, quant à elle, révèle un parcours particulièrement balisé dans l'espace et dans le temps, l'organisation thématique et analogique l'emportant d'ailleurs largement sur la narration proprement dite. Plus que d'une réelle auto — ou hétéro — biographie, il s'agit d'un portrait en divers tableaux. Le “roman” est construit de façon binaire, en deux parties, la première se passant à la Réunion, la seconde en France. Chaque partie est divisée en chapitres quasiment ethnographiques ou sociologiques, correspondant à la double attente du double lecteur. On a ainsi, dans la première partie, un chapitre sur la maison familiale (la kaz), sur l'école (lékol), sur l'entrée dans la vie active (Adié lékol !), sur le travail dans les champs de cannes (travay bitasion), et à la sucrerie (lizine) ; la seconde partie est structurée selon le même principe, qui permet de respecter le parcours initiatique tout en produisant un discours ethnographique sur les sphères traversées : on a donc un chapitre sur le service militaire (servis militèr), sur les centres d'apprentissage pour adultes (dann sant F.P.A.), sur le Bumidom (Le Bumidom), puis sur les différents endroits où le sujet a travaillé (Fécamp, Paris, Nice, Florac, Tarascon, Paris), un chapitre sur la vision — comme Fabrice à Waterloo — de Mai 68 par Christian (Mai 68 Nantes laba), un autre sur le parcours dans la misère et la solidarité de deux ouvriers Réunionnais en France (Zistoir in kamarad moin la pèrd). Le roman se conclut, de façon logique, par un chapitre didactique et critique sur la vie des travailleurs Réunionnais en France (Oila koman kréol i viv an Frans). Le récit, à la fin du livre, révèle clairement sa fonction : servir d'illustration à un discours politique et militant ; l'autobiographie se ramène à une fable, et la fable se lit comme un apologue dont on tire la morale à la fin, dans le but d'apprendre la vérité au lecteur pour qu'il prenne conscience de son identité et de sa différence :

“Komsa zouvrié i viv an Frans. Selman bann zorèy kan zot i sa La Réunion sirtou pou travay, zot i vé pi artourn an Frans telmank zot lé bien. Larzan, tout zafèr i tonb kom la pli pou zot. Epi Debré i arkont bann do moun La Réunion, isi nou lé bien, mé li di pa koman zot lé rasist, i ri dan blan mé lo kèr lé noir, lé bon dovan, mé lé mové dérièr. Kan ou di azot ou lé anmerdé, zot lé kontan telman zot lé zalou. Lo troi kar, moin lé a dmandé ousa zot la

---

d'tan apré, momon i di amoin : “alé, ou va oir dann fon la grèg moin la kit inpé lokafé pou ou”. Lo vié i dmand amoin : “Koman ou la trouv sa ? Kosa ou profèr : lékol ou travay ? Moin minm, moin navé point kouraz pou répond ali télman moin tékui. Lo soir, moin la larg lo kor si mon payas ziska landmain matin”.

La version française propose la traduction suivante (p. 117).

“En arrivant à la maison, j'ai jeté mon paquet d'herbes par terre et, sans me décrasser ni rien, j'ai couru à la cuisine chercher quelque chose à manger. Un moment après, Maman m'a dit : “Va voir dans le fond de la cafetière, j'ai gardé un peu de café pour toi”. Le vieux m'a demandé : “Alors, comment t'as trouvé ça ? Qu'est-ce que tu préfères, l'école ou le travail ?” Mais j'étais tellement crevé que je n'avais même plus le courage de lui répondre. Le soir, je me suis effondré sur ma paillasse”.

apran viv. Zot i èm pa zarab, zot i èm pa noir. Anou-la, zot i pé pa santi akoz nou lé fransé épi nou lé pa blan kom zot. Partou ou pas, ou autand rienk sa minm : la Frans lé bien, lé bon pou travay. Mé bonpé Fransé lé salo é inn band i koné pa kan sa zot vant lé plin é kan lé vid. Zordi zot la bézoin aou, zot i fé gran manièr ek ou. Demin zot i pas koté d'ou, tou zis si zot i kras pa si ou"<sup>1</sup>.

Le modèle de ce qui se donne à lire comme, sinon un journal, du moins un récit autobiographique, est donc le roman d'apprentissage, mais aussi le document ethnographique. De cette façon, chaque partie produit en même temps son effet de reconnaissance et son effet d'exotisme, en raison inverse de l'espace mis en scène et du lecteur : "exotisme" du monde du travail réunionnais pour le lecteur français, "exotisme" du monde du travail français pour le lecteur réunionnais. De toutes les manières, c'est un cliché qui s'effondre : mythe de l'île paradisiaque d'une part, mythe d'une France grandiose d'autre part. Le lieu de la parole s'est déplacé, mais pour dire en même temps l'exil des références et du récit :

"Depuis une dizaine d'années qu'il est ici, Christian n'a encore jamais pu réunir l'argent nécessaire à payer le prix du voyage. Il parle souvent d'aller voir sa famille mais il est bien obligé de toujours reporter ce projet à l'année suivante. Il vit en exil"<sup>2</sup>.

L'histoire de Christian est ainsi celle d'un cheminement, celui qui conduit de l'enracinement, mis en scène dans la première partie, par la pratique massive des ethnologèmes, des pratiques en lesquelles la collectivité se reconnaît, au déracinement, montré dans la seconde partie, qui, de manière très explicite, dit l'errance constante du sujet solitaire et étranger. Ce parcours est mimé par l'énonciation elle-

---

1. *Zistoir Kristian*, p. 96. La version française propose la traduction suivante (p. 187) :

Voilà comment vivent les ouvriers réunionnais en France. Seulement les Français, quand ils vont à la Réunion pour travailler, ils veulent même plus retourner en France tellement ils sont bien là-bas : le fric et tout, ça tombe comme la pluie pour eux. Et puis Debré il raconte à tout le monde à la Réunion qu'ici en France on est bien, mais il ne dit pas à quel point les gens ici sont racistes. Ils rient avec leurs dents toutes blanches, mais leur cœur est noir. Ils sont bons par-devant, mais mauvais par-derrière. Quand tu leur dis que t'es dans la merde, ils sont contents tellement ils sont jaloux. Pour la plupart, j'en suis encore à me demander où ils ont appris à vivre. Ils n'aiment pas les Arabes, ils n'aiment pas les Noirs. Nous, ils ne peuvent pas nous sentir parce que nous sommes Français, mais que nous n'avons pas la peau blanche comme eux.

Partout où tu passes, tu n'entends que ça : la France c'est bien, on y trouve du travail. Mais il y a pas mal de Français qui sont des salauds qui ne savent pas ce qu'ils veulent. Aujourd'hui ils ont besoin de toi, alors ils te font mille et une manières. Demain ils passent à côté de toi, c'est tout juste s'ils ne te crachent pas dessus.

2. *Zistoir Kristian*, avant-propos, p. 11.

même, qui construit, dans la première partie, un récit souvent au présent, comme pour dire un temps cyclique, une clôture des événements sur eux-mêmes, une protection du sujet par le retour des mêmes pratiques et des mêmes attitudes ; ainsi une grande partie du second chapitre (Lékol) est écrite à ce présent quasi gnomique :

“Gran-matin, papa i lèv promié ek zétoil katr-ér.

Li gard-gard in pé son dé-troi zanimo dovan la port. Li fane mai atér pou poul é li bat zakasi ek in boi-fig pou fé manzé koson. Kan gramoun la fine fé korvé-la li vien fé lév anou. Sé la k soméy i péz amoin pli for ankor. Mi san gramoun i bouz amoin. Li di amoin : lév atoué, talér soléy va pét si ton pans, toué ti dor minm !

Mi tir in kou la parés, mi mét in pié atér, mi argard in kou anlér, mi fé in grimas épi mi lév. Mi grat mon tét épi mi sava dovan la sann. Mi arét dé minit, pa plis, dovann fé, gramoun i band in kou apré moin. I di komsa : lav out gél, kraz sâarbon pou bros out dan, sinonsa napoin lo-kafé pou ou. Moin té blizé fé. Dek moin la fine boir kafé i di amoin : lév atoué dann la sann ! Talér va giny tatann !<sup>1</sup>”

Inversement, la seconde partie s'écrit au passé, sauf à la fin du récit, où l'on en vient au commentaire, donc au présent ; mais le présent est désormais exclu du récit, le parcours du sujet comme le monde sont devenus linéaires, le “mythe” a cédé la place à la tragédie, le conte au roman. *Zistoir Kristian* est ainsi le récit du passage, thématiquement bien sûr, puisqu'il dit le passage du monde insulaire au continent, du monde rural au monde ouvrier du Sud au Nord, des Tropiques au froid, de la collectivité à la solitude ; mais c'est aussi le récit du passage, au niveau de sa poétique même, passage du temps cyclique au temps linéaire, passage du temps de la parole vivante au temps du récit, passage d'une poétique du conte à une poétique de roman. En effet, comme l'a signalé Pierre Cellier, dans le conte créole, la narration se fait au présent, essentiellement, comme une sorte de construction permanente du monde :

---

<sup>1</sup>. *Zistoir Kristian*, p. 27. La version française propose la traduction suivante (p. 107) :

Le matin, mon père se levait le premier avec “l'étoile de quatre heures du matin”. Il s'occupait de ses quelques animaux devant la porte. Il répandait du maïs pour les poules et ils hachait un tronc de bananier avec des acacis pour le cochon. Quand il avait fini cette corvée, il venait nous réveiller.

C'est là que le sommeil se faisait le plus lourd. Je sentais mon père qui me secouait : “Lève-toi, le soleil va bientôt te brûler le ventre et toi du dors encore”. Je luttai contre ma paresse, je mettais un pied par terre, je regardais un coup en l'air, je faisais une grimace puis je me levais. Je restais à peine deux minutes devant le feu que déjà Granmoune m'engueulait : “Lave-toi la figure, écrase du charbon pour te laver les dents, sinon tu n'auras pas de café !” Dès que j'avais fini de boire mon café, il me disait : “Allez, tire-toi du feu, sinon du vas dormir à nouveau”.

“L'utilisation du temps non marqué, le présent, dans le conte créole, ne signifie pas qu'il y ait une métaphorisation temporelle dans le texte du récit lorsqu'on passe du passé au présent puisqu'on s'aperçoit que bon nombre de présents accompagnent des adverbess à valeur temporelle dont le sens est évidemment celui du passé [...]. le conte créole — mais peut-être également le récit créole en général — fait ainsi alterner le présent et le passé en une symbolique qui n'est peut-être pas seulement celle du monde merveilleux ou romanesque ; l'espace narratif créole, caractérisé par l'oralité n'exige pas formellement, de façon catégorique (grammaticale) des relations comparables à celles de la temporalité du récit français”<sup>1</sup>.

Le remplacement du présent par le passé dans le récit, indique bien que le sujet n'est plus en prise sur le monde, que ce dernier est construit hors du sujet qui ne peut que le subir. Et c'est bien pour cela, que l'artifice du “journal” tenté dans la préface s'évanouit dès la première phrase du récit : désormais tout n'est plus que mémoire et écriture de cette mémoire :

“Mi ansouvien kan moin té ti...”<sup>2</sup>.

et réécriture de cette mémoire dans la perspective des co-auteurs, ce qui explique que tout le premier chapitre, qui suit cette mise en situation, dévide d'une manière quasi clinique, à la manière d'un huissier faisant un constat — ou d'un écrivain balzacien — tout le paradigme de la “kaz maléré”, de la maison d'une famille de métayers pauvres, tel qu'il est attendu, tableau assez peu vraisemblable par rapport à la situation d'énonciation, puisque les souvenirs sont censés être ceux d'un jeune garçon. La réécriture de cette mémoire est un témoignage, comme le précise la préface. Mais ce désir de faire croire au témoignage entre en contradiction avec l'autre volonté qui est l'affirmation du créole comme langue, et comme langue écrite, élaborée, du récit. Le texte est bien une “expérience”, mais pas seulement au niveau de la graphie ; ou plutôt l'expérience graphique oriente l'écriture même du texte, dans le rapport que celui-ci entretient avec l'oralité qui le fonde et l'écrit qui le fige. Mais, en même temps, l'écrire créole contextualise l'idée même d'un journal qu'aurait tenu Christian, et rend problématique l'efficacité du témoignage. La faille pragmatique se situe à ce niveau : la scripture de la langue crée la distance par rapport au récit. L'expérience linguistique, à valeur glottopolitique, est primordiale, mais dans la mesure à elle crée la distance, elle est compensée par la sagesse narrative et la sagesse de l'écriture ; on l'a noté, le récit ne transgresse pas les modèles

---

1. Pierre Cellier, thèse d'Etat, p. 410-411.

2. *Zistoir Kristian*, p. 21.

rhétoriques auxquels il se soumet, mais cette non transgression, cette reproduction s'explique par la nouveauté et le radicalisme de l'expérience linguistique :

“Sur le mince “échantillon” de notre propre pratique, nous avons pu constater que Christian écrivait au début dans un mélange assez incohérent de français-créole, mais rapidement il est arrivé à écrire dans sa langue maternelle d'une façon assez simple et rationnelle sans trop s'embarrasser des complications de l'orthographe française”<sup>1</sup>.

Le poids symbolique de l'expérience graphique est tel que les auteurs en viennent même à sacrifier le vraisemblable au discours militant sur et par la langue. C'est ainsi, on l'a vu, que le texte est censé avoir été écrit par un ouvrier réunionnais en créole. Or, l'un des propos du récit est de montrer que l'école est une école de classes, inégalitaire, et qu'elle forme des quasi analphabètes, qu'elle n'est pas adaptée, et, qu'en tout état de cause, elle ne donne ni le goût de lire ni le goût d'écrire, encore moins dans une langue systématiquement dévalorisée par l'institution. Le volontarisme linguistique entre ici en conflit avec le témoignage social et sociolinguistique que le récit veut être :

“Lo mèt i di moin sé in mové marmay lékol, mi ariv touzour an rotar, mon kayé lé sal, mi aprann pa lir, mi ékri mal”<sup>2</sup>.

L'expérience veut produire une rupture, de la même façon que le récit est censé produire une rupture par rapport à une vision aliénée de la France et de la situation des travailleurs Réunionnais qui y vivent. De même qu'il s'avère, qu'en pratique, Christian est étranger en France, de même l'équipement graphique du créole doit signaler son altérité : pour le personnage du récit comme pour sa langue, l'apparence dit le réel qu'elle spectacularise. Le “créole phonétique” que proposent les auteurs a, indiscutablement, en plus d'une valeur fonctionnelle plus ou moins problématique parfois, une valeur identitaire qui se met en place selon le processus bien connu de l'intégration et de l'exclusion. Il s'agit de construire une graphie qui correspond au système réel de la langue, et qui ne se contente pas de reproduire la graphie incohérente de la langue dominante et de prestige :

“Sur ces bases, notre alphabet créole comporte vingt lettres de l'alphabet français :

---

1. *Zistoir Kristian*, avant-propos, p. 14.

2. *Zistoir Kristian*, p. 29.

Le maître disait que j'étais un mauvais élève, que j'arrivais toujours en retard, que mes cahiers étaient sales, que je n'apprenais pas à lire, que j'écrivais mal”, (p. 110).

A.B.D.E.F.G.I.K.L.M.N.O.P.R.S.T.U.V.Y.Z. ;

et deux lettres nouvelles :

ê et ñ

Les lettres françaises C.H.J.Q.W.X. sont supprimées, soit qu'elles ne correspondent à aucun son créole, soit qu'elles fassent double emploi...<sup>1</sup>

En somme, les auteurs proposent, *pratiquement*, un retournement des images des langues, et du rapport des sujets à la représentation de la langue. La graphie française est mise en position de déséquilibre par rapport à la réalité des paroles ; son système est inadéquat, soit par excès, soit par défaut. Ce qui, dans les présupposés des auteurs, caractérise la langue française, ce qui asseoit son prestige, c'est l'écriture, forgée dans l'histoire, au cours de siècles de textes et de littérature. Le désir d'équipement graphique de la langue créole, se donne à voir dans la volonté de rupture avec ce poids du graphe dans la représentation socialisée de la langue. Il s'agit, dans la mise en place de l'écrit créole, de rompre — et cela n'a rien de paradoxal — avec la préséance du graphème, de construire l'écrit sur la notation du son vraiment réalisé, présenté comme seul critère de validité, de resituer la langue, en somme, à l'origine de sa propre histoire, ou de ce qui pourrait être sa propre histoire. En renversant ainsi la perspective, les auteurs, de manière implicite, même si l'argumentation paraît maladroite, fondent l'écrit sur l'oralité qui est l'historicité du créole, à la fois son histoire et son contemporain. C'est pourquoi, le choix est, radicalement, celui du “Kréol fonétik” :

“Le principe fondamental de l'écriture créole que nous proposons est le suivant : autant que possible, chaque *Lettre* ne correspond qu'à un seul son et, inversement, chaque *Son* trouve son expression écrite dans une lettre seulement. Toutes les lettres superflues ne correspondant à aucun son particulier sont supprimées. Par contre et inversement, toutes les lettres écrites se prononcent”<sup>2</sup>.

Ce choix en recoupe un autre, qui est celui de la variété basilectale du créole, la plus éloignée du système phonologique du français. Là aussi, il s'agit de renverser la représentation dominante de la langue qui dévalorise cette variété, qualifiée de Kréol Kaf, ou gros créole. Comme le signale Albert Valdman à propos du créole haïtien :

---

1. *Zistoir Kristian*, avant-propos, p. 15.

2. *Zistoir Kristian*, avant-propos, p. 15.

“valoriser le créole c'est d'abord affirmer et démontrer que c'est bien autre chose qu'une forme corrompue et abâtardie du français en faisant valoir l'homogénéité et la complexité de sa structure ainsi que son autonomie par rapport au français malgré la forte proportion de son vocabulaire qui en est dérivée”<sup>1</sup>.

Mais si l'homogénéité est ainsi valorisée, c'est la complexité structurelle du créole qui est mise entre parenthèses. Le système, en effet, se veut fondée sur les réalisations de la parole réelle, mais, en même temps, un certain nombre de variantes en sont exclues, celles qui caractérisent, a priori, la société acrolectale, plus riche phonologiquement :

“Le créole des Hauts présente un système phonologique plus riche que le créole des Bas : ce dernier se signale par l'absence de la série vocalique antérieure arrondie et des consonnes chuintantes que comporte le créole des Hauts ; sur le plan phonétique, celui-ci se caractérise par une articulation plus tendue, une tendance moins marquée à affaiblir les consonnes en position implosive, et par conséquent, à l'assimilation consonantique et à la réduction des groupes de consonnes ; la ligue mélodique du discours présente aussi des différences nettes : le parler des Hauts, celui de Cilaos en particulier, se reconnaît à la courbe fortement ascendante qui se termine sur un palier haut et traînant dans la phrase assertive”<sup>2</sup>.

Ce qui se donne à lire comme la notation du créole réel est l'expression d'une volonté glottopolitique : le choix du basilecte permet la différenciation d'avec le français ; la perte de la richesse phonologique est compensée par le gain identitaire : la représentation l'emporte sur la pratique réelle qui est celle de la variation<sup>3</sup> :

---

<sup>1</sup>. Albert Valdman : *Le créole : structure, statut et origine*, Klincksieck, Paris, 1978, p. 330.

<sup>2</sup>. Michel Carayol : *Le français parlé à la Réunion. Phonétique et phonologie* Atelier reproduction des thèses, Université de Lille III, 1977.

Cf. aussi Michel Carayol - Robert Chaudenson : “Essai d'analyse implicationnelle d'un continuum linguistique français-créole” in Wald, Manessy : *Plurilinguisme normes, situations, stratégies*. L'Harmattan, Paris, 1979, p. 129-172.

<sup>3</sup>. Voir à ce propos Albert Valdman (op. cit.) :

“Les locuteurs bilingues des élites urbaines ont tendance à idéaliser le gros créole et ne se rendent pas compte du comportement variable des masses rurales elles-mêmes”. (p. 295).

Cf. aussi Michel Carayol (op. cit.) :

A l'opposé, se manifeste, de plus en plus ouvertement, une autre position extrême liée aux revendications autonomistes et les dépassant dans certains cas. Il s'agit de restaurer le dignité du créole, bafouée par l'impérialisme culturel français, de l'ériger au rang de véritable langue de culture, de lui donner une place importante voire la première, dans l'enseignement ; à la limite, cette revendication débouche sur la volonté d'expulser de la Réunion la langue française, considérée comme

“Le son français correspondant à l'écriture JE n'existe pas en créole, la lettre J n'a donc pas lieu d'être. Elle est généralement remplacée par la lettre Z”<sup>1</sup>.

Cette représentation, explicitée au niveau de la pratique graphique, induit une écriture basilectalisée à tous les niveaux, lexical, et morphosyntaxique. C'est ainsi que, de manière quasi systématique, les lexèmes sont choisis en raison de leur éloignement sémantique par rapport au français. Le paragraphe d'ouverture — haut lieu stratégique du texte — est, à cet égard, remarquable ; s'y donne à lire la créolité du sujet créole dans l'autonomie de sa langue et la force de sa parole :

“Mi ansouvien kan moin té ti, nou téi arèt si la tèr in groblan. Telman boug-la té gro, li navé dé-troi lizine. Dé mon konésans non la touzour arèt la. Papa ou, granpèr ou, arièr-granpèr ou, tout la bann la antèr zonbri la minm-minm.”

La version française propose :

“Je me souviens, quand j'étais petit, on habitait sur la terre d'un gros Blanc. C'était vraiment un type riche, celui-là, il avait bien deux ou trois usines. Aussi loin que je me souviens, on a toujours habité là. Mon père, mon grand-père, mon arrière grand-père, tous ont vécu à cet endroit et ceux qui sont morts ont été enterrés là”.

La stratégie lexicale, morphosyntaxique et rhétorique de ce premier paragraphe de *Zistoir Kristian* est révélatrice, au même titre que l'orientation générale de la traduction, des enjeux anthropologiques de la mise en écrit du discours du sujet, qu'il soit Christian, ou qu'il soit autre. Sur le plan lexical, tout d'abord, qui est le plus repérable, on constate que, à chaque fois que c'est possible, le sujet de

---

l'instrument de l'“oppression culturelle” et le symbole de la “domination politique colonialiste”. Nous avons entendu des jeunes gens qui, faisant fi de tout réalisme, soutenaient que le créole suffirait comme grande langue de communication à une Réunion devenue indépendante, et que, s'il ne suffisait pas, les Réunionnais pourraient toujours adopter l'usage d'une autre grande langue étrangère. Cette attitude extrême est surtout le fait de certains groupes politiques de jeunes, dont l'audience semble encore assez restreinte ; mais le fait qu'il y a dix ans, on aurait eu du mal à entendre de tels propos, est révélateur d'une évolution. Il est symptomatique que, parmi les réponses données par les 46 % d'instituteurs, pour justifier l'utilisation du créole en classe, on ait pu trouver des phrases comme celle-ci : “Le français a un caractère artificiel et aliénant pour les petits réunionnais”. A la limite, le créole est considéré comme le seul médiateur possible de l'âme et de la culture réunionnaises, assimilées parfois à l'âme et à la culture africaines. Et, à l'appui de ce jugement, on prétend démontrer que le créole ne doit aucun de ses caractères linguistiques au français.

<sup>1</sup>. *Zistoir Kristian*, avant-propos, p. 15.

l'écriture choisit la forme qui rappelle le moins possible le français, en contexte tout au moins. On a ainsi, "ansouvien" alors que "rapèl" est possible, "arèt" à la place d'"abit", "dé-troi" à la place de "plizière", et l'expression lexicalisée "antèr zombri"<sup>1</sup> à la place de "lé né". Cette volonté de différenciation est telle que, le parti pris initial d'une langue écrite fondée sur l'oralité est mis de côté, lorsque son application trop stricte rapproche le créole du français. C'est ainsi que le texte propose "ti" au lieu de "pti" dans la phrase "Mi ansouvien kan moin té ti". Il s'agit bien de marteler l'altérité du créole comme langue, et c'est sans doute pourquoi le paragraphe se termine sur une scansion forte, à même de sursignifier la créolité du texte, par sa structure duplicative :

"tout la bann la antèr zombri *la minm-minm*".

De cette façon, tout lexème, avant même d'entrer dans un réseau de significations internes au texte, avant même de participer au sens que délivre le récit, est un signe de la langue, de cette langue qui renvoie à un autre univers comme à une autre pratique de la communication, comme le montre bien le choix de "papa ou" à la place de "mon papa". Le tableau suivant illustre clairement le travail de sélection du texte.

<i>Zistoir Kristian</i>	<i>autre possibilité</i>
ansouvien	rapèl
ti	pti
arèt	abit
dé-troi	plizière
dé mon konésans	mi kroi
papa ou	mon papa
la antèr zombri	lé né

Le même programme est à l'œuvre sur le plan morphosyntaxique. Pour éviter l'apparition d'une conjonction de subordination, les auteurs écrivent :

"Telman boug-la té gro, li navé dé-troi lizine"

alors qu'est possible la séquence :

1. Mot à mot : enterrer le nombril.

“boug la té telman gro ke li navé dé-troi lizine”

Mais il est clair que cette dernière réalisation est trop proche du français pour être acceptable.

De la même façon, dans le choix des formes du passé, ce sont les formes basilectales qui l'emportent, “nou téi arèt” au lieu de “ni areté”. Remarquablement, ici, on a la forme complète “té + i + verbe” ; cet achèvement de la forme signale bien qu'on tente de fixer une norme de l'écrit, qu'il s'agit de fixer une langue. La présence du - i -, non nécessaire à l'oral dans ce type de réalisations, caractérise bien ici ce désir de langue normée, ou plutôt, à la recherche d'une norme qui soit la sienne. Dans la chaîne des paroles réelles, ce [i], en raison de l'environnement phonétique tend à s'estomper et à disparaître, alors que dans une volonté de restitution normative, il ressurgit à l'écrit, comme indice de la créolité du discours. C'est ce que constate Pierre Cellier, qui écrit :

“L'observation des faits linguistiques nous conduit donc [...] à considérer d'abord cet // i // indubitablement et uniquement comme un marqueur pré-verbal propre à l'expression d'un procès lorsque celui-ci n'est pas signalé par un marqueur antéposé possédant lui-même à la fois cette fonction de signal et une valeur sémantique appropriée à la situation [...]. Il semble donc que cet // i // intégré au système verbal du créole réunionnais n'ait pas d'autres valeurs que celle d'un signal actualisant dans un contexte de présent ou de passé 2 (imperfectif), parfois de façon facultative (moin té parti) pour des raisons phonétiques, des formes verbales [...] généralement non marquées quelles que soient leurs valeurs lexicales et aspectuelles”.

Et Cellier précise :

“le morphème // i //, lui-même vide de sens, simple signal linguistique a tendance semble-t-il à s'estomper aujourd'hui [...]. Cette tendance ne suffit cependant pas pour en faire totalement un morphème facultatif ; bien au contraire son effacement est soumis à des règles contextuelles bien précises ; comme dans la séquence “té + i + v” où // té // peut jouer à lui seul le rôle de marqueur verbal ; l'utilisation du “signal” // i // devient superflue”<sup>1</sup>.

Ce processus de basilectalisation du discours se lit aussi au niveau des séquences plus larges, au niveau du texte lui-même. La formule

---

<sup>1</sup>. Pierre Cellier, thèse p. 386-388.

“Papa ou, granpè ou, arièr-granpè ou, tout la bann la antèr zombri...”

suggère déjà qu'on est dans une poétique qui n'est pas tout à fait celle de l'écrit, ou plus précisément celle du récit assertif. La structure de la phrase, en plus de l'appel explicite au destinataire noté, par le “ou”<sup>1</sup>, se caractérise par un type de programmation propre à l'oral<sup>2</sup>.

Mais la stratégie — ou le jeu — est encore plus subtile. La version créole de *Zistoir Kristian* ne comporte aucune note à valeur référentielle ou sémantique ; le lecteur est censé pouvoir tout lire, c'est à dire lire toute la langue. De manière très nette, ce type de notes est renvoyé à la version française avec, cependant, une nuance importante. La partie qui est située à la Réunion comporte trente sept notes de bas de pages, de nature encyclopédique ou de pure traduction, alors que la partie située en France n'en comporte que trois, toutes à valeur référentielle et non sémantique. Autrement dit, l'univers français dans lequel vit Christian peut s'écrire en français, alors que cette langue s'avère inapte à rendre la réalité réunionnaise : tout se passe comme si la langue française était en situation de faille par rapport à une réalité qui lui est étrangère. Cette démarche s'éclaire encore plus dans le travail de la traduction, ou plutôt, dans le rapport que le lecteur francophone peut entretenir avec les deux textes.

Ainsi, le terme “gro blan” est Traduit par “gros Blanc”, avec une note qui précise qu'un “gros blanc” est un homme très riche. Le rapport de la richesse et de la couleur étant spécifique, au niveau des appellatifs, au monde créole<sup>3</sup>, il était tout à fait possible de traduire “gro blan” par “riche propriétaire” ou une expression équivalente. La traduction par “gros Blanc” a donc pour visée de montrer l'absence de termes adéquats dans la langue française. Le même processus est à l'œuvre dans la traduction de “lizine” par “usines”, alors que le français possède “sucrierie” qui a le sens spécifique d'usine où l'on fabrique le sucre. Le découpage de “groblan” en “gro blan” dans le texte créole, suppose une visée tout aussi perverse et double. La notation “gro blan”, en effet, permet de lire deux adjectifs, l'un référant au poids, l'autre à la couleur. Cette graphie a pour but d'induire en erreur le lecteur francophone, d'autant plus que le discours file la métaphore sans dire que c'en est une :

---

1. Voir aussi, p. 22 : “Rod pa koué navé dedan” (“ne cherche pas ce qu'il y avait à l'intérieur”).

Le destinataire est explicitement interpellé, comme dans les contes racontés lors des veillées.

2. Voir à ce propos Robert Lafont : “la forme phrastique de l'énonciation orale en situation diglossique et dialectale”. *Lengas*, n° 10, 1981, p.1-16.

3. Cf. Robert Chaudenson : “Le noir et le blanc ; la classification raciale dans les parlers créoles de l'Océan Indien”, *Revue de Linguistique romane*, tome 38, 1974, p. 74-95.

“Telman boug-la té gro, li navé dé-troi lizine”.

En même temps, cette découpe du mot crée la connivence avec le lecteur créolophone qui, sous “gro blan” lit “groblan” et qui, dès lors, peut apprécier à sa juste valeur, le jeu de mots dû à la remotivation graphique du lexème. La preuve que ce traitement du mot est volontaire est apportée par le mot “granpèr”, qui, a contrario, est écrit d'un seul bloc, le découpage ne permettant aucun jeu qui justifierait une image du mot trop semblable à celle qu'offre le français.

Tous ces éléments ne sont qu'un aspect de la manipulation de la traduction, au cours de laquelle la phrase française n'apparaît que comme un décalque de la phrase créole, de sa structure et de sa rythme. Même les formes figées sont traduites à l'intérieur d'un système de réception créole : “dé trois” devient “deux ou trois”, et non pas “une ou deux”. Le texte français est, en somme, soumis au système du texte créole et n'arrive pas à trouver son autonomie. Cette sujétion au texte créole est telle qu'on en aboutit au contresens,

“tout la bann la antèr zombri la minm-minm”

devenant :

“tous ont vécu à cet endroit et ceux qui sont morts ont été enterrés là”

alors que la phrase signifie :

“ils sont tous nés là”.

La stratégie, comme on le voit, consiste à renverser, à tous les niveaux du récit de langue, le rapport habituel entre les systèmes linguistiques dans une situation de diglossie. La valorisation du créole passe par aussi par cette “expérience” là.

Les jeux du mentir vrai autobiographique se trouvent déplacés dans le premier roman de Daniel Honoré, *Louis Rédon*<sup>1</sup>. La stratégie de communication, le pacte de lecture semble s'opposer terme à terme à la démarche suivie par les auteurs de *Zistoir Kristian*, comme si l'un, publié trois ans après l'autre, s'en voulait l'exact contre-pied. La comparaison terme à terme des tactiques paratextuelles ne fait que confirmer cette hypothèse, ce qui ne signifie sans doute pas que l'effet ait été re-

---

<sup>1</sup>. Daniel Honoré : *Louis Rédon in fonctionnaire*. Saint-Denis, Les chemins de la liberté, 1980.

cherché, ni par l'auteur, ni par les responsables de la structure qui a édité le roman<sup>1</sup>. Les hasards de l'histoire littéraire créole font que les deux premières œuvres narratives modernes écrites, de manière volontariste, dans cette langue et pour cette langue, se révèlent être, du point de vue d'une sémiotique textuelle, quasiment symétriques l'une par rapport à l'autre. On peut ne pas insister sur le lieu d'édition, qui relève plus d'accidents de l'histoire que d'une volonté délibérée d'opposition, mais on peut quand même noter que *Zistoir Kristian* est édité à Paris alors que *Louis Rédon* l'est à la Réunion. Il se trouve que les auteurs de *Zistoir Kristian* vivaient en France et que Maspero se trouvait être l'espace idéal pour ce genre de publication, alors que Daniel Honoré, militant politique et culturel<sup>2</sup>, vit à la Réunion, et que, logiquement, ce sont "Les Chemins de la Liberté" qui se devaient d'éditer son texte. Il n'en demeure pas moins que la différence des lieux d'édition induit une programmation différente du lecteur désiré, ce qu'explicitent les dessins de couverture et les préfaces. Le texte publié à Paris offre aux regards une illustration signée de Pierre Louis Rivière, artiste réunionnais résidant à cette époque en France ; elle représente ce qui est censée être une scène typique de la ruralité réunionnaise, d'une réalité à la fois économique, sociale et culturelle ; une file d'attente composée de femmes et d'enfants dont les silhouettes sont esquissées, en ombre chinoise, à une fontaine publique, où les gens viennent remplir leurs récipients, seaux ou vieux bidons. La représentation laisse ainsi imaginer tout un arrière-plan de maisons sans eau courante et vraisemblablement sans électricité, un univers rural où les tâches sont réparties, les hommes aux champs, les femmes et les enfants s'occupant des activités ménagères. Les personnages sans visage et sans profondeur connotent sans doute, ou font appel en tout cas à une lecture de la non vie, de la mal vie ou de la survie, d'une vie, en somme, dans laquelle l'individu n'existe pas, ne saurait même exister. Le dessin de la couverture de *Louis Rédon* est signé d'Alain Séraphine, artiste militant qui illustre la plupart des textes édités par "Les Chemins de la Liberté". L'image, à l'inverse de celle de *Zistoir Kristian*, ne renvoie à aucune scène typique du vécu réunionnais tel qu'il pourrait être stylisé par un militant culturel de la problématique identitaire collective. Elle semble

---

1. "Les Chemins de la Liberté" était la structure d'édition du Mouvement Culturel Réunionnais (M.C.R.) qui regroupait un certain nombre de personnes et de groupes militant pour le développement du créole et de la culture réunionnaise.

2. Voici comment Alain Armand et Gérard Chopinet (op. cit., p. 354) présentent Daniel Honoré :

"Daniel Honoré est né en 1939 à Saint-Benoît et a été élevé par sa mère petite commerçante ; son père était originaire de Canton. Après des études supérieures sanctionnées par le certificat d'études littéraires générales, il devient professeur d'anglais. Il a milité activement au Parti communiste réunionnais de 1970 à 1978 et a été candidat à la mairie de Saint-Benoît. Puis, fort de son expérience de la vie associative (C.E.M.E.A., centre de vacances, mouvements d'éducation populaire), il s'investit dans l'action culturelle : il est un des pères fondateurs du Mouvement culturel bénédictin et de la radio privée locale "Poc-poc" créée en 1981..."

illustrer le célèbre essai de Frantz Fanon, *Peau Noire, masque blanc*. On y voit, en effet, un double visage, l'un noir, au second plan, l'autre blanc, au premier. A l'intérieur de celui-ci, se dresse une Tour Eiffel et s'étale un billet de loterie nationale ; ces deux symboles sont, sans doute, censés représenter à la fois le désir d'assimilation et celui de réussite sociale du personnage central du récit à venir. L'ensemble du dessin (du dessein ?) est surconnoté par la présence de barres verticales qui, dans l'économie générale de la couverture, sont vraisemblablement à lire comme des barreaux d'une cage ou d'une prison ; prison intérieure du héros, captif de ses désirs de promotion. A la représentation d'une collectivité, qui caractérisait le paratexte premier de *Zistoir Kristian*, *Louis Rédon*a oppose la mise en place d'une individualité, mais d'une individualité vide, sans traits distinctifs, en ombre chinoise là aussi ; d'un individu en devenir. Le masque blanc, en effet, semble en bas de dessin, se décoller, comme une sorte d'appel, ou comme une indication d'avenir.

La deuxième opposition se situe au niveau du genre revendiqué, par lequel l'ouvrage propose son pacte de lecture. Là où *Zistoir Kristian* prétend être le récit d'une histoire vraie, *Louis Rédon*a affirme son appartenance au genre du roman, compris ici au sens de fiction, de récit imaginaire, ou plus précisément, de représentation fictionnelle de la réalité. La mention du genre sur la couverture indique bien, de toute façon, que le sujet de l'énonciation ne saurait être le sujet de l'énoncé, et que, même si le récit peut être réaliste, il n'est pas porteur de la vérité explicitée du sujet. La présence, cependant, en regard, du nom de l'auteur et de l'anthroponyme qui construit le titre, crée une faille dans cette représentation. Le face à face de Daniel Honoré et de Louis Rédon montre bien que le nom du héros du roman est — aussi — l'anagramme de l'auteur, indication renforcée par l'accent — incongru — sur l' - E - majuscule des deux noms. A l'autobiographie fictive de Christian, répond le roman autobiographique de Louis Daniel Honoré Rédon. On est, là aussi, dans une problématique de la feintise qui a son importance. Le fait que les deux noms ne se recouvrent pas entièrement signale, malgré tout, que l'enjeu est autre. Louis RédonLouis Rédona est un roman d'éducation au même titre que la plupart des romans de la littérature réunionnais francophone, et au au même titre — dans une certaine mesure — que *Zistoir Kristian*, histoire vraie d'un ouvrier réunionnais. C'est bien

ce que reproche au texte Patrick Breton<sup>1</sup> qui, dans le cadre d'une lecture volontairement réductrice fait de *Louis Rédon* l'illustration pure et simple d'un discours militant et manichéen, selon un schéma en trois parties qu'il présente ainsi :

<u>Partie I</u>	<u>Partie II</u>	<u>Partie III</u>
enfance populaire	fonctionnaire	le militant-guide
fénoir	petit-bourgeois	retour aux vraies
	luxé voyant	valeurs
pureté (naturelle)	impureté (acquis)	pureté
générosité	égoïsme	générosité, culpabilité
paradis	la faute	le salut par la foi
maurice	honte de la Mer-île	reconnaissance de la Mère
alma mater	vers la mauvaise	honte de la fausse mère
	mère	
	(métropole)	

Une simple lecture du roman suffit à montrer que le critique projette sa représentation (son désir) du discours politique nationaliste sur la complexité du texte de Daniel Honoré. Le simplisme, les approximations et les erreurs, tout comme l'outrance des commentaires<sup>2</sup> ôtent toute crédibilité au regard critique. La réaction

1. Marc-Laurent Vacoaro et Patrick Breton, op. cit., p. 29.

2. Idem, ibidem p. 30-31.

C'est là le mécanisme avéré du réalisme socialiste : investir le peuple d'une Vertu naturelle, le faire innocent victime de toutes les aliénations, n'est-ce pas lui dénier par là-même le droit et le pouvoir d'assumer seul ses responsabilités ? Le peuple-enfant se guide par la main vers l'aveuglante lumière du Progrès. On partage alors le monde en deux catégories facilement accessibles à l'esprit, la trop fameuse "contradiction principale" : Réunion/Métropole. Et comme on veut satisfaire à ce schéma et éviter les contradictions internes, on évacue soigneusement la réalité pour mieux cibler : le zorey, dans *Louis Redona* ne peut alors apparaître — je ne nie pas qu'il existe aussi ! — que sous la forme du gendarme abruti ou du pire raciste. Pas de quartiers : ce serait reconnaître au réel son caractère multiple, divisible, instaurer je ne sais quel tricardage ; jusqu'au bout du roman, on ignorera donc tout, au nom de la sacro-sainte unité politique, des tensions de classe entre les créoles eux-mêmes. Littérature stratégique où le peuple n'est jamais pris en défaut : au pire il ne saurait être qu'aliéné, c'est-à-dire parfaitement irresponsable de ses choix ; au mieux, il luttera contre l'ennemi de classe dont la seule partie visible restera le zorey. Momone ne peut être exploitée que par des patrons zoreys. Chacun sait que les créoles n'ont pas de nénennes. Suselle dans la nouvelle de Alain Hoareau ne peut être violée que par un patron haï de tous : on échappe ainsi à l'écueil du peuple-coupable. Les journaux nous apprennent pourtant chaque jour que les pauvres ont cette vocation atroce de se "tromper de cible", pour reprendre le mot de Lorraine, et de retourner contre eux la violence contenue qu'aucun exutoire, aucune parole ne

du lecteur — qui fait de *Louis Rédon* un “récit autobiographique en créole, le seul du genre, avec *Zistoir Kristian*” — est, cependant symptomatique, au delà d'un ethnocentrisme forcené de la lecture, du statut ambigu du récit.

La troisième opposition est à lire dans l'orientation des préfaces. La plus grande partie de celle de *Zistoir Kristian* a une dimension très nettement historique et ethnographique ; écrite pour le lecteur non réunionnais, elle trace le cadre qui permet une lecture minimale du roman, celui-ci étant l'illustration exemplaire de la réalité ainsi construite dans l'avant-dire du texte. Ce type de préface est, bien entendu, absent de la stratégie de communication de *Louis Rédon* : le lecteur, créolophone, est censé connaître les réalités de l'île, du moins son histoire et ses structures socio-économiques. L'ouvrage, cependant, suivant en cela *Zistoir Kristian* ne fait pas l'économie d'une préface à caractère linguistique, justifiant la graphie employée par l'auteur. Le discours préfaciel se présente sous la forme d'une lettre ; il s'agit d'une réponse à une invitation faite par des militants culturels qui proposent une réunion de travail afin de définir une graphie commune. A la différence des auteurs de la préface de *Zistoir Kristian*, celui de *Louis Rédon* assume totalement une subjectivité définie par sa pratique, et ne revendique nullement une quelconque scientificité de son discours métalinguistique. Il ne s'agit, en effet, pas de lutter afin d'imposer l'idée d'une langue et de sa graphie la plus “naturelle” à des détracteurs qui en nient l'existence, mais de proposer un point de vue à des camarades de combat, le destinataire de la lettre préface étant appelé de façon très explicite “chers camarades”. La position du préfacier — et sa contradiction indépassée — est définie en quelques lignes :

“Dans ce pays où peu de gens ont les moyens et le goût de lire, personnellement, je suis pour une écriture du créole qui soit la plus simple possible. Et en l'état des choses je crois qu'une écriture étymologique, partant du français, est ce qu'il y a de plus indiqué. Quant à moi, je ne rougirai pas de l'étymologie française, conscient que je suis de la dépendance de ma langue de colonisé”.

---

peuvent épancher. Cette conduite suicidaire, pourquoi ne pas la dire sans fard ? Outre que c'est la porte ouverte à toutes les manipulations, à toutes les errances — Elouard, le doux Eluard, ne s'est-il pas fait le chantre de Staline ; comme tant d'autres, aujourd'hui rougissant, dont je fus ! - il n'est pas douteux que coller à une stratégie de l'immédiat ne peut que mener au pire. En tout cas, à la pire des littératures”.

L'incohérence graphique<sup>1</sup> est ainsi justifiée par l'Histoire. Le discours pointe et en même temps efface la réalité conflictuelle qui a produit la langue ; la diglossie est acceptée et intériorisée dans toutes ses productions. On comprend que cette prise de position en faveur de la graphie étymologique de la part d'un écrivain militant publié par Les Chemins de la Liberté ait pu choquer les militants culturels. Alain Armand s'en fait l'écho lorsqu'il écrit :

“*Louis Rédon*, en adoptant une graphie étymologique, totalement incohérente, partant du français, cherche plus la rentabilité (permettre un meilleur décodage de la part du public créolophone et/ou francophone) qu'une simplicité graphique efficace”<sup>2</sup>.

En fait, Daniel Honoré semble concevoir la graphie comme un élément daté d'un processus évolutif qui ne peut se penser que dans le devenir historique. La graphie surgit de l'écriture littéraire qui la construit patiemment : inversant la proposition des militants culturels, l'auteur propose d'écrire avant de graphier, le code orthographique étant conçu comme la réalisation des écrits individuels, naissant d'eux et s'en nourrissant :

“Quitte à codifier l'écriture créole plus tard, je pense qu'il faut d'abord donner la possibilité à beaucoup de gens d'écrire le créole à *leur manière* et surtout la possibilité à beaucoup de gens de *lire*. Quand, dans quelques années, l'écriture et la lecture en créole seront dans nos habitudes, une décantation se fera naturellement et il ne restera plus qu'à recueillir *les règles que le peuple se sera données lui-même*”.

Au delà de la langue de bois et des contradictions évidentes de l'assertion, le discours est quand même révélateur d'un malaise du sujet, aussi bien par rapport à sa langue que par rapport à son histoire, et à la maîtrise de celles-ci. Le processus de constitution de la graphie est homologue de la démarche historique qui fait, selon l'auteur, qu'un peuple est en quête de lui-même, une langue en quête d'elle-même, une littérature en quête d'elle-même. Le discours préfaciel, dans ses palinodies, mime, dans une certaine mesure, le parcours du personnage central du récit en quête de soi. Par le choix de la graphie étymologique, en somme, l'auteur montrerait le statut dérisoire fait à sa langue dans le champ du réel et, de ce fait, la dépendance

---

1. Daniel Honoré écrit ceci :

“Il faut que *l'on se sente libre* d'écrire et de lire le créole et que les écrits foisonnent. C'est pourquoi je suis pour des règles souples, pouvant varier d'un auteur, d'un moment à l'autre ; il m'arrive d'écrire “acetère” à telle page et à telle autre “acethère”. Mais pourquoi figer dès maintenant notre graphie naissante ?”

2. Alain Armand. Gérard Chopinet, op. cit., p. 424.

assumée par rapport à la langue française ne serait qu'un moment d'un processus dialectique, la libération de la langue ne pouvant être conçue que dans l'optique d'une libération des sujets parlants et écrivains. Daniel Honoré, d'une certaine façon, en poussant une logique jusqu'à l'absurde, vérifierait dans l'utilisation d'une graphie dite étymologique, ce qu'Edouard Glissant appelle "une pratique du Détour"<sup>1</sup>. Selon l'écrivain antillais, la langue créole manifeste en permanence ce détour :

"Je vois surtout dans la poétique du créole un exercice permanent de détournement de la transcendance qui y est impliquée : celle de la source française [...]. Le créole serait ainsi la langue qui, dans ses structures et sa poétique, aurait assumé à fond le dérisoire de sa genèse"<sup>2</sup>.

Par une graphie incohérente, semblable à celle du français pour les mots venus de cette langue, spécifique pour les "mots et expressions typiquement créoles ou devenus tels", Daniel Honoré, dans son discours préfaciel, rêve à la fois la mise en scène de la dérision d'une langue à la recherche de ses normes, et le dépassement de cette mise en scène et de cette dérision par une dynamique propre à l'histoire de cette même langue.

La mise en perspective des discours paratextuels met en lumière un échange de traits d'un texte à l'autre, chacun exhibant ce qu'il n'est pas tout à fait, masquant l'essentiel de ce qu'il est. *Zistoir Kristian* est une fiction sous les traits d'une autobiographie, *Louis Rédon* une autobiographie sous les traits d'une fiction. La stratégie du paratexte, en fait, indique au lecteur comment cette forme-sens qu'est le texte se construit dans le cadre d'une négociation constante du sujet avec lui-même et avec son discours. Les remarques sur la graphie sont, à cet égard, révélatrices ; Dans *Louis Rédon* le sujet, solitaire, en quête de soi, se met en scène dans une

---

<sup>1</sup>. Edouard Glissant : *Le discours antillais*, Le Seuil, Paris, 1981, p. 32.

Le Détour n'est pas un refus systématique de voir. Non, ce n'est pas un mode de la cécité volontaire ni une pratique délibérée de fuite devant les réalités. Nous dirions plutôt qu'il résulte, comme coutume, d'un enchevêtrement de négativités assumées comme telles. Il n'y a pas détour quand la nation a été possible, c'est-à-dire chaque fois que la responsabilité globale, même aliénée au profit d'une partie de la collectivité, a mis en acte les résolutions, provisoires mais autonomes, des conflits internes ou de classes. Il n'y a pas détour quand la communauté affronte un ennemi connu comme tel. Le détour est le recours ultime d'une population dont la domination par un Autre est occultée : il faut aller chercher *ailleurs* le principe de domination, qui n'est pas évident dans le pays même : parce que le mode de domination (l'assimilation) est le meilleur des camouflages, parce que la matérialité de la domination (qui n'est pas l'exploitation seulement, qui n'est pas la misère seulement, qui n'est pas le sous-développement seulement, mais bien l'éradication globale de l'entité économique) n'est pas directement visible. Le Détour est la parallaxe de cette recherche.

<sup>2</sup>. Idem, *ibidem*, p. 32-33.

écriture idiographique, en conquête permanente de sa norme et de sa cohérence, heurtée comme la parole et la conscience du personnage qui est donné en spectacle, dans *Zistoir Kristian*, de toute évidence, c'est la langue qui est constituée en sujet.

Ce jeu de cache cache rejaillit, bien entendu, sur les protocoles de clôture du récit et du texte lui-même. Là où l'un propose une série de tableaux à la première personne, l'autre met en place une progression linéaire, chronologique du sujet, à la troisième personne. Opposition terme à terme, semble-t-il, où la réalité du sens paraît disparaître sous les marques linguistiques. Les incipits sont particulièrement remarquables de ce point de vue.

*Zistoir Kristian* s'ouvre sur un "Mi" (je) triomphal :

"Mi ansouvièn kan moin té ti, nou téi arèt si la tèr in gro blan".

Mais cette phrase initiale est précédée d'un titre de chapitre, "la kaz" (la maison), qui indique bien, que le discours des souvenirs est aussi prétexte à une description ethnographique, à une mise en place du décor dans lequel le personnage central du récit va évoluer.

Inversement *Louis Rédon*a semble s'ouvrir sur une phrase sans présence, une de ces séquences où personne ne parle, à en croire Benveniste :

"Gros soleil dé zhère y pète ; la point in niaz dans lo ciel : la point in souf de brise".

(Le dur soleil de deux heures d'après-midi frappe ; il n'y a pas un nuage dans le ciel ; pas le moindre souffle).

C'est donc le décor qui est présenté en premier, comme dans un roman balzacien ; le personnage n'apparaît qu'après :

"Ti Louis y passe son mouçoir si son front".

(Petit Louis s'essuie le front avec un mouchoir).

Mais l'absence d'indications référentielles précises est, ici, dans cette perspective, significative : le sujet n'a pas besoin — a priori — de définir son espace, ou plus précisément, l'espace que crée sa parole. Le présent qui caractérise cette première phrase, présent de discours en même temps que de récit, qui, entretenu pendant tout le début du chapitre, rend contemporains l'acte et la parole, fait jouer la situation narrative, comme si à la place d'un récit à la première personne, on avait

un journal à la troisième personne. En fait, même si l'on demeure dans l'évidence du récit, celui-ci n'est jamais qu'en focalisation interne, et la narration n'en dit pas plus que ce que le sujet peut percevoir, ne dépasse pas sa compétence, comme l'indique très nettement la mise en rapport de ces deux phrases :

“Ti Louis y passe son mouçoïr si son front. Coté li, son papa, y rossemb' lé pli zen forme”.

(Son père, à ses côtés, paraît être en meilleure condition).

C'est seulement au bout de trois paragraphes que le narrateur rétablira la distance, et avec la vision de son personnage, et avec l'époque du récit, dans un commentaire rétrospectif destiné à son narrataire contemporain :

“Zot y rend' a zot compte ? Allé Lycée St Dni a l'époque, cété in zafaïre ! Tout' in aventure : la pas pou fé semblant ! Tout l'moun lété intéressé dans l'affaire : dopi lo zèlève li-même, en passant par son parent, zisqu'à son band'mait, son directère l'école et même la popilation le quartier en zénéral. Té comme in l'expédition qu'y fallé préparé... Pou lo parent sirtout lété in grand l'honère, mais en même temps in sacrifice parce qu'y fallé vote in bidzet : la bourse té y sifi pas”.

(Imaginez ! En ce temps-là, aller au Lycée de Saint-Denis, c'était toute une histoire ! Une vraie aventure ! Tout le monde était partie prenante : l'élève, ses parents, mais aussi les maîtres, le directeur de l'école, et même les habitants du village. On aurait dit une véritable expédition. Pour les parents, c'était un grand honneur, mais aussi un sacrifice important car il fallait trouver l'argent nécessaire : la bourse n'y suffisait pas).

Mais ce commentaire lui-même, par le ton et la mise à distance, indique, en même temps, d'une certaine façon, la dimension autobiographique du texte : le narrateur, beaucoup plus tard, commente les aventures du personnage qu'il était.

La troisième personne, dans une perspective plus idéologique, peut aussi s'expliquer, au delà de la volonté d'exemplarité, par le désir de creuser la distance entre la réalité du narrateur et le personnage négatif et déplaisant que fut le héros du récit.

Mais, quoi qu'il en soit, ces jeux en trompe l'œil de l'ouverture des deux textes s'avèrent n'être qu'un leurre, puisque, pour finir, dans les deux cas, c'est le discours didactique qui finit par l'emporter, le récit se révélant être essentiellement l'illustration — à des degrés divers — du commentaire final, la fable qui précède la

morale et qui lui offre ses arguments. Mais là où les auteurs de *Zistoir Kristian* tiraient une conclusion qui, fermant le récit, était un appel direct au destinataire, le commentaire final de *Louis Rédonna*, jouant jusqu'au bout la problématique de la feintise, se donne à lire comme une sorte de monologue narrativisé du personnage ; le discours qui y est tenu construit alors un devenir du personnage, devenir qui n'est désormais autre que le présent ou le passé proche du narrateur, qui peut dès lors se taire, puisque c'est sa parole qui clôt le roman :

“Ti Louis y sent qu'en mars li sar rent' dans lo désième grand bataille de son l'existence... Après la bataille pou baço. Mais li sent aussi que même si y remporte la victoire, y sra pa lo bataille final. Li sent que son vrai vengance cont' la misère y passe pas solment par la litte électoral, mais, aussi et surtout, par la litte cont' band colonisatère, tout' lo band zenprofitère. Son chemin lé tracé : y faut li donne in coup d'main par fé çanz lo pèpe son mentalité. pou fé rotrouve lo pèpe son fierté, son dignité... Y faut li donne in coup d'main pour qu' lo Réunioné y sent a li Réunioné, fier de son causé, fier d'son zembrocal-rougail-saucisse, fier d'son dansé... In Réunioné capab' fé marce son pti pays, capab' prend son responsablité. Quand lo pèpe li-même, va décide çanze manière, alors lo vrai bataille, cont' la misère naura commencé”.

(Petit Louis pressent qu'en Mars il va mener le deuxième grand combat de sa vie... Après celui du bac. Mais, en même temps, il pressent que, même s'il remporte la victoire, ce ne sera pas le dernier combat. Il pressent que sa véritable vengeance contre la misère ne passe pas uniquement par le combat électoral, mais aussi et surtout, par le combat contre les colonisateurs, contre tous les exploiters. Sa voie est tracée ; il faut qu'il apporte sa collaboration afin d'aider le peuple à changer d'état d'esprit, pour faire retrouver au peuple sa fierté, sa dignité... Il faut qu'il apporte sa collaboration afin que le Réunionnais se sente Réunionnais, fier de sa langue, fier de sa nourriture, fier de ses danses... Un Réunionnais capable de conduire son petit pays, capable d'assumer des responsabilités. Quand le peuple aura lui-même décidé de changer sa vie, alors le vrai combat contre la misère aura commencé.)

Cette parole du narrateur, elle est, en fait, visible dans la clôture même du texte, dans son découpage séquentiel. *Louis Rédonna*, en effet, se présente comme un récit organisé en quatre parties, chaque partie comprenant plusieurs sous-parties correspondant à des chapitres. Chaque partie est sous-titrée, le sous-titre renvoyant à chaque fois à l'un des personnages du roman ; Shao, le père du personnage principal dans la première partie, Sabine sa mère dans la seconde, les

deux autres parties étant centrées sur le héros et correspondant chacune à un moment de son parcours d'adulte. Bien entendu, dans la mesure où le récit est en focalisation interne, c'est à travers la conscience de Louis Rédonna que les événements sont perçus, c'est lui qui sert de fil directeur au cheminement diégétique, et de justification au discours sur les autres personnages ; mais, en réalité, c'est le narrateur qui, rétrospectivement donne ou redonne du sens aux événements, indique dans quel cadre il faut lire le récit, à quel horizon d'attente idéologique il correspond. Cette intervention, d'ordre pédagogique, est particulièrement sensible dans le jeu du sous-titre :

- (I) - *Shao ou in vi qui fini* (Shao ou la fin d'un vie). Cinq chapitres.
- (II) - *Sabine ou la misère y prend pied* (Sabine ou l'installation dans la misère). Neuf chapitres
- (III) - *Ti Louis ou la vengeance si la misère* (Petit Louis ou la victoire sur la misère). Huit chapitres.
- (IV) - *Lo vrai vènzance* (La véritable vengeance). Six chapitres.

Comme on peut le constater, la mise en perspective des sous-titres montre que le récit est organisé en trois parties, plus une. Si chacune des trois premières parties tourne autour d'un personnage à chaque fois allégorique, la dernière se révèle être l'espace explicatif qui donne sens à l'ensemble de la diégèse, en donnant sens à la vie de Louis Rédonna ; c'est le lieu où l'errance, initiée dès les premières phrases du premier chapitre de la première partie, prend fin dans la certitude du combat à mener. La quête du sens de la vie par le personnage correspond, à un autre niveau, à une quête du sens menée par le narrateur. La progression apparemment linéaire, qui va de la fin d'une vie (I) à l'entrée de Louis dans une nouvelle vie affective, sociale, professionnelle (III), est déroutée par l'existence d'une quatrième partie qui est le lieu d'inscription du sens idéologique explicite du roman, le lieu où le sujet se donne à lire à la fois comme juge de son (ses) personnage(s) et comme producteur du récit de sa propre vie. La titraison de la dernière partie, par l'absence d'anthroponyme référentiel, signale le désir de produire un discours au delà de l'anecdote, au delà de l'exemplaire ; ce n'est plus Ti Louis qui est en cause, ou en appel, ou sollicité, comme Shao et Sabine l'ont été en (I) et (II), mais le lecteur de bonne foi, et en particulier cette classe — ou caste — dont Ti Louis, comme l'auteur, fait partie, celle des fonctionnaires en particulier, ceux issus du peuple, désormais investie d'une mission. Dans sa dernière partie, le roman tend donc à cesser d'être un roman de la représentation des choses et des êtres pour proposer un jugement sur la réalité, une théorie de la réalité, et une pratique de la réalité. L'introspection du personnage, sa remise en question d'un mode de vie estimé désormais artificiel, inauthentique, entraîne une sorte de basculement du récit sur lui-

même. Ce qui avait été rejeté en (III) est réintroduit en (IV), mais à un autre niveau. à un autre degré, pourrait-on même dire. Ce que le personnage en rupture d'être niait, c'était précisément ce que le texte avait mis en scène en (I) et en (II), l'univers de Shao et celui de Sabine. Mais cet univers est désormais réintégré au niveau conceptuel, non plus uniquement au niveau de la représentation, comme dans les deux premières parties. L'évolution du héros est homologue d'un changement

dans l'écriture de la réalité : les scènes typiques d'autrefois<sup>1</sup>, les ethnologèmes qui

---

1. Cf. 63-64.

“- Bon, momon ! Zordi sam'di, Zan Paul davoit lé là, mi sar di ali allons la pèce. Ma essaye ramène in pé malang ! pou fé in cari”.

Ti Louis y sava la caz son camarade Zan Paul, Zan Paul nana longtemps y sar pi l'école ; li bec-beque in clé par ci, par la... mais cé-t-in mait' pecère et pou passe panier quand la rivière y descend ' bord en bord, la point personne pou amont' a li. Zan Paul y souque tout' qualité malang' : zanguï, cabot, loce, cevrette et même sit ! ec poisson plate nadefois... gros-gros pou fé cari, pti-pti y arlargue.

Zan Paul na touzour de-trois pti gaulette filaos ensemb' in morceau la coque coco sec. Li arace ène-dé brin lo fil coco, li fé lo las, li mète ec lo gaulette, bien ampillé... Ala, zot lé prêt ! Ala lé dé camarade en route pou la rivière des Marsouins ; zot y déceind lo pont par l'escalier, y traverse la savane ; au bord la rivière, en passant, zot y casse çakène in tize zerb lo zon : cé-t-in brance zerbe la tete comme in bouquet ti feuille ; ça y ensurve pou enfile boucerong'. Ala lo dé zène zen y dessaute le premier bras d'rivière, et y rent' dans lo grand bras zisqu'au milié ; do l'eau la pas trop cré... zot y çoiçi çakène in roce plate, y doboute dessi, y plonze lo las dan' l'eau et y bouze pi.

Fir mesure, lo band' boucerong' que lavé fout l'camp la course quand zot larivé, fir mesure lo band' boucerong' y arsorte dan' trou, y armonte si galet. y arcolle a zot si lo roce pou manze limon... Tazantan y lève la tête... Alors, doucement, lo pecère y passe zot las dans la tete lo pti poisson et quand lé bien d' dans, y tire in coup sec dessi “fiac !” y tourne lo gaulette dé-trois fois au d'si zot tete pou bien serre lo las... Après, y rotrape lo boucerong', y délace lo fil coco et y enfile lo poisson en passant lo tize lo zon par lo zouï et par la guèle.

Tazantan Ti Louis y zète in zié pou voir si domoun y ogarde pas zot : dé grand couillon 17 an entrain d' la pèce boucerong' ! Mais zot y devré connète que la pèce boucerong' lé pli facile et lé pli sir que 'saye trape cabot, zanguï ou sinon cevrette.

Pas besoin longtemps pou Zan Paul ec son copain avoir in filet plein. Alors lé dé zène zen y décide arèt et y artoune si lo bord la rivière ; zot y largue lo paquet boucerong' a terre, et pi zot y Prend la sab' çaud par poigné et zot y frote lo malang' avec pou tir zécaille ; quand la fini, Zan Paul y tir in canif dans son poce et y rouv' lo vent' band' boucerong' avec... Fir mesure, Ti Louis y lave et y réenfile... Après lo dé copain y artourne zot caz fier comme pas dé.

(Maman, on est samedi aujourd'hui, Jean Paul doit être chez lui ; je vais lui proposer d'aller à la pêche. Je vais essayer de rapporter quelques pièces. Petit Louis se rend chez son ami Jean Paul ; ça fait longtemps que ce dernier a quitté l'école ; il vit de petits travaux à l'occasion, ça et là...

Mais c'est un pêcheur de grande classe, et personne ne peut rivaliser avec lui quand il s'agit de passer l'épuisette dans la rivière en crue. Jean Paul pêche tous les animaux de la rivière : anguilles, cabots, loches, crevettes et même des espèces de truites ou des poissons plats parfois. Les gros, il les fait cuire, les petits il les remet à l'eau.

Jean Paul a toujours quelques petites branches de filaos et une coque sèche de noix de coco. Il en arrache quelques brins, fait un nœud coulissant dont il enroule bien le fils autour de la tige... Ils sont prêts. Voici les deux amis en route pour la Rivière des Marsoins. Ils quittent le pont par l'escalier, traversent “le savane”. En longeant la rivière, ils arrachent une tige d'herbe de joncs : c'est une herbe dont la tête ressemble à un bouquet de petites feuilles ; on s'en sert pour y enfiler les bouches rondes. Les deux jeunes gens franchissent le premier bras et vont jusqu'au milieu du lit principal ; ce n'est pas très creux... Ils choisissent chacun une roche plate, s'y hissent, plonge le nœud dans l'eau et demeurent immobiles.

Peu à peu, les bouches rondes qui s'étaient enfuies à leur arrivée, peu à peu les bouches rondes sortent de leur trou, grimpent sur les galets, se collent aux roches, pour manger le limon... De temps en temps, elles dressent la tête... Alors, délicatement, les pêcheurs font entrer la tête du petit poisson dans le nœud, le serrent d'un coup sec, font tourner leur canne plusieurs fois au-dessus de la tête pour mieux serrer... Ensuite, ils reprennent la bouche ronde, desserrent le nœud, et

caractérisaient les deux premières parties, comme les pique-niques au bord de la rivière, la pêche des petits poissons de rivière, les maloyas, et tant d'autres, cèdent la place à des idéologèmes, comme si l'ouverture vers l'avenir empêchait la représentation du traditionnel, senti peut être comme gel de la dynamique appelée par le discours final.

Avant cette ultime partie, le texte est ainsi quelquefois le lieu de la représentation de ce qui a été perdu dans le parcours de Louis Rédona. Mais en même temps, le texte est le lieu de la reprise par l'écrivain de portraits et de scènes typiques mis en texte ailleurs, auparavant, en particulier dans des nouvelles<sup>1</sup>. La comparaison avec le texte des nouvelles est révélatrice à un autre niveau ; on y trouve par exemple des actions prêtées à Louis Rédona dans le roman, et assumées directement par le narrateur, à la première personne, dans ses courts récits. Ainsi, le voyage de Louis Rédona en Europe recoupe celui du narrateur de *Marie-Thérèse in fiy parmi tan dot* (Marie Thérèse une fille parmi tant d'autres), de la même façon que le narrateur de *Boulané* est l'image du fils de la Sabine de *Louis Rédona* : ce que le narrateur ne dit pas, vu la perspective de focalisation adoptée dans le roman et l'époque du récit, est explicité ici ; le texte de la nouvelle suture celui du roman : l'enfance non dite s'écrit ici :

“Mon momon lavé in kantine k lété bien frékanté, o “koin” (Le “koin” sété la kroizé ant lo pon. Somin Banbou é la rout nasional. Semin Brakanot). Lo “koin” lété in kartié respekté dann sin Benoi. [...] souvan dé foi lavé batay kan in “zétranzé” té i ariv si lo koin par azar : lo pov boug té i rogrèt la zour son nésans. Band la i ronf a li, sirtou si Claude ek Ezène lé la pou fé lantou-raz pagot ! Apré i larg a li kan li la fine domand pardon. E sé dan se kartié lak mon momon lavé in kantine. Moin lavé pèr kan tangaz té i pèt parsk sété touzour dann la kantine ou bien dovank batay té i komans. Toud suit té oblizé fermé tout lé port ziska tank batay la fini. Momon té i rogard par la fenèt, antrebayé é té i tienbo a moin dan son bra...”

(Ma mère tenait une buvette bien achalandée au “coin” (Le “coin”, c'était le carrefour entre le Pont et le chemin Bambou, la route nationale et le chemin

---

enfilent le poisson sur la tige d'herbe de jonc par les ouïes et par la gueule. Il ne faut pas longtemps à Jean Paul et à son copain pour que leur filet soit rempli. Les deux jeunes gens décident alors d'arrêter et ils reviennent sur le rivage ; ils déposent le paquet de bouches rondes, puis frottent les poissons avec du sable chaud, pour en ôter les écailles ; ensuite Jean Paul sort un canif de sa poche et éventre les bouches rondes. Au fur et à mesure, Petit Louis les lave et les enfile de nouveau... Puis les deux copains repartent chez eux, fiers, mais fiers !)

<sup>1</sup>. En 1979, Les Chemins de la Liberté publient un recueil de nouvelles, où l'on trouve quatre récits en créole de Daniel Honoré : *Momone, Le bèf, Marie-Thérèse in fiy parmi tan dot, Boulané*. On y trouve un certain nombre de scènes plus ou moins réutilisées par l'auteur dans son “roman autobiographique”.

Bras-Canot). Le “coin” était un quartier que l'on craignait à Saint-Benoît [...] Il y avait souvent des bagarres lorsqu'un “étranger” s'y risquait : le pauvre malheureux en regrettait sa naissance. Les gens du coin le tabassent, surtout si Claude et Eugène se mettent de la partie. On ne le libère que lorsqu'il a demandé grâce. Et c'est là que ma mère avait une buvette. J'avais peur lorsque les bagarres éclataient, parce que cela commençait toujours dans la buvette ou bien devant. On était obligé de fermer les portes aussitôt, jusqu'à la fin de la bagarre. Maman regardait par la fenêtre entrebâillée et me tenait dans ses bras...)

Mais là où les nouvelles construisaient des portraits et mettaient en texte des scènes typiques au nom du souvenir et de la sauvegarde, *Louis Rédon*a ajoute le cheminement. Texte du souvenir et de la reprise de soi dans la contemplation des scènes du passé, le roman est aussi roman de formation, roman de la prise de conscience, roman de la langue marche du sujet vers ce qu'il a été et qui lui permet d'être. La diégèse correspond parfaitement à la définition que Michel Zérafra donne du roman de formation :

“Le héros doit faire l'apprentissage de l'existence telle qu'elle est aujourd'hui afin de pouvoir par cette expérience préparer la société juste de demain”<sup>1</sup>.

Le roman, qui décrit une expérience aboutissant à un accomplissement personnel, sur la réalité duquel le personnage s'est d'abord trompé, va de Ti Louis adolescent à Ti Louis adulte et installé dans la société, en développant à sa manière la fable de l'enfant prodigue, revenu à lui-même et à son peuple selon le schéma des nominations suivant :

Ti Louis 1 —> Louis Rédon —> Mr. Louis —> Ti Louis 2

Le récit scande cette longue marche de manière physique, en instituant une série d'aller-retours du jeune lycéen de Saint-Benoît à Saint-Denis, en le faisant se déplacer dans Saint-Benoît même, de quartier en quartier, en suivant les degrés de la misère dans un premier temps, de la promotion sociale dans un second temps<sup>2</sup>, en lui faisant prendre l'avion pour partir en Europe où il est confronté à une image

---

<sup>1</sup>. Michel Zérafra article “Roman”, *Grande Encyclopédie Larousse*, 1976.

<sup>2</sup>. Ce qui caractériserait, à la limite, l'œuvre en prose de Daniel Honoré (récits, nouvelles, romans) par rapport aux textes des autres écrivains réunionnais contemporains, c'est que ce sont des romans du mouvement, de la marche, de la course, ou de la fuite. Cette thématique est particulièrement visible dans *Cemin Bracano*t et dans *Marceline Doub-Kèr*.

de lui qui ne correspond pas à celle qu'il en a. Mais cette marche et cette remise en question de soi dans le regard de l'autre, elles sont thématiques dès le départ, dès que s'ouvre le récit. Ce qui définit le personnage, c'est précisément, qu'il n'est pas à sa place, à tous les sens du terme. Caractéristique est, à cet égard, la situation qui lui est faite à la rentrée des classes au lycée :

“La rentrée larivé. Mais Ti Louis la pas gaigne place dans l'interna ; li laté blizé arete ec son papa dans lo société cinois, dans lo désord', parmi tout çaq té y aime zoué domino tout l' temps”.

(La rentrée est arrivée. Mais Petit Louis n'a pas obtenu de place à l'internat ; il a dû demeurer avec son père au club chinois, dans le bruit, au milieu des joueurs de dominos).

Cette situation est symbolique de la “marginalité” du personnage, à côté de l'endroit où il devrait être, en porte à faux, en conflit permanent de l'être et du paraître. Ti Louis n'a de place fixe nulle part ; ni socialement, où il est un élève pauvre parmi les lycéens aisés, ni racialement, puisqu'il est le fils d'un Chinois et d'une métisse qui de surcroît ne sont pas mariés, ni géographiquement, puisqu'il est amené à vivre dans un espace — le lycée et Saint-Denis — qui n'est pas le sien, ou à errer à l'intérieur de l'espace béneclitain. Cette position de départ permanent, de non installation, de recommencement perpétuel est bien le noyau du personnage : Ti Louis est celui qui ne s'habitue pas, qui n'est pas habitué à, et qui vit toujours le moment présent, soit dans la nostalgie du passé, soit dans le désir de l'avenir : Ti Louis est celui qui nie le présent, comme y insiste d'entrée de jeu le texte, comme pour mieux marquer cette “essence” du personnage :

“Y faut dire que Ti Louis lé pas bitié ec St Dni et li trouve qu'ici y fé pli çaud que dans son quartier : li sort' St Benoît et là-bas quand la çalère y donne paquet, li, dan' l'eau la rivière des marsoins. Sirtout dan' vacance !

Mais là, zistement, vacance y sava fini et a la rentrée, lo marmaille y doit allé Lycée Leconte de Lisle, en seconde”.

(Il faut dire que Petit Louis n'est pas habitué à Saint-Denis, et il trouve qu'il y fait plus chaud que dans son village : il est de Saint-Benoît, et là-bas, lorsqu'il fait chaud, hop, dans la Rivière des Marsoins. Surtout pendant les vacances.

Mais là, précisément, les vacances vont se terminer, et, à la rentrée, l'enfant doit aller au Lycée Leconte de Lisle, en seconde).

Cette mobilité du personnage a, bien entendu, une valeur diégétique essentielle : à la recherche de sa vraie place, ce nomade existentiel va devenir celui qui

conteste l'immobilité du monde, immobilité étouffante et insupportable ; et, là encore, l'ouverture du récit invite à lire cette dialectique du personnage et de la réalité :

“Gros soleil dé zhère y péte ; la point in niaz dan lo ciel ; la point in souf' de brise. Cé lo mois d'out, mais y fé çaud dan' St Dni. Tazantan Ti Louis y passe son mouçoir si son front. Coté li, son papa, y rossemb' lé pli zen forme. Lo vié y marce dans son galoce qui fé “plac” “plac” et li transpire pas, malgré son paltot col officier”.

Tout le récit consiste à montrer ce combat incessant, inconscient d'abord, puis conscient, contre l'immobilité, contre la pesanteur du réel ; combat qui va déboucher, on le sait, sur une décision de mobilisation générale, Ti Louis acceptant d'être sur une liste communiste aux élections municipales à Saint-Benoît, inversant ainsi la proposition idéologique de départ : il n'a plus à lutter pour vivre, c'est parce qu'il a décidé de vivre qu'il lutte :

“Six mois total va diré. Six mois d'martir. Six mois d'combat ec li même : li décire son peau, li arace son cevé, li écorce son l'âme zisqu'au sang ! Six mois lé long' ! Lé dir pou siporté ! Rèzment Mona y comprend a li, y soutient a li, y aide a li rode quel l'esprit la monte si son tete... Rèzment aussi nana Bernard : in sourire lo marmaille et Ti Louis y rotrouve gout a la vie.

Oui, y faut viv ! y faut viv !”

(Ca va durer six mois. Six mois de martyre. Six mois de combat avec soi-même : il se déchire la peau, s'arrache les cheveux, il s'écorche l'âme jusqu'au sang ! C'est long, six mois ! c'est dur à supporter ! Heureusement, Mona le comprend, le soutient, l'aide à chercher les causes de ses tourments... Heureusement aussi qu'il y a Bernard : un sourire de l'enfant et Petit Louis reprend goût à la vie.

Oui, il faut vivre ! il faut vivre !)

Le roman montre ainsi la quête du sens et de la vie dans un perpétuel balancement du tragique et du dérisoire : la tragédie est celle du parcours individuel, solitaire, en porte à faux, le dérisoire est le désir mimétique, la tentative d'effacement de soi par l'intégration dans une catégorie sociale, celle des fonctionnaires, par le passage d'une adolescence misérable à une vie de petit bourgeois. Ce double jeu du dérisoire et du tragique est révélé d'emblée par le travail du titre : *Louis Rédona in fonctionnaire*. Jeux de la dérision et du tragique autour des transformations possibles du nom propre par le paragramme, transformations qui peuvent redonner une signifiante, mais qui, dans le même mouvement, peuvent faire exploser les signifi-

cations ou mutiler le sens. Après tout, le parcours — sous le signe de l'aliénation — du personnage, autoriserait à lire dans Louis, une sorte d'hypercorrection de lui, lui-même étant une hypercorrection de - li -, selon le schéma suivant : li —> lui —> Louis.

Ce travail souterrain du signifiant indiquerait ainsi cette sorte de mise à distance, en même temps que cette désignation d'un personnage exemplaire qui caractérise les rapports du narrateur à son héros, de l'auteur à son texte. Dès lors, pourquoi ne pas voir, au bout du parcours, la marque du don - de soi - dans le nom assumé ? Le dérisoire est bien là, dans la tragédie du nom que le récit, par sa progression, rend manipulable, déplaçable par rapport à son socle, et jamais vraiment réenracinable. Mais les jeux de la tragédie et du dérisoire sont aussi visibles dans la mise en perspective du nom propre, Louis Rédon, et du nom commun qui lui donne sens en gelant les significations, "in fonctionnaire". Comme l'a remarqué Pierre-André Taguieff qui suit Bergson, le héros tragique est individualisé, nommé, défini par une absolue singularité, alors que le personnage comique se caractérise comme étant l'indicateur d'une classe définie<sup>1</sup>. La mise en rapport, dans le titre du roman, entre l'individu et la classe, situe ainsi la double dimension du personnage, qui tente de construire un rapport personnel du réel dans un rapport ambigu à l'autre et à soi-même. En tentant d'échapper à la dimension comique de l'étiquette, le personnage tend vers un autre type : le personnage comique et dérisoire tend à être transformé, par le narrateur, en héros épique, défi impossible du roman moderne comme l'avaient déjà noté Hegel et Luckacs. La mise en scène du héros est telle, vu la dimension didactique du texte, que toujours quelque chose manque : soit l'individualisation du sujet, soit son caractère universel. Comme le notait déjà Taguieff :

““Universel concret”, certes, mais sans travail du concept, sans unité œcuménique finale comme réconciliation (la “Versöhnung” de Hegel) des opposés dans un individu construit, sans que la concrétion soit produite au terme d'une inclusion de classes et/ou d'une complexification conceptuelle : le concret singulier n'est pas au bout de l'universel développé”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup>. Pierre-André Taguieff : “Le titre, le type, le nom”, *Cahiers de praxématique*, n° 8, 1987 : “Théories et fonctionnements du nom propre”, p. 47-58. Cf. p. 52 : “Dans la comédie s'élabore une forme spéciale sur une faille ou un manque, “faute” ou “défaut” mis en scène par le texte, telles les variétés définies et étiquetées comme “Les précieuses ridicules”, “Le Bourgeois (ridicule) gentilhomme”, “Le Malade imaginaire” (corrélait des “Tartuffes de la médecine”). Dans la tragédie, c'est l'inimitable qui se détend jusqu'à se donner l'universalité d'un chiffre de l'insurmontable, où l'on reconnaît le Destin”.

<sup>2</sup>. Idem, *ibidem*, p. 52.

Mais de ces “jeux” surgit malgré tout un parcours singulier, et un discours. Même s'il est à la troisième personne, le récit, on l'a vu, que l'on pourrait qualifier d'hétérodiégétique à focalisation interne, garde un aspect autobiographique. Selon Philippe Lejeune, le centre du domaine autobiographique serait l'aveu<sup>1</sup>. Or, la question de l'aveu implique une faute et le sentiment d'une culpabilité. On est dans un procès que le sujet s'instruit à soi-même, et dont le juge est le lecteur. Ce procès est, en réalité, porteur d'une demande de reconnaissance. Mais cette demande de reconnaissance est, en fait, une demande d'amour et de pardon, et les vrais destinataires de la confession, au-delà du lecteur, ce sont Shao et Sabine, les parents aimés<sup>2</sup> et reniés. Comme l'écrit Lejeune, à propos des *Confessions* de Rousseau,

“Entre l'aveu et la chose avouée, le rapport n'est pas celui d'un discours à son contenu, d'une action à un objet ; l'aveu est une tentative de renversement d'une seule et même conduite : et, le plus souvent, la “faute” (pour employer le vocabulaire moral) ou le “manque”, que l'aveu doit effacer *maintenant*, c'est l'absence d'aveu *alors*, et non la chose à avouer. Tout se passe comme si le verbe avouer devait s'employer de manière intransitive. Et comme si le contenu de l'aveu masquait sa destination. Quel lecteur ne s'est senti gêné de lire des aveux comme celui de la fessée, parce qu'il percevait obscurément qu'il était là — lui, lecteur d'autobiographie, dont la présence est inscrite dans le texte même — à la place de quelqu'un d'autre, qu'il recevait, par substitution, une déclaration d'amour ? Les aveux autobiographiques sont des sortes de “lettre à Rodrigue”, que tout le monde lit sauf le destinataire. Ou plutôt : qui se donnent à lire à tout le monde faute de pouvoir jamais trouver leur vrai destinataire”<sup>3</sup>.

Et c'est bien cette culpabilité au cœur de la confession qui explique la langue de l'aveu, comme une sorte d'hommage rétrospectif rendu à l'univers sociolinguistique et socioculturel du père et de la mère. Le texte en français, à la première personne, de l'autocritique, à la fin du livre, est très claire à ce propos :

“J'ai eu une culture et j'ai oublié que mon père en avait une autre : il était chinois, et j'ai oublié que mes grands-parents maternels en avaient une autre : ils étaient Africains et Malgaches. Moi, je suis fier de ma Culture française... de la langue que je parle, des auteurs que j'ai lus... J'ai toujours

---

1. Philippe Lejeune : *Moi aussi*, Le Seuil, Paris, 1975, p. 21.

2. Cf. *Louis Rédon*, p. 25 :

“Laté pas lo premier fois Ti Louis ec Shao té y communique comme ça par lo reve. Zot té y aime l'ène et l'aut si telment que, nauré di qu'lé dé té y fé in séle”.

(Ce n'était pas la première fois que Petit Louis et Shao communiquaient par les rêves. Ils s'aimaient tellement qu'on aurait dit qu'ils ne faisaient qu'un seul).

3. Philippe Lejeune, op. cit., p. 53-54.

privilegié la culture française et je m'en suis fait le propagandiste en étant le pourfendeur de ce qui pouvait se vouloir différent.

Je n'ai jamais cherché à connaître le Cantonnais je n'ai jamais lu les légendes chinoises, je n'ai pas chanté la maloya ; j'avais même un peu honte de l'héritage de mes ancêtres qui avaient enfanté le maloya dans la souffrance ; j'avais un peu honte de ma mère quand elle écrivait mal la langue de Hugo ou quand elle se vantait d'être une "malgachine".

Mon père a été modelé par son entourage chrétien, transformé, colonisé, anéanti dans son âme. Moi, j'ai eu honte des miens et j'ai voulu les ignorer, les effacer, les rayer, puis j'ai voulu les transformer à mon image, à l'image de celui auquel moi-même je voulais ressembler, dont je voulais être une copie conforme, je voulais les remodeler à l'image de ma référence, le Français de France. Je suis un colonisé-colonisateur"<sup>1</sup>.

On s'est étonné<sup>2</sup> de la présence de ce chapitre en français, à la première personne, dans un récit entièrement rédigé en créole, du moins en ce qui concerne le discours narratorial. Or, c'est bien ce dernier qui est entièrement en créole ; pas le discours des personnages. Dans le cadre du parcours de Louis Rédon, ce recours au français pour une analyse de sa propre situation n'a rien d'étrange. Fonctionnaire, enseignant, le français est pour lui la langue du sérieux<sup>3</sup>, la langue de la réflexion, la seule langue qu'il revendique, car, selon lui, la seule langue capable de sortir le Réunionnais de la misère intellectuelle.

---

1. *Louis Rédon*, p. 127-129.

2. Cf. les remarques d'Alain Armand :

"Comment comprendre ce recours au français ! Disons d'abord que ce chapitre s'insère mal, ou du moins très artificiellement, dans la trame romanesque. De plus, ce recours au français ne peut pas se justifier par ce souci de réalisme précédemment évoqué.

Est-ce le degré d'abstraction et de théorisation du message à faire passer qui a fait préférer le français, avec tous les pré-supposés que cela implique ?

Devons-nous plutôt considérer cette médiation par la langue dominante comme le dernier signe de cette condition fondamentale vécue par un "marmaille malhéré" devenu fonctionnaire qui était devenu autre ?

Quoi qu'il en soit, force est de constater que la partie capitale du roman a été l'objet d'une transcendance : le français va être la langue d'un discours qui vise justement à remettre en cause la langue et la culture française.

Comment ne pas parler de situation linguistique tragique !"

*Le créole dans le roman "engagé" contemporain. Une approche sociolinguistique de la littérature réunionnaise*, op. cit., p. 133-134.

3. Assistant, contre son gré, à une soirée de maloya, Ti Louis pense en français : "Comment peuvent-ils se contenter de ça ? Alors qu'il y a de si belles chansons et des danses si entraînantes ! Les paroles n'ont aucun sens et c'est toujours la même phrase qui revient : quelle monotonie ! Pauvres gens ! Mais ce n'est pas de leur faute entièrement : qui leur a appris les beautés de la littérature française par exemple ?... Ces gens sont condamnés à ne pas apprécier la beauté de la musique et leurs enfants avec eux ! Il faudrait faire quelque chose !" (p. 94).

Faire parler Louis Rédonna en français relève donc d'une attitude "réaliste" propre au pacte romanesque conclu dès les premières pages du roman. Le rapport de Ti Louis à la langue française, depuis qu'il est entré à l'école normale, a toujours été un rapport d'admiration, et le narrateur insiste avec ironie sur le fait que le personnage a totalement intégré le schéma diglossique :

"'Ec band' marmaille Ti Louis y considère y faut cause français : li lé sir que zot y comprend et que cé-t-in moyen par aide lo pti créole sorte dans la misère. Li même, quo ça li la fé ?"

"Le français est une langue et c'est un moyen de promotion. Le créole c'est juste bon pour rigoler entre copains".

Ala lo cas ! Et si ou la pa d'accord cé out problème ; pas lé sienne ! Ti Louis lé pas loin d'pensé comme in bougue la écri dan' zournal que cause créole ensemb band' marmaille cé-t-in crime ; et qu' lo band parent réniéné qui fé pas in effort pou cause français ec zot zenfant cé dé criminel"<sup>1</sup>.

(Petit Louis pense qu'il faut s'adresser aux enfants en français : il est sûr qu'ils comprennent et que c'est un moyen d'aider le petit créole à sortir de la misère. Lui-même, qu'a-t-il fait d'autre ?

[...]

C'est comme ça ! Et si vous n'êtes pas d'accord, c'est votre problème, pas le sien. Petit Louis est à deux doigts de penser comme quelqu'un qui a écrit dans le journal que parler créole aux enfants est un crime ; et que les parents réunionnais qui ne s'obligent pas à parler français à leur enfants sont des criminels).

Au moment où le personnage, en pleine crise de conscience, rédige son autocritique, même s'il ne jette plus sur le monde de son adolescence un regard

---

<sup>1</sup>. *Louis Rédonna*, p. 91. Cet "auto-odi" s'étend, bien entendu, à tous les aspects du mode de vie réunionnais. A la page 95, le narrateur explicite à son narrataire l'aliénation du personnage :

"Ah ! Oui, na d'moment ou lé a domandé si Ti Louis Rédonna cé-t-in créole, in Réniéné. Li aime pas maloya, li cause Français, li fréquente rien qu'bourgeois ec zoreil, li boire pas lo rhum, mais whisky, li prétend pi manze brède, ni rougail la mori... Ou ça y lé lo Ti Louis longtemps té y sar donne la paille Marinette, té y sar çaroye do l'eau.. ! Ou ça y lé lo marmaille té y zoué la boule pampmousse, derrière bazar St Benoît ? Ou ça y lé lo pécère boucerong' ? Lo bougue té y manze ec la main dan' feille figue ?..."

(Eh oui ! On se demande parfois si Petit Louis Rédonna est un créole, un Réunionnais. Il n'aime pas le maloya, il parle français, il ne fréquente que des bourgeois français, il ne boit pas de rhum, mais du whisky, il refuse de manger des brèdes ou des rougails de morue... Où est donc le Petit Louis d'autrefois qui apportait du feuillage à Marinette, qui transportait des seaux d'eau... ? Ou est l'enfant qui jouait au football avec un pampmousse derrière le marché de Saint-Benoît ? Où est le pêcheur de bouches rondes ? Celui qui mangeait avec les doigts dans les feuilles de bananiers ?)

méprisant, son rapport à la langue est, malgré tout, resté le même. Il est significatif de constater qu'à aucun moment il n'est fait mention de la langue créole dans ce discours, et que, au contraire, la langue de libération demeure la langue française, qui est la langue de Ti Louis :

“Dans ce combat multiple, les armes inattendues dont je dispose, ce sont justement les instruments de mon asservissement : l'argent, l'éducation, la culture.

Je dois utiliser MON argent, MON instruction, MA situation sociale, MA langue dans une finalité inverse et en faire des moyens de libération...”<sup>1</sup>

Le discours en français est donc dans la logique du personnage ; il n'implique pas une adhésion du narrateur et encore moins de l'auteur. L'utilisation du français est un élément de la construction du portrait de Ti Louis. A ce titre, il a une fonction diégétique tout autant qu'idéologique. Et c'est ce même discours qui va être repris à la fin du roman par le narrateur, mais en créole cette fois, les dernières lignes de *Louis Rédon* étant peu ou prou la version créole, en monologue narrativisé, on l'a vu, du discours direct rapporté du personnage Louis Rédon :

“Je pressens aussi que le combat contre la misère physique, matérielle, économique, ne peut pas être le combat le plus important. Il y a toute une mentalité trop longtemps entretenue par tous et qu'il faut maintenant commencer à saper à la base, si nous voulons que s'effondre l'édifice de la misère et de l'injustice”<sup>2</sup>.

En fait, l'existence de ce long passage en français est, paradoxalement, le signe d'une contestation active de la diglossie, au niveau du texte. Ce qui s'inverse ici, c'est le jeu habituel des langues dans le roman réunionnais. Le discours narratorial est en créole, et le français, lorsqu'il apparaît est le propre des personnages en situation spécifique de communication. On comprend mieux, dès lors, le rôle du discours en français de Ti Louis dans sa relation spéculaire au discours narratorial final : la vraie vengeance s'avère être celle de langue créole qui entreprend de conquérir le monopole narratif dans le roman. Bien entendu, ce créole qui dit le malaise d'un personnage est, lui aussi, en situation de malaise. De même que le sujet, en mouvement est à la recherche de lui-même, de sa vraie place, de même la langue, marginalisée, est à la recherche d'elle-même, de sa norme, comme l'écriture est à la recherche de son ton et de sa forme. La bigarrure linguistique du discours narratorial s'explique aussi de cette façon, alors que les variations linguistiques de l'ensemble du texte relèvent d'une conception réaliste qui met en scène la diglossie,

---

1. *Louis Rédon*, p. 129.

2. Idem, *ibid.* p. 129.

à la fois comme répartition fonctionnelle des langues et comme espace d'éparpillement des paroles. La langue du roman devient la collection des idiolectes, ou plutôt des ethnolectes, chaque personnage, ethnotypisé, étant aussi construit par l'altérité de sa parole, comme Shao, le père de Ti Louis qui est censé parler un créole "chinois" avec des marques propres, immédiatement reconnaissables par le lecteur réunionnais, en particulier si ce lecteur est mis en regard du créole basilectal que parle le jeune Louis Rédonna :

"- Ti Louis, aou pomète papa aou tarvaillé bien l'école !

- Oui papa ! Dan dé mois, wa voir, ma ramène aou mon 1er bac.

- Ti Louis, aou ène zou la, na pas mauvais di-moun, hein ! Si aou nana l'arzent, aou faire la çarité çaq y na pas.

- Oui papa

- Aou na pas çoisì nimporte quène métier : liziz, métier li ziz, ça na pas bon : aou pé condané in bou di-moun... aou na pas çoisì la police... aou na pas arlé pioce... aou-la, ène mait' l'école... Ama content si aou ène mait' l'école"<sup>1</sup>.

(- Petit Louis, promets à papa de bien travailler à l'école !

- Oui papa ! Dans deux mois, tu verras, je te ramènerai mon premier bac.

- Petit Louis, plus tard, ne sois pas quelqu'un de méchant, d'accord ! Si tu es riche, donne à ceux qui n'en ont pas.

- Oui papa

- Ne choisis pas n'importe quel métier : juge, être juge, ce n'est pas bon : tu peux condamner quelqu'un de bien... ne choisis pas la police... ne sois pas journalier agricole... sois un maître d'école... Je serai heureux si tu es maître d'école).

Mais la discussion entre Louis et son père, prouve en même temps, par la mise en scène de l'intercompréhension, que le créole n'est pas un ensemble lâche de paroles éparpillées, éclatées, mais que c'est bien une langue à part entière, avec son noyau et ses périphéries. Mettre en scène la réalité des variations en insistant sur la présence du sens, c'est aussi parier sur les capacités de la langue à vivre de sa diversité propre. Dans le même mouvement, tenir le cap d'un créole central à orientation basilectale dans tout le discours narratorial, c'est tenter de faire la preuve que la

---

<sup>1</sup>. Idem, *ibid.* p. 27-28.

Une version en créole central des paroles de Shao donnerait à peu près ceci :

- Ti Louis, promèt out papa ou sar bien travay lékol !

- Ti Louis, in zour, tonb pa in mové moun in ! Si ou nana larzan, fé la sarité sak no poin.

- Soizi pa ninporte kél métié : ziz la, sa la pa bon konn métié : ou pé kandane bon bon moun... soizi pa la polis... ral pa pios. Mèt lékol, ala pou ou. Mi sar kontan si on lemèt lékol.

langue peut être langue du récit, la continuité de la langue supportant la discontinuité des paroles.

## CHAPITRE III

### L'ÉCRITURE... COMME UN SECRET

Le cercle linguistique de Prague a été amené à s'intéresser très tôt aux problèmes posés par ce qu'il appelle la "culture de la langue", c'est à dire "le développement conscient de la langue standard". Dans ses thèses générales formulées dans les années trente, le cercle notait que ce développement pouvait être assuré, à côté des travaux linguistiques théoriques et de l'enseignement scolaire, institutionnel, de la langue, par le travail littéraire<sup>1</sup>. Même si cet aspect des thèses est assez peu développé, des notations et des remarques importantes sur le rôle de la littérature dans la codification des normes morphologiques et syntaxiques, dans la "stabilisation du vocabulaire dans ses aspects formel et sémantique" apparaissent dans le corps d'un texte, dont le souci premier reste cependant la question du rôle des linguistes dans l'équipement de la langue, afin que celle-ci puisse faire face à tous les besoins de son développement et remplir de façon correcte toutes ses fonctions. Les chercheurs et théoriciens pragois insistent d'une part, sur le fait que la pratique littéraire qui peut servir de banque de données à l'élaboration de l'horizon normatif, est une pratique littéraire moyenne<sup>2</sup>, d'autre part, — et c'est un aspect totalement différent

---

<sup>1</sup>. *Thèses générales du Cercle linguistique de Prague : Principes pour la culture de la langue*, Prague, 1932. Traduction française dans Edith Bédard et Jacques Maurais (eds) : *La norme linguistique*, Québec 1983, p. 799-807

<sup>2</sup>. Parlant de la langue standard contemporaine tchèque, le cercle écrit :

"La compréhension des normes de la langue standard contemporaine ne peut se fonder ni sur une norme antérieure ni sur une forme quelconque de la langue populaire, actuelle ou passée — quoi qu'on en dise dans certains [travaux puristes] ; elle ne peut non plus se fonder uniquement sur la langue qui serait utilisée dans un but fonctionnel particulier, par tel ou tel courant littéraire, ou encore dans un seul secteur de la science ou de la vie quotidienne.

Cette compréhension doit s'appuyer par-dessus tout sur la *pratique littéraire moyenne des cinquante dernières années*, dont il ne faut pas exclure cependant la littérature et les écrits techniques du XIX<sup>e</sup> siècle qui ont préparé la voie à la stabilisation de la langue standard actuelle : en étudiant la littérature ancienne (par exemple, la langue de Palacky, Havlicek, Nemcova, Tyl), il faut en effet distinguer, d'une part les éléments qui sont passés dans la langue standard, d'autre part les éléments qui en ont été éliminés, ceux qui témoignent d'un flottement entre langue littéraire et langue populaire, ou encore ceux qui n'ont perduré qu'à titre d'écho d'un état de langue révolu. En ce qui concerne la langue poétique, c'est-à-dire la langue des belles-lettres anciennes et contemporaines, seuls ses éléments automatisés peuvent servir de fondements à la norme (et seulement si ces automatisations ne sont pas en fait des actualisations figées puisées aux anciens canons littéraires) ; ces éléments doivent être distingués des actualisations propres à la langue poétique, qui constituent des distorsions intentionnelles de la norme, et aussi, en règle générale, de toute utilisation structurale des langues fonctionnelles et locales, des langues de classe et des dialectes ; il faut également tenir compte des attitudes différentes selon les auteurs à l'égard de la norme standard. Bien entendu, avec le temps, les actuali-

du problème — que la pratique littéraire construit des discours différents du parler ordinaire, et que ces discours contribuent à l'équipement de la langue à un autre niveau, qui est celui — globalement — de la fonction esthétique<sup>1</sup>. La littérature sert ainsi dans une première approche d'espace linguistique particulièrement intéressant et de réservoir de formes, dans la mesure où

“il ne faut pas oublier que la langue standard n'existe pas ailleurs que dans les textes des domaines littéraires et public, qu'ils soient oraux ou écrits, contrairement à ce que les travaux récents des puristes veulent nous faire croire”<sup>2</sup>.

Cependant, dans une seconde approche, complémentaire de la première, le texte littéraire est présenté — et ce n'est plus une pratique littéraire moyenne, mais une pratique de la littérature — comme cela qui, à son tour, équipe la langue, l'enrichit, n'est plus seulement un dictionnaire ou un “reflet” des structures de la langue, mais la transforme, lui donne une autre dimension et d'autres niveaux, lui ouvre d'autres espaces. La réflexion sur la norme, dans l'optique de la culture de la langue, fait ainsi de la littérature, plus que la langue parlée du quotidien, qui, dans cette perspective, paraît plus conservatrice — c'est à dire plus soumise aux lois du marché de la communication et de la signification —, le lieu dialectique où la langue à la fois se fige et se libère (se fige pour se libérer, alors que dans le parler ordinaire elle se libérerait pour se figer), jouant en permanence une histoire qui est la sienne. Saisissant retournement de la démarche, et dangereux privilège offert à cela qui s'énonce hors de toute présence immédiate qui le contrôlerait.

De ce fait, l'écrivain devient celui qui est au premier rang de la culture de la langue qui produit “la langue standard”, en opposition à la “langue populaire”, comme le précise un des linguistes du cercle, Bohuslav Havránek :

---

sations caractéristiques de la langue poétique peuvent finir par passer dans la norme de la langue standard, mais cela se produit habituellement sans que le poète l'ait voulu”.

<sup>1</sup>. Puisque, de son point de vue, il existe des “différences morphologiques entre la langue littéraire et la langue parlée”, le cercle linguistique de Prague, déclare : “En ce qui concerne la *syntaxe*, il faut se rappeler — outre les principes généraux énoncés jusqu'ici, surtout celui qui affirme que la codification ne doit pas cultiver inutilement l'archaïsme — qu'il ne faut pas, sous prétexte de stabiliser, éliminer la différenciation fonctionnelle que permettent les doublets syntaxiques, ni empêcher la création des mécanismes syntaxiques spéciaux par lesquels la langue littéraire diffère du discours familier ; on ne doit pas oublier non plus que les différences syntaxiques — tout autant que les différences lexicales — entre la langue des livres et le discours familier sont parmi les mécanismes les plus courants destinés à assurer à la langue standard les moyens de différenciation fonctionnelle qui lui sont nécessaires”.

<sup>2</sup>. Idem, *ibidem*, p. 801.

“La norme de la langue standard diffère de celle de la langue populaire tant par sa formation (son origine et son développement) que par sa composition. Elle offre une différenciation plus riche, non seulement grâce à l'ensemble de ses ressources linguistiques, mais aussi par l'emploi plus varié de celles-ci”<sup>1</sup>.

Dès lors, avant le linguiste, et à un autre niveau, l'écrivain apparaît sous la figure du producteur de la norme, de celui par qui la langue se régule et s'épanouit, en synchronie comme en diachronie :

“La science de la langue, la linguistique, intervient tant dans la formation que dans la stabilisation de cette norme. Elle peut et doit aussi augmenter la différenciation fonctionnelle et la richesse stylistique de la langue standard. Pour ce faire, elle doit non seulement connaître en détail la norme existante de la langue standard, mais savoir finement différencier les différentes tâches et les différents besoins de cette dernière et essayer d'obtenir que la langue standard les satisfasse par ses ressources linguistiques. Elle ne peut donc pas appauvrir la langue en la privant de certaines de ses ressources ou en supprimant sa variabilité.

Pareille intervention active en faveur du développement de la langue standard, le soin conscient de la qualité de la langue, est ce que nous appelons la culture de la langue standard. Nous ne devons pas oublier, ici, un autre facteur important dans la culture de la langue standard : ceux qui s'en servent. Nous ne pouvons pas ignorer le fait que leur bonne connaissance de la langue standard et l'emploi conscient des ressources fonctionnelles de la langue est, elle aussi, une manifestation de la culture de la langue. Le théoricien ne peut guère aider à la culture de la langue et à la poursuite de son but — une langue cultivée ; la réalisation de la culture de la langue et l'épanouissement d'une langue cultivée ne peuvent être achevés que par ceux qui utilisent la langue”<sup>2</sup>.

La production romanesque créole d'Axel Gauvin se limite à un seul ouvrage qui est — et ce n'est pas sans importance — la version créole de *Quartier 3 Lettres*. On peut se demander pourquoi un écrivain est amené à raconter une histoire qu'il a déjà racontée, pour un même public<sup>3</sup>, mais dans une langue différente. C'est que,

---

1. Bohuslav Havránek : “Emploi et culture de la langue standard” in *La Norme Linguistique*, p. 815-833.

2. Idem, *ibidem*, p. 833.

3. Même public, dans la mesure où les conditions de réception du texte réunionnais font que les ouvrages, en particulier dans la période considérée, sont lus par des militants culturels, par des érudits locaux, par des chercheurs ou par des curieux de

précisément, l'histoire a déjà été racontée, comme l'indiquait si nettement la dédicace du roman francophone :

“A mon père qui m'a raconté tant d'histoires, et si bien, que ce roman est aussi son œuvre”.

Mais l'histoire a désormais été racontée au lecteur potentiel de *Kartyé trwa lèt*<sup>1</sup> ; le récit a été produit. Dès lors, le rapport au lecteur et à la communication n'est plus du tout le même : il ne s'agit plus tant de raconter une histoire que de montrer comment une langue — le créole — peut produire un texte littéraire. Dans la version créolophone, c'est d'un rapport à la langue qu'ils s'agit avant tout, c'est bien une culture de la langue qui est en jeu ; l'écrivain équipe la langue et la rend capable d'occuper l'espace énonciatif du roman : il donne une langue à la littérature, et une littérature à la langue. La dédicace de *Kartyé trwa lèt* dissonne très nettement avec celle de *Quartier 3 Lettres* :

“Pou tout sat i vanz pou la kiltir Kréol”.

(A tous ceux qui défendent la culture créole).

Il s'agit bien d'illustrer la réalité de cette culture, pensée essentiellement dans ce qui la manifeste au niveau discursif et scriptural, la langue. On voit comment, de ce point de vue, de *Quartier 3 Lettres* à *Kartyé trwa lèt*, le sujet des dédicaces se poste de manière différente, passant du statut de récepteur d'histoires, de narrataire du récit paternel, à celui de producteur de langue. La tension des deux dédicaces met en scène un sujet pré-destiné à écrire des récits par l'écoute enfantine des récits d'un père. Cependant, la dédicace du roman francophone dépose le sujet comme sujet de la langue et de la narration, puisque le texte met en place toute une chaîne de raconteurs d'histoires dont il n'est que le maillon final — à la limite une sorte d'architecteur —, le fabricant du texte, de la facture. La seule position possible du sujet y sera celle du joueur de langues, du jouisseur de mots, mais des mots des autres. Sujet ludique, cependant, qui met en scène sa fonction d'écrivain dans l'écoute, par ce *double jeu* avec les langues et avec les mots, se produisant dans cette intégration d'un interdiscours, et dans cette interlangue qui est sa parole. Est-ce à dire alors que la dédicace en construisant une figure d'identité gelée dans sa relation à l'histoire, au social, au culturel, tiendrait lieu de dédoublage, ou plutôt serait le prix à payer pour que le sujet puisse se construire dans son texte ? Et il est

---

la textualisation de la réunionnité. Il est clair que ceux qui lisent *Kartyé trwa lèt* ont déjà lu *Quartier 3 lettres*, mais il est aussi clair que ceux qui peuvent lire *Quartier 3 Lettres* ne sont pas tous capable de lire *Kartyé trwa lèt*.

1. Axel Gauvin : *Kartyé trwa lèt*. Roman créol réyoné, Ziskakan/ ASPRED, 1984.

vrai que si dans un cas, la dédicace pose le sujet comme co-narrateur d'un récit, (parce qu'il en a été le narrataire), dans l'autre cas, elle le pose comme sujet de la langue. Mais il n'est pas moins vrai que le narrateur est présenté comme ratant la langue du désir, alors que le sujet de la langue n'a — à la limite — que faire d'un récit qu'il reproduit. Et c'est peut-être dans ce croisement que le sujet de l'écriture rêve d'acquérir sa légitimité. On voit comment se constitue ce socle énonciatif d'un sujet, dans un processus de sortie des langues du Père et la reprise à venir d'une langue parlée et trouée par l'Autre, comme langue de l'écrit, totale, sans trous, impériale. C'est dans ce jeu d'un précurseur tourné vers le passé, dans cette dialectique de l'ancien et du nouveau que se met en place et en scène une figure du sujet de la parole qui désire devenir le sujet de la langue, sujet antérieur et postérieur à toute parole, bien que s'y construisant et y puisant sa légitimité, les comblant et les hypostasiant toutes.

Mais pour bien saisir le projet théorico-pragmatique de *kartyé trwa lèt*<sup>1</sup>, il faut revenir à l'essai polémique d'Axel Gauvin : *Du créole opprimé au créole libéré. Défense de la langue réunionnaise*<sup>2</sup>. L'essai, inspiré des travaux de Louis Jean Calvet<sup>3</sup> pour la théorie, nourri de ceux de Michel Carayol et Robert Chaudenson au niveau des informations sur le créole réunionnais, est issu d'une pratique militante d'alphabétisation. L'ouvrage a donc une orientation à la fois sociolinguistique et glottopolitique ; il débouche sur la proposition d'un bilinguisme véritable qui ne sera possible que si l'on donne au créole toute sa place et si on l'équipe. Dans cette optique, "langue réunionnaise" est l'exact équivalent de "langue créole de la Réunion". A cela vient se superposer une autre équivalence : la langue créole est la

---

1. *Kartyé trwa lèt* est l'aboutissement d'une longue chaîne de textes. Il est clair, que du point de vue de la construction identitaire — c'est à dire fantasmatique — de la figure (du masque) du sujet, il s'agit, d'une certaine façon, d'une revanche sur l'éditeur parisien qui voulait un texte français, d'un retour contrôlé du refoulé. Dans cette perspective, le praxème "vanz" n'a pas seulement le sens créole de "défendre", mais intègre aussi des significations fonctionnant sur le marché de l'autre langue.

2. Axel Gauvin : *Du créole opprimé au créole libéré. Défense de la langue réunionnaise*. Paris, L'Harmattan, 1977.

3. Celui-ci préface d'ailleurs le livre, et contribue, par une de ses remarques à mettre en place la figure future de l'écrivain :

"Axel Gauvin, me soumettant son manuscrit, me demande dans sa lettre d'accompagnement de bien vouloir dire si, à mon sens, le créole est une langue. Sa question est évidemment toute stratégique, l'auteur pensant qu'une réponse positive venant d'un linguiste servirait la cause du créole. Mais elle serait aussi injure au lecteur : qui donc en effet, hors une poignée d'attardés, refuse encore cette appellation de *langue* au créole ! Et qu'est-ce que les linguistes ont à faire là ? Ce n'est pas à eux à décerner des brevets de langue ou de non langue aux idiomes, mais bien aux peuples qui, dans leur pratique, révèlent, au sens photographique du terme, où sont les langues nationales réelles et où sont les langues usurpées".

langue du peuple, aussitôt glosée par l'idée que la langue créole authentique est celle que parle le peuple, opposée au "créole petit-bourgeois"<sup>1</sup> :

"La vérité est que nous ne sommes pas à l'aise — du moins pour la majorité d'entre nous — ni en créole, ni en français :

99 % des intellectuels Réunionnais — même si la plupart s'en défendent — quand ils n'étaient pas francophones au départ, ont eu besoin de 15 à 20 ans d'école française, d'un séjour de plusieurs années en France, pour parler un français quelquefois encore approximatif et qui leur devient insaisissable dès qu'ils sont dans un moment d'affectivité intense.

99 % des intellectuels éprouvent des difficultés à s'exprimer dans un créole simple, clair, non zorèyifié ; les intellectuels progressistes comme les autres, mais si ce sont des démocrates authentiques ils doivent se dire que :

s'ils veulent vraiment se faire bien comprendre du peuple, ils doivent ré-apprendre — ou apprendre — le créole du peuple, au contact du peuple [...] <sup>2</sup>.

Ce qui caractérise le locuteur réunionnais ayant appris le français, c'est donc l'insécurité linguistique, d'une part, un créole dénaturé d'autre part. Pour redonner au créole toutes ses chances dans la situation de diglossie qui définit la Réunion, il faut viser la langue du peuple, celle qui est la plus éloignée du français, ce que Jean Bernabé appelle "le basilecte théorique"<sup>3</sup> :

"Champ sémantique original, structures particulières démontrent avec netteté que le créole est une langue ayant une personnalité propre et expliquent les difficultés d'intercompréhension entre monolingues créoles et monolingues français. L'affirmation contraire ne peut relever de l'esprit scientifique mais de l'idéologie colonialiste. Malgré tout, certains prétendent qu'il suffit de

---

1. Dans une note, à la page 58, l'auteur déclare à propos de la langue utilisée par Claire Bosse dans son ouvrage *Ça Bourbon même* :

"*Ça Bourbon même* est le titre d'un petit opuscule en créole petit-bourgeois".

2. Idem, ibidem, p. 93.

3. Jean Bernabé : *Fondal-natal. Grammaire basilectale approchée des créoles guadeloupéen et martiniquais*, Paris, L'Harmattan, 1983, 3 vol.

"En raison de la décréolisation, le *basilecte effectif* comporte forcément des traits empruntés au français. Mais dans l'énonciation effective de tel autre locuteur rural unilingue peu ou pas du tout en contact avec le français, on pourra trouver telle donnée gallicisante qui n'existe pas chez le premier et inversement. Il apparaît donc que le basilecte comporte des "trous" et que l'emplacement des trous n'est pas exactement le même pour chaque locuteur même unilingue. Cette constatation nous fait déboucher sur la théorie d'un *basilecte théorique* qui est la *somme* de tous les traits basilectaux recensés par l'enquête linguistique. Il n'appartient donc en propre à aucun locuteur. Ce *basilecte théorique*, transcende donc les énonciations individuelles". (vol. 1, p. 15).

traduire un texte français en créole pour avoir la preuve de la proximité des deux langues [...]. A ceux-là, nous poserons deux questions et nous proposerons un exercice :

Les questions les voici : Etes-vous sûrs d'avoir déjà entendu le peuple parler, le peuple de Tanambo, de Ti-Paris, de Cœur-Saignant, ou même de l'Ilet à cordes ? Et vous-même n'auriez-vous pas appris le créole dans *Zistoire la case de Fourcade* ? [...]"<sup>1</sup>.

On le voit, la variation est posée comme une catastrophe de la langue, comme la brèche par où s'engouffre la décréolisation, la destructuration systémique, et, partant, la destruction de la langue créole. Dans la situation critique qui est la sienne, la seule façon de sauver le créole, c'est de s'appuyer sur une norme ferme, celle du basilecte ; la réalité fluctuante des paroles doit être remplacée, dans la pratique de l'enseignement, dans l'institution culturelle, à la radio, et dans la littérature, par le nécessaire fantasme de la langue, indispensable à une écriture souveraine.

L'auteur de *Kartyé trwa lèt* répond donc à l'injonction de l'auteur de l'essai. *Du créole opprimé au créole libéré* se voulait une défense de la langue réunionnaise, le roman en sera l'illustration. Il s'agit bien d'une pratique volontariste et critique de l'écriture, d'un exercice de style : le texte a pour fonction de montrer la littérature comme un travail conscient et cohérent sur la langue que l'on veut tendre jusqu'au bout de ses possibilités. De Chemin Portail, qui est le lieu où ont eu lieu les séances d'alphabétisation en créole, à *Kartyé trwa lèt*, il y a une ligne directe ; est-ce un hasard si le lieu du récit est le même ? Pour alphabétiser, il faut aussi des textes. Dans une première acception, écrire la prose en créole correspond à une nécessité et à une urgence : équiper et forger la langue, c'est libérer le peuple :

"Ainsi, comme l'énorme majorité du peuple réunionnais n'est capable de comprendre les nuances d'une pensée qu'en créole, de s'exprimer qu'en créole, ne pas promouvoir notre langue, ne pas la faire transcrire dans une graphie simple, ne pas la forger, ne pas en faire une langue de la Réunion autonome, ne pas enseigner à l'utiliser dans les classes, c'est continuer l'actuelle politique de baïllonnement du peuple. C'est non seulement priver le peuple — matériellement si on peut dire — de tout moyen d'expression tant oral qu'écrit, mais aussi le priver psychologiquement de tout moyen d'expression, en le complexant"<sup>2</sup>.

---

1. Axel Gauvin, op. cit., p. 37.

2. Idem, ibidem, p. 93-94.

Dans une seconde acception, écrire, c'est promouvoir la langue de façon interne, et l'essai se termine, de manière significative sur cette demande :

“Il faut aussi, et c'est là chose essentielle, *Produire en créole*”.

Certes on a commencé à recueillir les contes, les histoires, les sirandanes créoles ; ce travail quoique fondamental (et nous tenons ici à témoigner de votre gratitude à ceux qui le mènent à bien) ne suffit pas. Certes on a commencé à produire, mais il nous faut toujours plus de bons poèmes, de bonnes nouvelles, et pourquoi pas de bons romans [...] <sup>1</sup>.

Il s'agit bien de combattre pied à pied, dans un domaine spécifique, la situation de diglossie que la version francophone du roman, dans une certaine mesure, acceptait. Mais il s'agit aussi de fonder la littérature romanesque de langue créole à la Réunion, en donnant “une dimension concrète à la parole” <sup>2</sup>. On comprend, dès lors, à quel point il est fondamental de construire une figure de l'écrivain pour faire émerger la “langue nationale” <sup>3</sup>. C'est pourquoi, le livre à venir sera à la fois un trésor de la langue et un dictionnaire de la langue à construire ; “reflet” et réalisation du basilecte, il enrichira la langue dont il fera, en même temps, une langue de la nuance.

*Kartyé trwa lèt* est donc une émanation de tel projet qu'il s'agit de réaliser au moins à deux niveaux : celui de la langue qu'il s'agit d'exhiber et d'authentifier, celui de la littérature qu'il s'agit de fonder. Le propre de l'ouvrage est d'être soutenu par ce que l'on pourrait appeler une poétique de l'ostentation, où le signifiant règnerait en maître, où, plus précisément, le sujet, ce serait le signifiant. Mais il est évident qu'un tel projet — la littérature comme monument de la langue — rencontre, de manière dialectique, la pratique de l'écriture qui, à défaut de la contester, le remet en question, en tout cas le nuance fortement. La contradiction — d'où naît le texte — apparaît entre le désir de norme du militant et le désir de l'écrivain, désir de la nuance et de la polysémie, désir de la frontière et de l'entre-deux. Le problème est celui de tout texte littéraire ; le sujet de l'écriture ne saurait, sans se défaire, se soumettre entièrement à la norme. Or, le projet scriptural est bien, dans la situation de diglossie, ici et maintenant, de produire la norme. De ce fait, l'écrivain n'est-il pas amené à se nier comme sujet ? Tel est le dilemme du rêveur de langue : peut-on vouloir être le maître du signifiant lorsqu'on en est l'effet ? Le conflit, dont le dé-

---

1. Idem, *ibidem*, p. 107.

2. Idem, *ibidem*, p. 86.

3. Voir à ce propos, Aldo Scaglione : *The emergence of national languages*, Longo Editore, Ravenna, 1984.

passement à divers niveaux produit le roman, se fait entre le désir de norme, posé, dans une certaine mesure, comme idéal du sujet, et la pratique de l'écriture comme réalisation active de la scripturalité, comme espace de liberté, comme "tricherie salutaire" selon le mot de Roland Barthes<sup>1</sup>. Il s'agit d'échapper, d'une façon ou d'une autre, au masque programmé, de laisser percer l'Autre. Comme l'écrit un des auteurs d'*Anthropologie de l'Écriture*,

"Entre la chaîne et la trame, le sujet s'aliène ou se délie selon la façon dont il se noue au texte [...]. Tant que le sujet ne se confronte à l'écriture que pour s'identifier à l'image sociale à laquelle il croit devoir se conformer, il manque à la dimension proprement symbolique de l'écriture. Il reste en proie au fantasme imaginaire de la réalité sociale. Il rate la dimension du Réel"<sup>2</sup>.

Contre la langue comme représentation absolutisée, et avec cette langue, l'écriture se construit, comme un secret venu de l'oralité assumée, revendiquée et transformée. Le secret de l'écriture permet alors au sujet de retrouver, à un autre niveau, sans mauvaise conscience par rapport à l'exigence glottopolitique, le projet de fonder une littérature de la langue par la mise en place de la langue littéraire. Dépassant l'idée que la littérature seule ferait la langue<sup>3</sup>, la réalisation du projet dans l'écriture permet — dans le même temps — de stabiliser la langue et de la laisser ouverte aux paroles, évitant ainsi le danger que le linguiste pragois dénonçait en ces termes :

"Il y a pourtant un autre danger : celui de l'appauvrissement de la langue standard par un nivellement crée dans le désir de la stabiliser, c'est-à-dire d'atteindre une uniformité totale (un plan unique) par l'élimination de toute oscillation et de tout dédoublement, de toute synonymie grammaticale et lexicale. Cela priverait la langue standard de certains des moyens de variabilité fonctionnelle et stylistique nécessaires à la *différenciation fonctionnelle et à la multiplicité stylistique*"<sup>4</sup>.

---

1. "Cette tricherie salutaire, cette esquivé, ce leurre magnifique qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part : *littérature*". Roland Barthes : *Leçon*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 16.

2. Robert Lafont et al : *Anthropologie de l'Écriture*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, p. 120-121.

3. Voir à ce propos Jean Bernabé : *Fondal-Natal*, vol. 1, p. 274-303.

4. Bohuslav Havránek, op. cit., p. 820.

La littérature romanesque créole est ainsi postulée comme une forme-sens. Elle n'est pas la reproduction du langage réel, mais elle n'est pas non plus un supralecte ; organisant de manière différente les données de la "langue standard", reprenant les acquis de l'oralité basilectale, codifiée ou non, elle les transforme pour produire non pas une langue littéraire, mais une langue pour la littérature.

Exhiber la langue écrite, dans le cadre des procédures d'ostentation de la langue, c'est, d'abord, exhiber le code orthographique, donner à lire, de façon triomphale, une différence graphique issue et notant la norme de la phonologie du basilecte. De manière très nette, dans *Kartyé trwa lèt*, Axel Gauvin fait le choix d'une graphie la plus déviante possible par rapport au français. Phonologique, elle fait le choix, de façon systématique, du basilecte en notant ses marques propres, comme l'absence de voyelles antérieures arrondies, de chuintantes etc. Ce choix graphique dans le roman est exemplaire de la volonté de poser la langue comme langue, et d'inscrire cette altérité et cette identité dans le scriptural. C'est bien le projet de l'essai qui tend à se réaliser ici. Postulant que les structures du créole étaient différentes de celles du français, l'auteur de *Du créole opprimé au créole libéré* s'était surtout intéressé aux structures syntaxiques et au vocabulaire, renvoyant le lecteur, pour la phonologie, aux travaux de Michel Carayol<sup>1</sup>. C'est dans le roman, et au niveau de la graphie, que le programme est réalisé. De façon remarquable, la graphie choisie n'est pas celle de *Lékritir 77*, mais une autre qui se caractérise par une "déviante maximale", due en particulier à l'introduction de lettres rares en français, le - w - et le - y -. Symboliquement, le titre présente les trois lettres (k - w - y) de l'altérité : *Kartyé trwa lèt*. On ne suivra pas nécessairement Ivan Fónagy qui, analysant l'image négative que peut offrir le k, déclare :

"Dans la parole, la vive voix, la colère allonge les occlusives, dans la poésie, qui ne dispose pas de plan phonétique proprement dit, à l'articulation plus tendue des occlusives correspond un plus grand nombre d'occlusives "sourdes", P, T, K, plus tendues que les voisées correspondantes, les B, D, G. L'expression de l'intensité, de l'importance d'un phénomène par sa réduplication ou sa multiplication est un procédé qu'on rencontre dans les rêves aussi bien que dans le langage. L'analyse de la distribution de fréquence des phonèmes nous a appris que, chez le même poète — français, allemand ou hongrois — les consonnes "dures", ainsi les

---

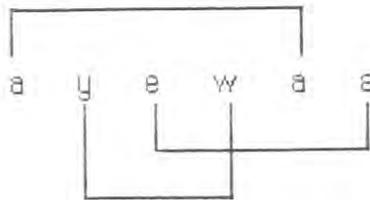
<sup>1</sup>. *Du créole opprimé au créole libéré*, p. 25.

occlusives sourdes T, K, sont significativement plus fréquentes dans des poèmes agressifs que dans les poèmes affectueux”<sup>1</sup>.

On peut noter cependant que le patron consonantique du titre veut bien signifier une monstration de l’altérité, fonctionne, dans une certaine mesure comme un espace où s’organise une chaîne qui spectacularise une affirmation ou une revendication :

K R T T R L T

spectacularisation redoublée par la chaîne vocalique où les phonèmes semblent se répondre tout en signalant la différence qui fait bouger la langue :



On notera, dans la perspective de production de symboles qui semble caractériser le titre, que les graphèmes notant les semi-voyelles sont au cœur de la chaîne vocalique, au centre en quelque sorte.

Il y a, dans cette chaîne phonématique du titre, quelque chose qui relève d’une volonté de signaler une présence du signifiant créole comme sujet, ou plus précisément d’indiquer une pratique créole du signifiant comme espace identitaire, à proprement parler, visualisé. Le choix de ces graphèmes, indépendamment de leur fonctionnalité ou de leur rentabilité, renvoie à une volonté de visualisation de la parole, dont on tente de faire exister le mouvement dans l’écriture. Il s’agit donc, bien, dans le passage à l’écrit, de ne pas figer la parole dans l’écriture de l’Autre, qu’elle soit étymologisante ou phonologique, à partir de la variante acrolectale, qui, dans cette perspective, nécessairement l’aliène. Comme le fait remarquer Pierre Cellier :

“La graphie ne fait pas surgir une langue nouvelle et ne retire rien à la “saveur de la parole ; c’est l’oralité qui, dans la perception de l’éclatement de la parole créole comme dans celle de la graphie, est mise en cause”<sup>2</sup>.

1. Ivan Fónagy : “Les bases pulsionnelles de la phonation”, *Revue française de Psychanalyse*, Janvier 1970, p. 101-136 ; Juillet 1971, p. 543-591.

2. Pierre Cellier : “Graphie et identité” in Baggioni/Marimoutou : *Cuisines/Identités*, St-Denis, 1988, p. 139-144.

C'est là qu'est la stratégie double du signifiant : marquer l'altérité par l'ostentation, obturer les failles par l'exhibition. Ainsi, par exemple, le graphème - k - (comme le - w - et le - y - ), de ce point de vue, sert à célébrer une voix restée inaudible, celle du parleur de basilecte. La revanche du basilecte, dans la monstration des graphèmes qui notent les réalisations discursives issues de son espace, consiste en son accrochage (alors qu'il était extrêmement dévalorisé) à une sémiotique particulièrement élaborée, extrêmement valorisée. Ce qui est retourné ici, c'est la figure de l'étranger ; c'est l'autre qui est devenu l'étranger : la langue française, suivant la métaphore de Bernabé<sup>1</sup>, doit payer une taxe douanière élevée pour entrer dans l'espace du créole. Les graphèmes, ainsi spectacularisés, indiquent l'inscription de la parole créole dans la longue durée (sinon l'éternité) de l'écriture. Signes à la fois de la fermeture (à l'Autre) et de l'ouverture (à la parole "authentique") de la langue, ils deviennent — grâce à la forme de leur graphie — symboles d'une sorte d'épiphanie de la langue : c'est peut-être pour cela, qu'inconsciemment, ils ont été choisis comme signes explicites de l'identité graphique pour cette production scripturale précise. Ce choix, comme le choix systématique du basilecte, est en contradiction, en effet, avec la graphie retenue par Axel Gauvin pour les contes qu'il a transcrits<sup>2</sup>, où apparaissent des graphèmes comme - h -, des notations de chuintantes, etc. C'est qu'on n'y notait pas le basilecte, mais une sorte de mésolecte. Mais la contradiction n'est que de surface : dans un cas (les contes), il s'agit de transcrire un patrimoine, dans l'autre il s'agit de créer une langue pour la littérature<sup>3</sup>. Au centre du projet littéraire, il y a bien la lettre, y

1. Jean Bernabé, op. cit, p. 133.

2. *Pou in grap letshi*. Les Chemins de liberté. 1978.

*Zistoir pou nir rish ek vin santime*. Les Chemins de la liberté, 1979.

*Zistoir Tijan, Grandiab, sitrouy ek poison*. Les Chemins de la liberté (sans date).

3. Cela dit, la position d'Axel Gauvin par rapport à l'écriture du texte littéraire créole a évolué. Dans ses derniers poèmes, prétextant la nécessité d'une graphie unitaire qui ne rejeterait aucune parole et que personne ne rejeterait, il propose une autre graphie, dont voici un exemple :

Rouvèr, ton zié

Gaté amoin

Po

— dérné shanté guérlé,

Dénié vatvien tang —

Bardzour i éklor

Rouvèr ton zié

Po

—Promié dèf paké la paille,

Promié fysman dolé dann séo —

Tiblo promèss bouzaron-la

Rouvèr ton zié

Po

— Promié diaman li bèk,

Promié krié ti-volaï —

compris dans sa dimension superfétoire, la lettre comme pure lettre, signe de l'écrit et de la littérature. Le titre y insiste qui comporte le mot en lui ; et le roman y insiste dans la confrontation entre le phonique et le graphique, comme le met explicitement en scène ce passage où dialoguent l'oncle Maksim et son neveu :

- “- T'in gayar kartyé, kartyé-Trwa-Lèt ! ou i koné, o mwin, ousa non la i sort ?
- In-in-in, 'ton Maksim
- Rwa dé koulou, kosa banna i amont aou lékol don ! Koman demoun i apèl ankor nout kartyé ?
- Saint-Leu, 'ton Maksim
- Leu, L, E, U. Trwa lèt lalfabé. Kartyé-Trwa-Lèt. A ! i fo sé mwin, baro lékol la fé kouri, i amont aou sa !<sup>1</sup>”
- (- C'est un beau village, Kartyé trwa lèt ! Sais-tu, au moins, d'où vient ce nom ?
- Non, tonton Maxime
- Bougre d'âne, qu'est-ce qu'on t'apprend à l'école, alors ? Comment appelle-t-on aussi notre village ?
- Saint-Leu, tonton Maxime
- Leu, L, E, U. Trois lettres de l'alphabet. Kartyé trwa lèt. Ah ! Il faut que ça soit moi, qui ai fui à la vue du portail de l'école, qui t'apprenne ça !)

La référence graphique est ici, explicitement, le français. C'est le nom que donne l'institution qui est retenu, alors que la réalisation basilectale donnerait [s--Ele], graphié Sinlé, ou Sin Lé, auquel cas, le “kartyé” serait, non pas kartyé trwa lèt, mais kartyé dé lèt. Sans doute peut-on expliquer cet écart aux normes de production du texte par la fidélité au référent, à une pratique réelle (“domoun i apèl”), mais on peut y voir aussi la volonté d'une préséance de la lettre en tant que telle sur l'accident de la parole. Trois lettres pour deux phonèmes (que l'on soit en français ou en créole) : il s'agit bien de montrer que le jeu de la lettre se situe à un autre niveau que le jeu du phonème, que la littérature s'institue bien sous le signe de la lettre, et non pas sous le signe d'une simple notation graphique. Est-ce pour cette raison que dans le titre créole, le chiffre s'écrit en toutes lettres, alors que ce n'était pas le cas pour la version française : *Quartier 3 lettres* ?

---

Fé arlèw in kou la vi

Rouvèr ton zié  
Po  
— Promié lélan payank —  
Lésipoir i ro-éné

<sup>1</sup>. *Kartyé trwa lèt*, p. 12.

Exhiber la langue, c'est aussi montrer la richesse de son vocabulaire.

Comme dans toutes les sociétés à conflit diglossique et en particulier dans les sociétés créolophones, l'apprentissage de l'écriture se fait dans la langue de l'autre, par l'entremise de l'école. La genèse de l'écriture est scolaire, en ce sens où écrire, c'est d'abord écrire le français, écrire en français, écrire l'écriture française. Écrire en créole va donc supposer une tentative de rupture au niveau de la langue, mais rupture relative, sans solution de continuité allant de soit par rapport au(x) modèle(s) appris. L'écriture en créole ne peut être qu'une écriture retour, et cela induit des stratégies spécifiques, liées entre autres à la dimension plus ou moins longue de ce même retour. Plus le sujet sera allé loin sur le chemin de la culture de l'Autre, plus son retour prendra une dimension exacerbée, fantasmatique, crispée.

Sur le prière d'insérer de son essai, Axel Gauvin est présenté comme suit : "Axel Gauvin est né à la Réunion. Ancien élève de l'École Normale supérieure de Saint-Cloud et agrégé de l'Université française, il enseigne depuis 1973 dans son pays d'origine. Il a écrit des poèmes en français et en créole publiés dans divers revues ou journaux sous le pseudonyme d'A. Vavet". La jaquette précise aussi la genèse du combat créoliste de l'auteur : "la Réunion : mai 1975. L'auteur de ce livre et un groupe d'amis, constatant l'échec de l'alphabétisation en français, décident d'apprendre à lire et à écrire en créole à des travailleurs réunionnais. Les résultats dépassent les espérances. Cela amène Axel Gauvin à participer plus activement au débat sur le créole réunionnais".

On voit bien comment opère le travail de retour. La reprise du créole se fait à partir d'un constat de faillite de la langue française dans l'une de ses fonctions les plus prestigieuses, définie et valorisée comme telle par l'Institution. Le créole s'inscrit dans la faille fonctionnelle du français, et de ce fait même rend possible une reconstruction du sujet en situation de "névrose diglossique", une guérison de cette névrose par la re-conquête de la langue perdue, celle du Père.

En effet, le Père, on le sait, est défini explicitement comme le détenteur de la langue maternelle dans la dédicace de la version en français régional. Écrire en créole revient alors à redonner vie au Père tué par l'École, à réintégrer le Père, et cette réintégration se fera essentiellement par la recherche d'un lexique le plus déviant possible par rapport au discours quotidien senti comme massivement décréolisé. Dans cette dimension retour, où se laisse lire le fantasme d'une situation monolingue dans et par l'écriture, le sujet va constituer son lexique nouveau dans une recherche du lexique ancien qui le construira en tant que sujet dans la langue non écrite du Père. C'est pourquoi, il y a dans *Kartyé trwa lèt* la recherche constante de

“formes hyperbasilectales”<sup>1</sup> et un travail lexical à partir de la thèse de Chaudenson<sup>2</sup> et du lexique de Boris Gamaleya<sup>3</sup> qui culminera dans la production de lexèmes attestés nulle part, par quoi le sujet se pose de façon impériale comme sujet de sa langue.

R. Lafont notait que l'idéologie communément appelée “défense et illustration” était une idéologie qui excluait fonctionnellement la connaissance dans la mesure où “elle occupe le lieu du conflit qu'elle prétend régler, elle y aveugle les failles”, créant ainsi une “sécurité fantasmatique”. Or, c'est ainsi que va fonctionner — du moins en partie — le travail lexical d'Axel Gauvin qui écrit à propos d'un dictionnaire désiré : “Ce dictionnaire serait aussi, pour les générations à venir, un témoin de l'état actuel de notre créole, et un môle d'accrochage limitant au maximum la dérive de notre vocabulaire, essentiellement la disparition d'un grand nombre de mots ou expressions qui meurent en même temps que les locuteurs âgés”<sup>4</sup>. S'il parle bien de “témoin de l'état actuel de notre langue”, la pratique fantasmatique de Gauvin va le faire s'arc-bouter sur le passé, pour se projeter dans l'avenir de la langue par sa création propre, en occultant les failles du lexique réellement actualisé dans le discours contemporain.

Daniel Baggioni<sup>5</sup> a relevé, pour son dictionnaire alors en préparation, le vocabulaire de base de *Kartyé trwa lèt*, vocabulaire référé à un ensemble lexicogra-

---

1. Voir à ce propos Jean Bernabé, op. cit, p. 157-159.

“L'hyperacrolecte et l'hyperbasilecte constituent des niveaux où se situent les items qui accomplissent un parcours dérivatif excessif qui les conduit au-delà du modèle [...]. En ce qui concerne l'hyperbasilecte, il est le fait de locuteurs placés en position surordonnée : sa production est liée, soit à une connaissance imparfaite du créole consécutive à un apprentissage récent de cette langue par un locuteur antérieurement placé en position extra-ordonnée, soit, au contraire, à une connaissance tout à fait normale du créole assortie d'une volonté de déviance (locuteurs, surtout écrivains, soucieux de produire un créole “nucléaire” par delà les données objectives du créole basilectal, etc...)”.

2. Dans son essai, Axel Gauvin, parlant de l'enrichissement du vocabulaire et de la nécessité d'inventer des mots nouveaux, écrit (p. 106) :

“Le génie créateur des masses populaires réunionnaises nous en a déjà fourni des centaines et des centaines d'exemples. Il faut continuer dans cette voie, en respectant les règles que le peuple suit naturellement”. Et il renvoie, en note, au *Lexique* de Chaudenson, qui est d'ailleurs, souvent cité dans l'ouvrage et qui est qualifié (p. 35) de “passionnant”.

3. Axel Gauvin renvoie souvent, dans son essai, au *Lexique illustré de la langue créole* de Boris Gamaleya, publié dans un certain nombre de numéros du journal *Témoignages*.

4. *Du créole opprimé au créole libéré*, p. 105.

L'auteur précise que ce dictionnaire doit être à la fois la “description la plus complète possible, de tout le champ sémantique des formes populaires de notre langue, et un instrument de travail pour ceux qui écrivent déjà — ou qui écriront — en réunionnais”.

5. Voir Daniel Baggioni, Carpanin Marimoutou : “Le roman créole réunionnais et le projet de dictionnaire” in *Lengas* 19, 1986, p. 101-126.

phique qui est le lexique de Chaudenson, dont le relevé comporte plus de cinq mille unités. Il en recense environ un millier dont neuf cent soixante dix sont, soit conformes aux enseignements de l'Atlas linguistique de la Réunion, soit sont totalement considérés comme créoles par les locuteurs natifs. La trentaine qui reste est contestée, parce que les formes paraissent hyperbasilectalisées, alors qu'une forme plus proche est parfaitement intégrée au créole comme :

<u>Kartyé trwa lèt</u>	<u>formes attestées</u>	<u>traduction</u>
par la mès	alé la mès	aller à la messe
lé koutim	lé abityé	il a l'habitude
franksionèr	fonksyonèr	fonctionnaire
sépléta	sipétadyé	s'il plaît à Dieu

Cette hyperbasilectalité gouverne aussi, bien entendu, la créativité lexicale de type néologique. C'est ainsi que par référence aux pratiques agricoles, le livre sera divisé en “trimo”, comme le champ de cannes, ce trimo comportant un certain nombre de chapitres, de la même façon que le “trimo” agricole comporte des “mené”<sup>1</sup>. Le terme est ainsi extrait de son champ d'énonciation habituel pour rendre compte d'un découpage textuel. Le choix néologique n'est pas gratuit ici : le mot appartient à une pratique rurale, paysanne, donc de gens dont le créole est considéré comme nécessairement basilectal. Par ailleurs, la métaphore renvoie nécessairement à une sorte d'équivalence entre le travail de la terre et le travail littéraire, où l'élément essentiel est le *travail* : dans les deux cas, il s'agit de défricher, d'ordonner, d'organiser, de planter, de faire pousser pour une récolte plus ou moins aléatoire. Pour l'écrivain — le romancier — la langue est un champ en jachère, et la pousse est toujours compromise par les mauvaises herbes qu'il faut savoir arracher pour rendre la récolte possible. D'une manière générale, la pratique hyperbasilectale consiste à choisir, lorsque plusieurs formes sont attestées, celle qui apparaît comme la plus déviante possible par rapport au français, que ce soit au niveau morphologique, phonologique ou lexématique. La volonté homogénéisante d'Axel Gauvin entraîne parfois des distorsions significatives dans le traitement discursif. C'est ainsi que l'auteur dans le cadre d'une narration tenue par le basilecte intègre des éléments repérés comme acrolectaux. Des jurons typiques des petits blancs des hauts comme “fan de syin” ou “fan de gars” sont introduits dans la narration. Ce fantasme d'un basilecte homogène apparaît aussi dans le traitement de

---

<sup>1</sup>. Cf. Robert Chaudenson : *Lexique du parler créole de la Réunion*, t. 1, p. 231. “La canne est plantée en “lignes” [mené] ; certains sillons sont parfois plus courts que les autres par suite de l'irrégularité de la forme du champ, on les nomme [mené bata :f] ; un “ensemble de trois sillons” est dit [trimó]...”

certaines affixes où le préfixe “ar-” attesté comme acrolectal est systématiquement préféré à “ro-” (artrouv(é) / rotrouv(é)). De toute évidence, quand la forme basilectale ressemble trop au français, l’auteur dans sa pratique de la “déviance maximale” recourt à une forme acrolectale qui, de ce fait, devient basilectale pour lui, forme que l’on pourrait alors dire exo-acrolectale ! Dans l’ensemble du roman, dès qu’il existe une doublette en créole, Axel Gauvin choisit la forme la plus déviante, et de façon paradoxale, il est ainsi amené à intégrer des formes acrolectales dans le basilecte du narrateur sans que celles-ci soient senties comme déviantes par rapport à ce basilecte, précisément parce qu’elles sont déviantes par rapport à la forme française.

L’utilisation de formes hyperbasilectales contribue par cela même à ébranler les modèles rhétoriques dominants auxquels est soumis le roman créole. De ce point de vue, Axel Gauvin met en place “une narrativité créole qui se veut souveraine face à une hégémonie linguistique”<sup>1</sup>. A cela s’ajoute l’utilisation d’expressions populaires ou de devinettes qui viennent contester l’ordonnance de la phrase, et relèvent d’une narrativité orale proprement créole. Mais l’une des techniques de mise en place d’une rhétorique autre consiste en la décatégorisation systématique de certains mots, ce qui suffit à faire relever la phrase d’une sémiotique différente. C’est ainsi, par exemple, que l’adjectif “gro-gro” (très gros) est utilisé comme déterminant à la place de “bonpé” (beaucoup de). De même, des noms sont transformés en verbes comme à la p. 88 où l’on relève “pou kado son marmay” au lieu de “pou fé in kado son marmay”.

Il est indéniable ici que la pratique du lexique a une valeur idéologique. Chez Axel Gauvin, le lexique a une valeur jubilative, jouissive, de compensation. L’hypercorrection des formes de Gauvin renvoie au désir de construction d’une langue pleine, sans failles, sans marges, une langue close, dont le sujet peut jouir en toute sécurité.

Il est indéniable aussi que *Kartyé trwa lèt* est sous la fascination du dictionnaire. Des pages sont consacrées à un vieux dictionnaire français que le père — maçon illettré — a trouvé sur un chantier et qu’il a mis de côté pour le rapporter à ses enfants ; et c’est précisément à ce moment que le père meurt.

De ce fait, le dictionnaire est lié au père. Le praxème n’est jamais réalisé dans le roman, c’est toujours le “gro liv” et surtout le “gro liv papa”. Le dictionnaire est le dernier don du père aux enfants, et par là même, il est sacré :

---

1. Alain Armand, Gérard Chopinet, op. cit.

“gro liv papa lavé sèr pou zot dans la kès kadna”

(le gros livre que le père avait rangé pour eux dans la caisse cadenassée).

Le dictionnaire est sacré, parce que dans l'esprit du père, c'est l'ouverture de l'esprit sur le monde : “lé riskab sa i rouvèr in pé zot moral”. En tant que tel, il a une double dimension : c'est à la fois un vecteur de connaissances, un moyen pratique de déchiffrement du réel, et le réservoir de formes anciennes. Et il est de fait que le père est fasciné par les feuilles roses du dictionnaire : “épisa dann milyé néna fey roz (dawar dann féy la minm lo plivré lé marké !”). Le vrai, c'est donc l'état ancien de la langue, “les mots et expressions” du père.

Le dictionnaire, c'est aussi le catalogue, catalogue de signes et de choses. Après la mort de son père, Ti Pir, feuillette les pages du dictionnaire “parey papa té i fé ek lo katalog Manifrans” (comme faisait papa du catalogue Manufrance). Le dictionnaire, c'est la liste du réel disponible.

Mais le dictionnaire, c'est aussi le lieu où le sens se règle au plus près, où le conflit diglossique se saisit dans sa dynamique. Par là-même, le dictionnaire se définit comme inéluctablement lié à un univers culturel impénétrable pour l'autre.

“- Té in kanar gran kolé ! Ti-Zil i trouv drol in zanimò mal fé konm sa la.

- Un cygne.

- In kanar ! Oté, mwin la pokor bon po anvoy sin-Pol !

- Un cygne. Lir ou minm.

- In cy-gné, - lé vré sak ou la di la, Pir.

- Lo cygne, dawar in kanar-d-Frans, Louiz i sort dan sa tristès po rouvèr la moral son zanfàn”.

(- Oh ! un canard à grand cou ! Petit Jules trouve étrange qu'un animal soit aussi mal fait.

- Un cygne.

- Un canard. Eh ! Je ne suis pas encore fou !

- Un cygne. Lis toi-même

- In cy-gné. C'est vrai ce que tu dis, Pierre.

- Le cygne, ce doit être un canard de France, dit Louise qui sort de sa tristesse pour ouvrir l'esprit de ses enfants).

De ce fait, pour l'autre, le dictionnaire, ce ne sont que des signes, et c'est lui (le dictionnaire) qui détient l'empire du sens. Le dictionnaire se révèle être le lieu du pouvoir, mais d'un pouvoir dont le sujet est caché ;

“- Akout in kou : Cygne, N. M. grand oiseau palmipède remarquable par la blancheur ce son plumage (exception faite d'une espèce d'Australie qui est noire), par la longueur de son cou...

Kozman osi intélizan ké sa, i fé bay békabir tout la ban défin Tisyin”.

(Des paroles aussi intelligentes laissent pantoise toute la famille de feu Ticien).

On l'a noté, le lexème “dictionnaire” n'est jamais réalisé ; l'objet est défini en extension, comme dans un dictionnaire. La pratique de l'auteur de *Kartyé trwa lèt* à propos du dictionnaire, est une pratique d'auteur de dictionnaire... Et le dictionnaire, c'est l'art, c'est la beauté. Ti-Pir est fasciné par une reproduction de la “Vénus” de Botticelli : “sèt li préfèr minm, t'in gran fi byin roz i adbout dann in gran koki”. Mais la définition qu'en donne le narrateur laisse lire ici la prodigieuse déperdition de sens que propose le dictionnaire.

Si on relit la pratique lexicographique de l'auteur à la lumière de la textualisation ainsi faite du dictionnaire dans le roman, on voit comment le projet de littérature est en soi un projet de dictionnaire. A la fascination du dictionnaire, correspond la fascination du mot beau, sonore, précis, ancien.

Face au non-sens du dictionnaire de l'autre, apparaît le désir de mettre en place — par le roman — un dictionnaire impénétrable pour l'autre, qui renvoie à l'infinie clôture de la langue.

A la place du dictionnaire sans sujet de l'autre, il s'agit d'être le sujet impérial de son dictionnaire propre, de remplacer l'instance de langue par une instance de parole pour — en retour — poser une langue dans sa majorité, hors des atteintes de l'Histoire.

De ce point de vue, se précisent les rapports de la littérature nouvelle créole et du dictionnaire. Soumise encore massivement aux rhétoriques de l'autre, construisant difficilement sa propre fiction, la littérature se perçoit comme dictionnaire de mots, de choses, de valeurs, car elle est — avant tout — désir de la langue, langue du Père, ou langue par laquelle se re-constituer en sujet. Et c'est précisément parce qu'elle est désir de la langue voulant occuper toutes ses marges, combler toutes ses failles, que la littérature romanesque créole se constitue comme telle, fictionalisant dans cette recherche de la langue, et le sujet et la langue elle-même.

Mais l'épreuve de vérité pour la langue, dans le projet qui est celui d'Axel Gauvin, c'est, beaucoup plus que le vocabulaire qu'on peut toujours retrouver, la

mise en texte d'une syntaxe du basilecte. L'espace où s'éprouve la force de la langue désirée et sa capacité de résistance aux assauts de la langue dominante, c'est cet espace où s'enchaînent les mots et les phrases, surtout si l'on passe d'une syntaxe de la langue parlée, à une syntaxe de langue écrite, d'une syntaxe de l'écrit à une syntaxe pour la littérature.

*Kartyé trwa lèt* tente de mettre en place une syntaxe qui puisse se lire comme basilectale, qui ne laisse pas de prise aux modèles et aux patrons syntaxiques français, mais qui puisse en même temps produire un récit élaboré. Il s'agit de montrer, d'une part que le créole a des structures originales, d'autre part que ces structures peuvent proposer des versions du monde sous la forme d'histoires, et que celles-ci peuvent être le produit d'une écriture romanesque. Comme l'écrit justement Cellier,

“Les marques syntaxiques ne sont donc pas seulement les marques des règles du système linguistique mais également des stratégies culturelles souvent inconscientes dans une pratique : l'écriture qui réfléchit comme activité du sujet les comportements identitaires de celui-ci dans l'individuation mais aussi dans la socialisation (adhésion et conflit) qui accompagnent par la force des choses cette pratique”<sup>1</sup>.

Ce travail de la syntaxe est souvent lié à la recherche de formes hyperbasilectales du lexique, puisque cette recherche entraîne, souvent par le biais de décatégorisations morphologiques<sup>2</sup>, une transformation des structures rhétoriques de la phrase qui essaie d'échapper à la dominance française. L'une des marques les plus nettes de cette volonté d'échapper à l'interlangue ou à la possibilité qu'on lise la phrase comme contaminée par le français, même si la tournure est parfaitement attestée en créole<sup>3</sup>, y compris basilectal, c'est l'élimination quasi systématique du

---

1. Pierre Cellier : “Effraction et plasticité de l'écriture : syntaxe diglossique et identité” in Ralph Ludwig (Ed). *Les créoles français entre l'oral et l'écrit* Gunter Narr Verlag Tübingen, 1989, p. 257 à 274.

2. Cf. par ex. p. 59.

“Kaèl aköz son kapor” (Kaél, parce qu'il est costaud)

“Kapor”, adjectif est ici transformé en un nom abstrait (le fait qu'il est costaud). On s'attendrait à avoir

\*Kaèl aköz li lé kapor.

- Cf. p. 62 :

“Episa èl i koné son mari i inm aèl dou”

“Et puis elle sait que son mari l'aime tendrement” ici l'adjectif est utilisé comme ad-  
verbe.

3. Cf. Pierre Cellier : *Description syntaxique du créole réunionnais*, p. 603.

“La complétive occupe la place d'un SN lié au verbe ; on la trouve donc à la suite de verbes transitifs de sens assertif, avec certains performatifs : // dir //, //dmand// qui instaurent le cadre discursif : à la suite de verbes de jugement : //kroi//, //mazine//, //kalkil//, //pans// etc... ; à la suite d'expressions adjectivales (//ou lé sir ke../), adverbiales (//i fé lontan ke//...), ou modale (//i fo ke//) qui rappellent directement leur

morphème “que”, conjonction de subordination ou pronom relatif. *Kartyé trwa lèt*, pour échapper à l'emprise d'une structure d'enchaînement sentie comme française, favorise aussi la parataxe, que ce soit dans le discours narratorial, ou celui des personnages. Ainsi, au début du roman, dans ce passage stratégiquement et symboliquement important où il est parlé des lettres, par celui dont le nom renvoie aux “clichés” de la parole codifiée et socioculturellement intégrée, Maksim (Maxime), on lit ceci :

“- Leu, L, E, U. Trwa lèt lalfabé. Kartyé trwa lèt. A ! i fo sé mwin, baro lékol la fé kouri, i amont aou sa”.

Dans cette séquence où Maksim insiste sur les trois lettres du nom de la ville, lettres de l'alphabet français pour un nom français, on constate une triple suppression du - Ke -, qui aurait pu être réalisé ici, soit sous sa forme complète, soit sous sa forme apocopée de - k - :

\* i fo Ke sé mwin, ke baro lékol la fé kouri, ki mont a ou sa”.

La suppression du - ke - est ici particulièrement remarquable, mais elle est constante dans le roman, comme, par exemple, à la page 62 :

“Louiz i aspèr le kar va raminn Tisyin. Pa koté laré : kosa demoun noré mazine de se vyé lamourèz i vyin atann son gaté ?”

(Louis attend le bus qui va ramener Ticien. Pas à l'arrêt : qu'auraient pensé les gens de cette vieille amoureuse qui vient attendre son chéri ?)

Ici une autre réalisation est possible :

\* se vyé lamourèz k i vyin atann son gaté.

Pour la première phrase, le problème est plus complexe à cause de la polysémie de “aspèr” qui peut signifier aussi bien “attendre” qu’“espérer”. Deux lectures sont donc possibles ici :

\* Louis i aspèr ke le kar va raminn Tisyin”

(Louise espère que le bus va ramener Ticien).

ou bien :

---

origine française ; sur le plan morphologique et sémantique, leur syntaxe est différente”.

\* Louiz i aspèr le kar ke va raminn Tisyin”.

(Louise attend le bus qui va ramener Ticien).

On pourrait croire que la deuxième lecture est la plus plausible, puisque la femme va attendre son mari qui revient tous les quinze jours retrouver sa famille à Saint-Leu. Mais le contexte signale clairement que cette attente est aussi une espérance, l'être aimé pouvant toujours ne pas revenir, pour quelque raison que ce soit. Si, a priori, la potentialité sémantique d'attente est plus forte, l'autre virtualité ne disparaît pas pour autant comme le montre très nettement la prière de Louiz :

“Bondyé fè k li amiz pa ! Bann fanm, le bononm lé la toultan, i koné pa zot bonèr, i koné pa la soufrans sèt le mari i travay déplasman. Kar ariv aou ! Tisyin débarké ! Na riyink in zour dé nuit po nou ! Tant Bèrt, la sort éksepré la bon o lé Plat. po invit anou fiyansay Zozi. Mwin la fine anvoy marmay, soman riyink demin ma di atwé le vré : twé lé si tèlman onèt, paryé twé noré vouli mont anprèt la min aswar minm. Soman aswar lé po nou, po nou. Nou sar pa byin, tou lé dé tou sèl, kontan parèy dé pizon ramyé, parèy dé srin, parèy titoulit. Pèrsone po gèt anou, pèrsone po kri, kan k ta nir akos desi mwin : “Momon Ti-Pir i vol tout kouvèrt po li”. Pèrsone po annuir anou. Di pa mi èm pa nout trwa ti valal, mé soman mi wa zot tou lé zour, tandik aou, mi wa p'aou zamé ! Lé vré ou lé anvi d war azot ! Mi fé la promès : demin gran matin, ni mont la o lé Plat”.

(Seigneur, faites qu'il ne tarde pas ! Les femmes dont les maris sont tout le temps là ne connaissent pas leur bonheur ; elles ne connaissent pas la souffrance de celles dont le mari travaille ailleurs. Dépêche toi d'arriver, le bus ! Descends, Ticien ! Nous n'avons qu'un jour et deux nuits à nous ! Tante Berthe est venu exprès des hauteurs du Plate pour nous inviter aux fiançailles de Josie. J'y ai déjà envoyé les enfants, mais je ne te dirai la vérité que demain : tu as tant de principes que je suis sûre que tu aurais voulu monter pour les aider dès ce soir. Mais ce soir, il est pour nous, pour nous. Comme nous serons bien, tous les deux seuls, heureux comme des pigeons ramiers, comme deux serins, comme des bengalis. Personne pour nous regarder, personne pour hurler, lorsque tu viendras sur moi : “Maman, Pierre prend toute la couverture”. Personne pour nous embêter. Ce n'est pas que je n'aime pas nos trois marmousets, mais eux, je les vois tous les jours, alors que toi, je ne te vois jamais ! C'est vrai que tu as envie de les voir ! Je le jure : demain matin, nous montons au Plate).

On voit ici quelle utilisation littéraire Axel Gauvin fait d'un principe scriptural : l'absence de - ke - entraîne un surplus de signifiante qui compense la perte (minime) de cohérence textuelle.

La volonté d'éviter la confusion avec les structures ou les formes françaises se manifeste, du point de vue de l'organisation syntaxique, à tous les niveaux du texte, comme, par exemple dans l'utilisation du "kinm" à la place de "minm si" pour noter la concessive :

“Le tit-mèr, résif, li noré près kit sa po bann vakansyé, kinm koray lé gadyanm, kinm tout gayar bébét i arèt dann trou koray la”.

(Le lagon les récifs, il les aurait même laissés aux vacanciers, même si les coraux sont beaux, même si de jolis animaux y habitent).

il est à noter que l'auteur privilégie la forme la plus éloignée — visuellement — du français, puisqu'ici, “Kan minm” aurait été possible.

En réalité, ce qui caractérise la syntaxe de *Kartyé trwa lèt*, ce par quoi sa déviance est justifiée et légitimée, c'est une syntaxe de l'oral, même s'il s'agit d'une oralité élaborée, nécessaire pour la mise en place d'un récit de grande dimension, plus ou moins comparable à la syntaxe des contes<sup>1</sup>, que ce soit au niveau de l'ordre des constituants des phrases qui sont, la plupart du temps, simples, et assertives, ou au niveau de l'enchaînement des phrases qui se fait, la plupart du temps, par juxtaposition paratactique :

“Le mèr kartyé na sinkant an konm sa. Plito mwayin po la kèstyon n grandèr. Figir gra, roz, parèz sèt zorèy. Zyé blé. Son sové, lonton té nwar, koméla i arsanm nyaz la pli, sirtou k li pas pa le pingn souvan la dan. Dabor inn, son semiz i sort dan son kilot parèy in vré vandèr d pin : bann MAISONNEUVE lé tro ris po èt oblizé fé lo fringan, zot i lès sa po bann franksyonèr, po sak la ramas la tay bourik départemental...”

(Le maire du village a environ cinquante ans. De taille moyenne. Le visage gras, rouge, comme ceux des Français. Les yeux bleus. Ses cheveux, qui étaient noirs autrefois, ressemblent maintenant aux nuages qui portent la pluie, d'autant plus qu'il y passe rarement un peigne. Et puis, sa chemise dépasse de son pantalon, comme celle d'un marchand ambulant : les

---

<sup>1</sup>. Voir, à ce propos l'article de Ingrid Neumann-Holzschuh : “Les contes créoles — un exemple d'oralité élaborée ? Recherches sur la syntaxe des textes oraux” in *Les créoles français entre l'oral et l'écrit* . p. 233-255.

MAISONNEUVE sont trop riches pour avoir à frimer, ils laissent ça aux fonctionnaires, à ceux qui recueillent les œufs de la poule départementale).

La syntaxe de l'oral se laisse surtout voir dans la mise en scène d'une sorte d'expressivité qui feint de renvoyer au moment de l'énonciation, comme dans cette phrase :

“Tan li koz *la*, Maksim i dékros le ti bopartèr”.

(Tout en parlant, Maxime décroche le petit beauparterre).

ou bien

“Ti Pir *sé d pèt* a rir : tonton la po farsé parey toultan *la*”.

(Petit Pierre éclate de rire : tonton plaisante comme d'habitude).

En fait, tout se passe comme si le discours *devait donner l'impression* d'être programmé au fur et à mesure de son énonciation, comme s'il mettait en scène les conditions mêmes de la parole vivante, ou codifiée du conte en veillée, de l'interaction ritualisée :

“El i ral le kor, la moral bonpé bononm Louiz, kinm son trann-dé-z'an la mizèr, kinm traka po son mari, kinm sousi po son zanfan. El la pwin n dan piké (i bros sa sanm sarbon krazé), èl la pwin rid, èl la pwin mové grès, tété i pandi pa. El lé zoli, Louiz, sirtou kank son bous i rir son tousèl parèy zordi (son dan i klat parèy la glas dann solèy). La moukir son rin i fé gat le kor le zonm”.

(Elle excite le corps, l'esprit de beaucoup d'hommes, Louise, malgré ses trente deux ans de misère, malgré les soucis qu'elle se fait pour son mari, pour ses enfants. Elle n'a pas de dents cariées (elle les brosse avec de la poudre de charbon), elle n'a pas de rides, elle n'a pas de mauvaise graisse, ses seins ne tombent pas. Elle est jolie, Louise, surtout quand elle rit comme aujourd'hui (ses dents brillent comme un miroir au soleil). Le mouvement de ses hanches attise le corps des hommes).

Est-ce pour cette raison que *Kartyé trwa lèt* se caractérise par une forte présence de dialogues ? La langue du récit, qui entre ainsi dans une stratégie d'oralité élaborée, ne diffère guère de celle du discours<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>. Marie Christine Hazael-Massieux constate la même chose à propos des romans de l'écrivain antillais Confiant qui adopte, lui aussi, une démarche de déviance

De manière apparemment paradoxale, le recours à l'oralité élaborée permet à l'auteur de *Kartyé trwa lèt*, à la fois d'authentifier la langue exhibée en en situant l'origine dans la parole du peuple, en en faisant une représentation spectaculaire de celle-ci, et de fonder une littérature dans laquelle peut se dire, de manière jouissive pour le sujet de l'écriture, un réel proposé comme spécifique où le narrataire, sinon le lecteur, peut se reconnaître, reconnaître sa langue et ses pratiques culturelles.

Bien entendu, fonder une littérature romanesque majeure et souveraine dans une langue en train d'accéder à l'écrit ne va pas de soi. Comme le rappelle à juste titre Jean Bernabé, à propos du roman antillais de langue créole :

“Il y aurait beaucoup de naïveté à croire que le créole peut être érigé en langue romanesque fonctionnelle par le seul fait de s'inscrire dans le sillage laissé par la langue française [...]. Le roman antillais francophone détient un instrument linguistique (le français, créolisé ou non, selon les auteurs) déjà plié aux exigences historiques de la prose romanesque. Mais il ne saurait en aller de même pour le roman antillais que nous qualifierons “d'expression créole”. Son outil, loin d'être donné, est encore à construire. Non pas qu'on ne puisse appeler roman une œuvre qui emprunterait le créole comme alibi narratif, mais il resterait encore à prouver la pertinence socio-historique et fonctionnelle de l'utilisation du créole là où la langue française fonctionnerait de manière plus économique”<sup>1</sup>.

Si Axel Gauvin a tenu à mettre sur la couverture de son livre le terme “roman”, c'est bien qu'il tient à l'inscrire dans ce genre historicisé, codifié, qui tient sa légitimité, si l'on suit Hegel et Luckács, d'un rapport spécifique et dialectisé à un réel qui est loin d'être celui des peuples créolophones dont l'auteur veut raconter la difficile venue au monde. S'il s'agit bien de délivrer un savoir romanesque sur le monde, le problème est, au delà du récit de ce savoir, d'imaginer et de tenter une mise en signes qui puissent entrer en résonance avec ce savoir et avec ce monde, avec le savoir de ce monde ; le problème est d'imaginer comment l'écriture peut rythmer l'écrit, comment l'écriture, dans sa démarche propre, peut délivrer un réel. Il est clair que le genre du roman est marqué par son histoire ; dès lors, la reprise des mêmes stratégies — élaborées pour construire des littératures majeures<sup>2</sup> — ne peut que soumettre l'écriture romanesque créole à la domination de modèles rhétoriques qui ratent le réel à dire, à un rythme qui n'est pas le sien. L'auteur de *Kartyé*

---

maximale. Voir “La littérature créole entre l'oral et l'écrit” in *Les créoles français entre l'oral et l'écrit*, p. 277-305.

1. Jean Bernabé, *Fondal-Natal*, vol. 1 p. 283.

2. Voir Gilles Deleuze, Félix Guattari : *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris, Ed. de Minuit, 1975.

*trwa lèt* tente d'échapper à cette impasse, tente de trouver le rythme spécifique d'une écriture romanesque créole en situant celle-ci à la périphérie des pratiques de l'oraliture, ou, plus précisément comme une énonciation de l'oralité. Cette stratégie comporte deux avantages immédiats : d'une part elle permet de construire une écriture qui ne destructure pas la langue, qui ne la met pas en danger, tout en lui faisant occuper un espace qui peut lui insuffler une autre vigueur, d'autre part, elle permet de passer à l'écrit tout en faisant payer une taxe très lourde à celui dont la culture dominante impose l'écrit, puisque les codes spécifiques de l'oralité créole réunionnaise lui échappent. S'interrogeant sur les spécificités de l'oral et de l'écrit, Ralph Ludwig propose la typologie suivante, tout en précisant que "l'oral et l'écrit ne forment par une opposition binaire et privative, mais constituent les deux extrémités d'une grande échelle de types de transition"<sup>1</sup>.

Agrégation	Intégration	Niveau d'analyse linguistique
Monèmes non-marqués	monèmes marqués	A1 Sémantique / Morphologie
- emploi de monèmes "passe-partout"	- emploi de vocabulaire spécialisé	
- emploi de particules de discours	- absence de particules de discours	
présence de régionalismes	absence de régionalisme	A2
juxtaposition des éléments, absence de coordination (explicite) et de subordination	coordination et subordination des éléments	B1 Syntaxe
absence de cohérence élaborée et de hiérarchie textuelle détaillée	forte cohérence et organisation hiérarchique détaillée du texte	B2
<i>feed-back</i> fréquent et libre changement du locuteur	Absence de <i>feed-back</i> et prise de parole réglementée, voire absence de changement de locuteur	C1 Pragmatique

<sup>1</sup>. Ralph Ludwig : "L'oralité des langues créole — "Agrégation" et "Intégration" in *Les créoles français entre l'oral et l'écrit*, p. 13-39.

présuppositionalité importante : désembiguïsation du texte par recours au contexte non verbal ou verbal	présuppositionalité réduite : désembiguïsation essentiellement par recours au contexte verbal	C2
présence de phénomènes d'hésitation	absence de phénomènes d'hésitation	C3
polyfonctionnalité par rapport aux fonctions communicatives de Jakobson ; grande importance de la fonction expressive et phatique	intégration fonctionnelle du texte sous une fonction communicative dominante ; importance réduite de la fonction expressive et phatique	C4

*Kartyé trwa lèt* échappe à ce schéma, en particulier aux niveau A<sub>1</sub>, B<sub>2</sub>, C<sub>2</sub>, C<sub>4</sub>. Tout se passe comme si le poids de la lettre, pourtant symbolique, comme on a pu le voir, dans le roman, se devait d'être compensé par le flux des paroles, codifiées ou pas, magiques ou pas. Le roman fourmille ainsi de reproductions de formes figées venues de l'oralité élaborée, des contes, des proverbes, des devinettes, et il est d'ailleurs significatif que le texte s'ouvre sur la mise en scène d'un jeu propre à l'oral, celui des "Kosa in soz" :

"Kosa in soz, Pir ? Mwin na zékal, mwin na zarèt, mi émit pwason, soman mwin la pa pwason. Mwin la pwin la sèr, mwin la pwin ni gou, ni santiman. Kik sé mwin, Ti Pir ? Kik sé mwin ?"

(Qu'est-ce qu'une chose, Pierre ? J'ai des écailles, j'ai des arêtes, je ressemble au poisson, mais je ne suis pas un poisson. Je n'ai pas de chair, je n'ai aucun goût, je suis fade. Que suis-je ? Pierre ? Que suis-je ?)

On le voit, l'écrit introduit dans le texte le rythme spécifique de la parole codifiée du "kosa in soz" ; rythme binaire, ici, fait de la reprise systématique des mêmes patrons phoniques, syntaxiques, des mêmes mots, des mêmes syntagmes. Il est tout aussi significatif, qu'à l'intérieur de cette première forme codée qu'est la devinette, la définition soit donnée par le biais d'expressions toutes faites :

"mwin la pwin ni gou ni santiman".  
(je suis fade).

Le texte du roman se construit ainsi, y compris dans le discours narratorial, à partir de l'utilisation de ces formes codées, de ces "clichés" de langue faits de proverbes et de maximes, comme ici :

"Tout bann mové kozman té i pas desi Manda *parèy delo si fèy sonz*"  
(Toutes les injures glissaient sur Manda).

Mais la plupart du temps, ces formes sont mises dans la bouche des personnages, et de ce fait, l'écriture du roman se révèle être une sorte de mise en scène généralisée de l'oral et des situations d'oral. Du roman sort un flot de paroles de toutes sortes, comme une jubilation permanente, une jouissance du mot et du rythme. Cela peut être des jurons — intraduisibles bien sûr —

"Dan la sanm i rouvèr si la riyèl, Tisyin, — spès malfardé, véra. sifon n rak, malpropté. fan n gars, Bondyé i pini amwin si li tous amwin sinpleman — té i ronf".

(Dans la chambre qui donne sur la ruelle, Ticien — espèce de mal conçu, verrat, chiffon imbibé d'alcool, malpropreté, fils de garce, que Dieu me punisse s'il me touche encore — ronflait).

Cela peut-être aussi l'adresse au poisson rouge de Maksim :

"... Rouz, èskiz, Mésyé le Rouz ! I di out sèr lé pli dos ninportékèl : pli fin sèt kabo-d-fon, pli gouté sèt boklèr, pli gadyanm sèt vivano. Soman, amwin kaf Sin-Lé, amwin marin, amwin pèsèr, amwin brasèr-d-lign, amwin ralèr tramay, amwin krazèr soumir, amwin anvoyèr d fwine. amwin posèr kazyé, amwin kamarad la mèr, mwin la pokor gout le gou ton sèr (Maksim la bat in zyé sanm Ti-Pir ; li té po sant in pé la krak la : la pa riyenk in fwa li lavé sèr inn-dé pti rouz po li fé kari). Maksim la di ankor : Amwin kaf Sin-Lé, mwin la zamé fé le pésé manz atwé. T'in pésé minm manzé demoun i travay asiz a la frès, èk in twa dési zot tèt po anbar la pli. T'in pésé manz le manzé prévi po doktèr, po farmasyin, po franksyonèr... Anou, "Pauvres pécheurs" (Maksim i ésèy émit Mon Pèr, i fé le sign de krwa), ni kontant gèt ton zolyès, épisa ral lodèr i lèv, kank ni pas koté la kizine bann blan. Amen !"  
(Rouge, pardon, Monsieur le Rouge ! On dit que votre chair est la plus fine qui soit : plus fine que celle du cabot de fond, plus goûteuse que celle du beauclair, plus belle que celle du vivaneau. Mais moi, Cafre de Saint-Leu, moi, marin, moi, pêcheur, moi brasseur de ligne, moi haleur de filet de pêche, moi écraseur d'appâts. moi, lanceur de foëne, moi poseur de casiers, moi, ami de la mer, moi, je n'ai pas encore goûté le goût de ta chair

(Maxime fit un clin d'œil à Petit Pierre, il était en train de raconter des histoires : plus d'une fois il s'était gardé quelques petits rouges pour le repas). Maxime dit : Moi, cafre de Saint-Leu, je n'ai jamais commis le péché de te manger. C'est un péché que de manger la nourriture de ceux qui travaillent assis, au frais, un toit sur la tête pour les protéger de la pluie. C'est un péché que de manger la nourriture prévue pour les médecins, pour les pharmaciens, pour les fonctionnaires... Nous, "Pauvres pêcheurs" (Maxime essaie d'imiter le prêtre, se signe), nous nous contentons de regarder ta beauté et de respirer le fumet qui s'élève quand nous longeons les cuisines des riches. Amen !).

Il existe ainsi dans le roman de grands parleurs de paroles, comme Maksim, ou le vieux Léon, le conteur :

"Li té koné gayar zistwar, gramoun Léon, vèy pa ! Zistwar Tizan-grandyab, zistoir granmèr kal. Zistoir i pèz aou atèr po ri, zistwar i fé karki le zyé si tèlman ou lé anvi konèt, zistwar i fé tap le kèr dann do, i fé dbout sovè si la tèt".

(Il connaissait de belles histoires, le vieux Léon, faut pas croire ! Les histoires de petit Jean et du diable, les histoires de grand-mère Kale. Des histoires à te rouler de rire par terre, des histoires à te faire ouvrir grand les yeux tant tu veux savoir, des histoires à te faire battre le cœur, à te faire dresser les cheveux sur la tête).

Il est aussi des lieux privilégiés pour la mise en scène de la parole, pour la réalisation du rite discursif, comme la veillée mortuaire de Ticien, pendant laquelle Léon raconte l'histoire de *Tizan, grandiab, sitrouy ek poison*, pendant que Maxime pose des énigmes et des devinettes (*kosa in soz*), et que les joueurs de loto énoncent les paroles rituelles qui accompagnent le nombre sorti :

"- Six : la sosis !

- Kat : a kat pat dann karo zambrovat Pyèr-zak

- Sèz : seize ans, saison des fleurs !

- In ! Tout sak in koson i pé di

- Vin : de vin, vin fran la boutèy

- Sèt : la sosèt."

(- Six : la saucisse

- Quatre : à quatre pattes dans le champ d'embrevates de Pierre-Jacques

- Seize : seize ans, saison des fleurs

- Un : tout ce qu'un cochon peut dire

- Vingt : du vin, vingt francs la bouteille !
- Sept : la chaussette !)

Comme on peut le constater, une certaine masse d'éléments est rajoutée à la version francophone, mais tout ce qui est rajouté par rapport à *Quartier 3 Lettres*, c'est de la parole, et de la parole ritualisée.

Lieu privilégié, la “boutique du chinois” l'est aussi, où un verre à la main, ou plutôt sur le comptoir, les habitués s'échangent les paroles du rite et les paroles rituelles :

- Le vèr na son bor (le verre a son bord —> remplis le verre à ras bord)
- Na inn la sonm amwin ? (on m'a appelé ? —> qui m'offre à boire)
- Lès pa papiyon tonm dan (ne laisse pas les papillons y tomber —> buvons tout de suite)
- zaran la lé an lam kanto (l'hareng est en lame de couteau —> particulièrement maigre)
- Donn in pé lèr don ! Alé vann la sann déyèr bazar ! Arèt ramas mantèr konm sa ! La koup out zombri zis apré siklone karantuit !  
(laisse nous respirer ! Va te faire voir ailleurs ! Arrête de mentir ! Tu es né juste après le cyclone de quarante-huit !).

C'est le lieu de la performance discursive où chacun, à tour de rôle, raconte les histoires les plus invraisemblables, fait tel ou tel éloge, où se tiennent des discussions à n'en plus finir sur n'importe quoi<sup>1</sup>. Ce qui importe, c'est le plaisir de la parole. Ces lieux sont une sorte de mise en abyme énonciative de *Kartyé trwa lèt* : l'histoire surgit de la parole, et non l'inverse ; et de même, les mots naissent de la jubilation du lexique : le roman est un dictionnaire qui scande le réel :

“Po lézot, po sak la pa invalid, par dann fon la fèt i grinn : karousèl, zé-d-mok, lorkès an kuiv, konfèti, bonbon tout koulèr, bann fi i ral le kèr le zonm, i anklav zot moral zour konm nuit, zinnzan sové briyantiné, la roulèt kanar-mani, lapin-péi, le zé-d karbine” (p. 32)

(Pour les autres, pour ceux qui ne sont pas infirmes, dans le fond, la fête brille de tous ses feux : manège, jeux d'adresse, orchestre de cuivres, confettis, friandises de toutes les couleurs, des filles qui émeuvent le cœur des hommes, qui occupent leur esprit jour et nuit, des jeunes gens aux che-

---

<sup>1</sup>. Voir par exemple le chapitre sept du “dezyèm trimo”, p. 48-59.

veux gominés, la roulette pour le canard de Mamille, le lapin pays, le tir à la carabine).

Le contenu des paroles est souvent figé, comme la forme elle-même ; mais ce qui donne sens à ces “clichés”, c'est le rapport du sujet à sa parole :

“i sort vréman dans zot lam”

(ça vient vraiment du fond du cœur)

Ce rapport de vérité, d'authenticité, ce vivre-dire renvoie, bien sûr à la mise en scène de tout un univers textualisé dans la réalité de ses paroles. Mais ce rapport est aussi celui du narrateur au récit, du romancier à la langue et au texte, du narrataire privilégié au narrateur, du lecteur programmé au romancier. La parole mise en scène authentifie l'écriture romanesque, comme la façon de la mettre en scène qui la rattache au conte. Cette présence du conte comme organisatrice de la parole narrative est saisissable à divers niveaux, comme, par exemple, celui des interventions constantes de l'énonciateur :

P. 100 : “Po demoun larényon, la pli lé konm in bénédiksyon. Lé kontan, véy *pa*, kan k sa i sap desi la tèr, sirtou apré in bone koup de tan sek”.

(Pour les Réunionnais la pluie est comme une bénédiction. Ils sont heureux, je te dis pas, quand elle se répand sur la terre, surtout après une grande période de sécheresse).

P. 98 : “*Po di lo vré* la manir Louiz té pa le sèl traka Tonin”

(A dire la vérité, les attitudes de Louis n'étaient pas le seul souci de Tonin).

P. 106 : “*Soman, démyé mi komans pa zistwar par la finisyon*”

(Mais il vaud mieux commencer l'histoire par le commencement).

P. 126 : “*Obli pa bann fanm la kantine : madame Anri, po prann in ka, aél — i paré — èl té i songn trwa véra, douz trui sanm delé marmay lékol [...]*

*Azout osi bann kantonyé, bann sofèr, bann mékanisyin, bann zournalyé, d'ot ankor...*”

(N'oubliez pas les femmes qui travaillent au réfectoire : Madame Henri, pour prendre un exemple, elle — paraît-il — elle élevait trois verrats, douze truies grâce au lait prévu pour les écoliers [...])

Ajoutez y les cantonniers, les chauffeurs, les journaliers, d'autres encore.)

Ces interventions précisent, au niveau de la communication, la relation privilégiée que le romancier entretient avec son lecteur, de manière secrète, par le jeu des ethnologèmes et des "clichés". Le roman créole se présente ainsi comme une forme-sens secrètement accrochée au conte, comme le signale le "style" même de la narration, où l'insertion des paroles dans l'unité narrative se fait par des formules telles que : "Maksim i di ankor" (p. 18)<sup>1</sup>.

Le signale aussi la faible densité d'information narrative ; comme le constate Michel Carayol,

"L'avant-plan (sur lequel se situe le déroulement et la progression de la narration) tient dans le conte réunionnais, une place beaucoup moins importante que dans le conte du Limousin"<sup>2</sup>.

On assiste, en fait, dans *Kartyé trwa lèt*, à une inversion des jeux de l'avant-plan et de l'arrière plan : la narration (et les personnages) est un prétexte à la description, ce qui explique l'impression que l'on a une succession de tableaux de scènes, de chapitre en chapitre, de trimo en trimo : les personnages sont intégrés vaille que vaille au milieu :

"Kartyé, sanm mouvman la, i trouv son kont. Ti kont pou Louiz i vann son fondan èl la prépar la vèy, ti kont po Pir (li pous Karousèl po gingn son tour) [...]" (p. 33)

(Le village, avec ces manifestations, y trouve son compte. Petit compte pour Louise qui vend les friandises qu'elle a préparées la veille, petit compte pour Pierre (il pousse le manège pour avoir une place).

Le signale aussi l'organisation des micro récits dans lesquels l'action semble se dérouler au fur et à mesure qu'elle est énoncée :

---

<sup>1</sup>. Voir à ce propos Ingrid Newmann-Holzschuh, art. cit. p. 236 : "Les dialogues des contes ont une fonction esthétique indéniable ; la langue parlée y apparaît comme une oralité essentiellement simulée. Sur le plan formel, ils sont marqués par des incursions telles que *li di / i dir* qui font l'effet d'introduction de citations détruisant l'illusion créée par le style direct immédiat".

<sup>2</sup>. Michel Carayol : "La temporalité dans le conte créole réunionnais" in *Etudes Créoles*, vol. VIII, n° 1 et 2, p. 71-83.

“I arèt sink golèt, i arèt dé golèt. I debout ankor in fwa, i sui, sanm mouswar krazé, transpirasyon i dévid dann kou, i lèw ti nèstan la tèt po argard bann gous i pandi sanm bann gran pyé tamarin — gran mèrsi Bondyé ankor sa lé la po fé lonbraz desi le san mars la soufrans, le san mars la doulèr, le san mars lèspwar fou. I arlèw le pyé pli lour in bal deri.

Riyink in golèt po fé, riyink in mèt, riyink in bras. Ala li la devan la port la sapèl. Li grinp le dé mars i arès, pito le dé piton i arès ! Li trap le dosyé le dèrnyé ban, dosyé par dosyé li ariv zis devan bann béki vèrni aforstan ansèrvi, devan bann mèrsi an marb. Béki lézot, mèrsi lézot, riyink lézot lé gèri. Soman li larg pa le kor : li pas aznou an tranblan sanm la fyèw la plas la fé po li lèr li l'arivé”.

Le signale surtout l'importance du présent qui, selon Michel Carayol, est caractéristique du conte réunionnais :

“L'utilisation fréquente du présent dans le récit du conte réunionnais se traduit sur le plan morphologique, par une “confusion” entre présent de narration, présent de description et présent du commentaire, ce qui entraîne une sorte d'aplatissement de la perspective temporelle dans sa profondeur diachronique”<sup>1</sup>.

Mais on peut se demander comment le sujet de l'écriture négocie son identité par rapport à tout ce qui pèse sur sa propre production. Un passage — parmi tant d'autres — suffit à le montrer ; le narrateur explique que le maire n'a pas à s'habiller chic, car il laisse ça “po bann franksyonèr, po sak la ramas la tay bourik départmantal (p. 127).

“Ramas la tay bourik départmantal” est la remotivation d'une maxime, ou d'un proverbe qui dit :

“La kaz na poin (ou nana ) in bourik i kaka lor”  
(J'ai (ou je n'ai pas) chez moi une poule aux œufs d'or).  
mot à mot : un âne qui chie de l'or.

Dès lors, la tay bourik (la merde de l'âne) départmantal, prend un sens nouveau, inscrit dans la parole collective réappropriée par le sujet. On conçoit alors, la secrète jubilation du sujet de l'écriture qui sait que son lecteur programmé partage

---

<sup>1</sup>. Idem, ibidem.

avec lui le *secret de sa langue et des tours de son écriture*. Secret de la langue et de l'écriture que l'ouverture du roman met en scène, pour qui sait lire.

La première phrase de *Kartyé trwa lèt* est, elle aussi, calquée sur un moule syntaxique français :

“La bous an trans papay, Tonton Maksim i di”.

mais ce calque est contesté par le travail du lexique. “Bous an trans papay” est une métaphore lexicalisée qui ne signifie rien pour le lecteur français, sauf à resémantiser la métaphore, ce que ne ferait pas le lecteur créolophone. De même, “tonton” ne fonctionne en français qu'en discours, alors qu'ici on est dans le récit. L'apparent sacrifice de la syntaxe, inscrit au contraire le texte dans une “créolité”, en l'ouvrant d'emblée sur une connivence avec le lecteur, connivence linguistique et socio-culturelle. Par la suite, le contrat étant passé, le texte va s'efforcer de respecter la grammaticalité de l'oralité créole, en surenchérissant parfois sur elle.

Mais c'est au niveau de la grammaire du texte que la “littérarité métisse” montre le mieux son fonctionnement. En effet, surgissant d'une civilisation orale, le texte littéraire (romanesque) en langue créole prend modèle sur un moment de la prose française, globalement le roman “réaliste” tel qu'il acquiert son autonomie propre au dix-neuvième siècle : c'est à dire un roman du récit. C'est à partir de ces données que le roman réunionnais va jouer.

*Kartyé trwa lèt* s'ouvre sur un passage au présent ; présent de narration, certes, mais présent qui permet de mimer la situation d'énonciation, de rapprocher le temps de ce qui est raconté du temps du raconter et même, à la limite, du temps racontant. On est là dans la structure énonciative de la veillée, du conte, de la parole. Le roman reprend ainsi une littérarité du roman du récit, empruntée à un type de roman français, et met en place une littérarité venue de l'oralité créole. Et c'est ensuite seulement qu'il s'autorise à revenir au passé du récit : “Maksim té i rir, Ti Pir té i rir...” (Maxime et Pierre riaient), mais en gardant le mode du raconter créole. Cette oralité, va d'ailleurs être mise en scène dans le texte, par les proverbes, les dictons, les syntagmes figés à proprement parler intraduisibles : “mwin la pwin ni gou, ni santiman”, les devinettes ritualisées du “kosa in soz”. On notera d'ailleurs que dans l'incipit tous les verbes introducteurs sont des verbes de paroles. Récit de paroles, donc, non pas parce que l'événement n'est pas possible, mais pour montrer le travail d'une autre littérarité ; temps présent, non pas à cause d'une impossibilité du chronotope, d'une difficulté à construire la temporalité du roman. Lorsque, de manière symbolique, il est dit du “beauparterre” qu'il est une

décalcomanie, à la suite de la question identitaire : “Kik sé mwin ? Kik sé mwin !”, la réponse renvoie bien à l'enjeu de l'identité du roman sous l'espèce de la négociation de sa littéarité : sa “créolité” est ailleurs qu'à l'endroit où elle paraît être : ce qui a été pris à l'hameçon (“lavé bèk dan le zin”), ce n'est pas un poisson ; ça y ressemble.

*Kartyé trwa lèt* apparaît bien comme une volonté de fonder un espace textuel où la langue créole serait protégée ; un espace clos, sans failles, non fissurable par la langue française, la langue de l'Autre, et où pourrait se reconstruire, trouver un socle la parole du Même. Dès lors, écrire la langue, c'est à la fois l'offrir et la refuser, c'est à dire l'inscrire et la refuser à la lecture de celui qui ne possède pas les codes, qui n'est pas de connivence. La langue ici, est à la fois une arme, et une armure, que l'on exhibe — par le biais de l'écriture, même si le prix à payer est l'incommunicabilité ou l'inaccessibilité du langage (à l'Autre et peut-être même au semblable, celui qui ne connaît que le “créole petit-bourgeois”, et au même, qui ne lit pas la langue qui est censée être la sienne). De ce fait, l'écriture est bien, d'une certaine façon, réappropriation et mise en valeur de la parole transportée dans un lieu qui n'est pas le sien ; l'écriture, dès lors, est appropriation de la langue. Et il s'agit bien d'une écriture, c'est à dire de cela qui est sans origine, sinon celle qui surgit de la parole codée, ou ancienne, mais qui, de toute façon, n'est pas là pour faire naître le récit, mais pour se dire, se montrer, faire le propre récit de soi-même, de sa constitution et de son mouvement.

L'écriture de *Kartyé trwa lèt*... comme un secret, car le secret de l'écriture est dans sa perte toujours possible, toujours programmée, et toujours retardée.

## CHAPITRE IV

### LE PARTI PRIS DU RÉCIT

La fragilité de l'écriture romanesque créole est inscrite au cœur du projet (totalisant) anthropologique, linguistique et littéraire d'un écrivain comme Axel Gauvin qui ne se satisfait pas de l'érosion du langage. Est-ce pour cette raison que l'auteur, délaissant l'écriture romanesque<sup>1</sup> dans cette langue de la perte qu'est le créole, se tourne vers le roman francophone, avec succès<sup>2</sup> ?

La stratégie romanesque d'un écrivain comme Daniel Honoré qui, par ailleurs, ne cesse de publier en créole des poèmes, des nouvelles, et même des recueils de proverbes<sup>3</sup>, n'est pas sous-tendue par une volonté d'exhiber la langue nucléaire, ni de la rendre au roman, pure comme elle aurait dû l'être ; elle n'est pas sous-tendue non plus par un désir — déshistoricisé — de l'Écriture... La mise en texte des récits, dans les romans<sup>4</sup> de Daniel Honoré, relève d'une approche de la parole et de la langue venue d'une autre tradition — orale au départ — et d'une autre pratique : celle des conteurs d'histoires ; non pas nécessairement dans les espaces ritualisés des veillées mortuaires, ou des réunions anciennes, mais celles, quotidiennes, racontées dans tous les espaces où la parole est amenée à circuler, par plaisir ou par désœuvrement, devant les boutiques, aux carrefours, ou autres lieux où les gens passent et s'arrêtent pour parler, pour se parler.

L'un des personnages de *Marceline Doub-Kèr*, la vieille Mon Nani, qui est, d'une certaine façon, la gardienne des traditions, le représentant d'un mode de vie "réunionnais", mais surtout l'image d'une certaine éthique et d'un savoir sur le monde, déplore que la communication ne circule plus entre les gens, que le temps ne soit plus consacré à l'écoute de la parole et des récits qu'elle transmet :

"Tazantan, y arive encore in zami y trouve lo tenp vni boire in pti larme café : cé l'ocasion cause in pé. Et ou na bodire, causé ec out' voisin, ec out' zanfan, ec out' fem', out' mari, causé pou di çaq ou na si lo kèr, causé pou

---

1. Axel Gauvin continue d'écrire et de publier des poèmes en créole ainsi que des contes. Voir *Zétoil Katrèr*, UDIR, 1990.

2. Sur la liste des lix livres présélectionnés pour le prix Goncourt, liste publiée le 12 septembre 1990, se trouve le dernier roman d'Axel Gauvin, *l'aimé*, publié, comme le précédent, aux éditions du Seuil.

3. Daniel Honoré : *Gramoun la di*, UDIR, 1990.

4. *Cemin Bracanot'*, UDIR-ASPRED, 1984, (CBC).  
*Marceline Doub-Kèr*, UDIR, 1988 (MDK).

pouvoir acouté, cé-t-in zafair inportan, oui ! Mon Nani y pense qui si coméla, partou y entend la violence, lo crime, lo viol, tou çala cé parce que domoun y cause pi assé, y prend pi lo tenp causé... En siçant dé goute café par exenp', france vérité !<sup>1</sup>”

(De temps en temps, il y a un ami qui trouve encore le temps de venir boire quelques gouttes de café : c'est l'occasion de parler un peu. Et on a beau dire, parler à son voisin, à ses enfants, à sa femme, à son mari, parler pour dire ce que l'on a sur le cœur, parler pour pouvoir écouter, c'est quelque chose d'important ! Mon Nani pense que si, aujourd'hui, on entend que partout il y a de la violence, des crimes, des viols, c'est parce que les gens ne parlent plus suffisamment, ne prennent plus le temps de parler... En sirotant son café par exemple, vrai de vrai !)

Ce n'est pas un hasard si, dans ce passage, la nécessité et le plaisir de la parole sont liés au rite du café que Mon Nani se prépare deux fois par jour. Les deux plaisirs et les deux nécessités se répondent. Il existe une saveur du récit homologue à celle du café, et les deux, préparés avec un soin particulier et une précision d'orfèvre, produisent la même jouissance, à condition que la “consommation” soit à la hauteur de la “préparation” :

“Quel bonhèr pou la vieil' quand li trap son tas' café brilan épi que li avale ça ti gorzé par ti gorzé apré z'avoir souflé si lo liquide noir çaq fois ! Son lèv y caresse lo robor lo tas' épi y sice lo café com' pou embrassé... Mon Nani y laisse touzour in pti fon dan son tas' avec lo restan d'sik : ça cé pou Zabel ek Zan Marc”<sup>2</sup>.

(Quel bonheur pour la vieille lorsqu'elle prend sa tasse de café brûlante, et qu'elle l'avale à petites gorgées, en soufflant à chaque fois sur le liquide noir ! Ses lèvres caressent le bord de la tasse, puis aspirent le café, comme pour un baiser... Mon Nani en laisse toujours un fond dans sa tasse : c'est pour Zabel et Jean Marc).

Mais l'autre vertu du récit, à en croire Mon Nani, c'est qu'il empêche les gens de tuer et de violer ; le récit est ainsi présenté comme l'obstacle fondamental à la violence du réel, au désordre du monde ; le récit est, par essence, cathartique.

Cette conception de la fonction du récit, on la trouve, transposée au niveau d'un autre médium — la télévision — dans *Cemin Bracano*' :

---

1. MDK, p. 65.

2. MDK, p. 65.

“Messié Lebon lavé place son télévision de manière y pé voir dan' cemin par lo fenèt' ouvert et li na pou habitide mète lo pos' assé for, com'ça, com' di l'conte, çaq y vé acouté la pa besoin tire grain bibasse dan' zoreille. Tou lé soir nana in paqué marmail' et même gramoune y vient rogardé. Hier au soir, lavé point sans doute, parce que la pli té y farine... mais a soir lo ciel lé bien dégazé”<sup>1</sup>.

(Mr Lebon avait installé son poste de télévision de manière à ce qu'on puisse voir, à partir de la route, par la fenêtre ouverte. Il met le volume assez fort, de cette façon, comme on dit, ceux qui veulent écouter n'ont pas à se déboucher les oreilles. Tous les soirs, de nombreux enfants, et même des adultes viennent regarder. Hier soir, il n'y avait personne, sans doute parce qu'il y avait un crachin... mais ce soir, le ciel est dégagé).

Le propos de l'auteur est donc de raconter des histoires, de produire des récits, pour ceux qui se donnent la peine de les écouter, c'est à dire de les lire. Et se donner la peine, cela signifie bien accepter de partager le même espace que le narrateur, être suspendu au mouvement de sa parole, au tempo de sa narration, c'est entrer dans une relation de sympathie qui permet au récit de délivrer l'efficace de son message. Les sous-titres des deux romans entrent dans cette stratégie de l'appel à l'écoute ; ils disent que, dans d'autres circonstances, une autre orientation aurait été possible, mais que le récit réalisé n'est qu'une possibilité du réel et de la parole, sous lesquels court la potentialité d'un autre recentrement de l'histoire. “*Dopi dan' vent' son momon*” n'aurait pas raconté tout à fait la même histoire que *Cemin Bracano'*, et *Dé Toyo lo zhom* aurait dit une histoire un peu différente que *Marceline Doub-Kèr*. Le récit, en effet, a aussi une fonction idéologique très nette ; il est là pour construire une identité commune à partir du partage d'un même espace, identité à partir de laquelle le sujet pourra trouver les voies de sa libération. C'est en tout cas ce que dit la préface de *Cemin Bracano'* :

“[...] le petit peuple a besoin de se rappeler, de se regarder vivre, de s'affirmer. Peu importe si les livres qui paraissent maintenant ne consacreront pas des écrivains Réunionnais de la fin du XX<sup>e</sup> siècle : ils SERONT des documents ; ils AURONT ETE des moyens — modestes, convenons en — de libération de l'Homme Réunionnais [...]. Et dans ce sens, je crois que *la priorité des priorités est de permettre, est de susciter, est de vouloir l'expression de tout notre peuple*”<sup>2</sup>.

Pour atteindre ce but, il faut donc produire des récits :

---

1. CBC, p. 132.

2. CBC, p. 6.

“Malgré le foisonnement de ces dernières années, on ne peut dire que notre littérature compte suffisamment de titres. Faut-il rappeler que seule la poésie a été jusqu'à maintenant suffisamment prolifique : c'est qu'elle est plus naturelle quand on doit pousser un cri. Mais nous comptons peu de pièces de théâtre, peu de nouvelles, très peu de romans et presque pas d'essais. Et il nous manque du recul, impliqués que nous sommes dans l'action”<sup>1</sup>.

Or, dans la modernité, le récit passe par le roman, puisque les espaces de la parole sont devenus rares ou trop ritualisés, et puisqu'il s'agit aussi de faire partager le même espace narratif au plus grand nombre. Produire un récit dans le cadre du roman est donc une donnée en soi, qui n'a pas, pour l'auteur à être problématisée. Acceptant le roman, il en accepte les règles, les contraintes, la poétique, au risque de la distorsion de sa parole ; le genre du roman ne sera pas — a priori — contesté par des contre-modèles qui tenteraient de le déconstruire — ou de le déplacer, tout au moins — de l'intérieur. Comme l'écrivent Jacques Dubois et Pascal Durand :

“Opter pour tel genre, c'est, si l'on y regarde de plus près, faire allégeance à un patrimoine en greffant sa production dans le grand corps intertextuel des productions répondant au même canon et payer de sa fidélité au modèle la caution symbolique qu'il confère au produit et à son producteur”<sup>2</sup>.

Cette volonté de produire du récit, d'une part, de ne pas mettre en question la poétique générale du roman, d'autre part, entraîne un certain nombre de distorsions au niveau de l'écriture, en particulier au niveau de la graphie utilisée et de la syntaxe du texte. Il est vrai que ces distorsions sont aussi dues à un rapport décomplexé à la langue, rapport qui induit à la fois l'acceptation du genre du roman et la non critique de l'écriture en tant que telle. Daniel Honoré écrit, en effet, dans la préface de *Cemin Bracannot* :

“J'estime d'ailleurs qu'une graphie en elle-même n'est ni révolutionnaire, ni réactionnaire ; seule la langue (dans un contexte politique bien précis) et, surtout, les idées qu'elle véhicule peuvent avoir une force idéologique. Et pour terminer, j'irai même plus loin et je dirai que, pour moi, un écrivain Réunionnais peut aussi bien écrire en créole, qu'en français ou en... chinois. Ce n'est pas d'abord la langue qu'il emploie qui importe, mais la maîtrise du moyen de communication qu'il se sera choisi et les idées qu'il

---

1. *CBC*, p. 7.

2. Jacques Dubois et Pascal Durand : “Champ littéraire et classes de textes” in *Littérature* 70, 1988, p. 5-23.

remuera et promouvra. Et ces idées doivent participer à la conquête de l'identité de l'Homme Réunionnais, à sa libération et donc au grandissement de l'Homme en général”<sup>1</sup>.

Dans cette perspective, l'auteur ne tient pas compte de l'aspect symbolique — et donc politique — de la graphie, et, tout comme il adopte sans problème le genre du roman, il assume une graphie “étymologique”, en raison d'une fidélité à la réalité historique et sociolinguistique<sup>2</sup> qui est celle de la dysglossie réunionnaise. Et puisque, à l'origine du projet d'écrire, il y a le désir et la nécessité de raconter, peu importe, à la limite, dans quels graphèmes se gèle la parole :

“S'il faut normaliser l'écriture du créole, il faut que cette normalisation soit très progressive : régionalisons nos idées, avant de régionaliser notre orthographe. Ne rebutons pas les lecteurs en puissance mais amenons les petit à petit à lire des “idées créoles” dans un système graphique très proche de celui auquel par la force des choses, ils sont accoutumés”<sup>3</sup>.

La conception de la graphie ne peut être comprise hors d'une conception pédagogique du récit ; c'est pourquoi Daniel Honoré en arrive à parler du snobisme d'une graphie autonome, car elle est graphie de rupture :

“... Sinon nous écrivons toujours pour une petite élite intellectuelle qui, elle, peut s'adapter à une nouvelle graphie et s'en fera même une espèce d'orgueil ; lire le créole, peut, à la limite, devenir du snobisme”<sup>4</sup>.

Ecriture étymologique donc, pour les récits ; et l'auteur explicite sa manière d'écrire en proposant quelques règles, reproduites dans le tableau ci-dessous<sup>5</sup>

“Cependant l'écriture étymologique n'empêche pas la simplification (j'allais écrire la simplicité), j'ai écrit “Cemin Bracanot” en simplifiant l'orthographe française mais aussi en essayant d'éviter les possibilités de confusion :

a) suppression au maximum des consonnes doubles :

---

1. *CBC*, p. 10.

2. “Et pourquoi le créole parlé en ville serait-il supérieur à celui des campagnes (ou vice-versa) ? Celui du sud et des hauts serait-il inférieur à celui de la côte et du Nord ?” *CBC*, p. 7.

3. *CBC*, p. 8.

4. *CBC*, p. 8.

5. *CBC*, p. 9-10.

cela revient parfois à supprimer la consonne seule et non la voyelle qui suit (verbes), parfois à supprimer carrément la dernière syllabe (noms) avec remplacement par une apostrophe.

vil' (ville)	sère (serrer)
sal' (salle)	done (sonner)
ter' (terre)	

b) suppression des marques du pluriel (s - x...)

lo band zenfan na plein lo pou

c) suppression de consonnes finales superflues

robiné (t) - doi (gt) - goulo (t) - zournalié (r)

d) simplification de la conjugaison : une seule forme verbale pour chaque temps.

mi doit - ti doit - li doit - ni doit - wi doit - zot y doit...  
mi manzra pa... zot y manzra pa...

e) remplacement de voyelles composées par une voyelle simple :

bato (eau) - tiyo (au) - fré (frais)

Ces quelques règles ne peuvent être exhaustives et sont, de toute façon, assujetties au besoins de clarté dans la compréhension. Ainsi, pour éviter la confusion j'écris :

moin (pronom personnel)	moins (plus)
épé (arme)	épais (fin)
alé (une allée)	allé (verbe)
can (si lo can : sur le côté)	quand (camp)
v're' (voir au conditionnel)	vré (faux)
lo (article)	l'eau - lot (loterie)
ver' (récipient) vert (couleur) vers (direction)	ver (de terre)
voit (verbe) voix (d'une personne)	voie (de famille)
lé (verbe être) lait.	
poin (point à la ligne) point (négation)	poing (main fermée)

pié (pieux)	pied
dégou (sentiment)	dégout (goutte)
pa (négation)	pas (un pas)
dra (le tissu)	drap (lingerie)
vin (boisson) vingt (20) vain (en vain)	
couran (électrique)	en courant
po (pour)	peau

Le verbe et le nom seront orthographiés différemment :

fait (verbe)	fé (feu)
mi travaille	lo travail
li ravaze	in ravaz...
li court	la cour

On constate la complexité et, parfois l'incohérence d'une telle graphie qui ne peut que freiner la lecture. Ainsi, dans cette séquence de *Cemin Bracanol'* :

“Lo zhom y capaille Maniel, y rale a li, y amène ali déhor. Band' fem' y rolève Mèlani, y okipe lo dé pti garçon. Mèlani, larme y coule, la bouce y moque, lo zié y ferme”<sup>1</sup>.

(Les hommes s'emparent de Manuel, l'entraînent, le conduisent dehors. Les femmes relèvent Mélanie, s'occupent des deux petits garçons. Quand à Mélanie, ses larmes coulent, sa bouche se tord, ses yeux se ferment).

La graphie, ici, hésite entre plusieurs choix. Il s'agit en réalité d'une transcription de la parole (phonétique) qui veut garder les traces d'une origine écrite venue d'ailleurs. On aura ainsi des notations phonétiques comme “dé”, “ali”, “lo”, “rolève”, et même, bizarrement, “Maniel” et “Mèlani”. Par contre on aura des notations “étymologisantes” comme “capaille” (alors, qu'apparemment le terme n'est pas attesté en français, et qu'il est donc non seulement structurellement, mais même peut-être génériquement créole<sup>2</sup>), “amène”, “déhor”, “band”, “coule”. Cette hésitation entre la parole du Même et le graphe de l'Autre est particulièrement perceptible dans “bouce”, et surtout dans cette espèce de monstre graphique qu'est “zhom”, qui note la réalisation de la parole par un - z - tout en inscrivant un - h - dans le corps du mot. L'incohérence est aussi perceptible au niveau de la notation du [k], graphié ici par - c - (capaille), par - k - (okipe), et par - qu - (moque).

<sup>1</sup>, *CBC*, p. 31.

<sup>2</sup>. Cf. R. Chaudenson : *Lexique du parler créole de la Réunion*, vol II, p. 722.

Cependant, de *Cemin Bracano*' à *Marceline Doub-kèr*, on assiste, en ce qui concerne la graphie, à une volonté de simplification et de cohérence, et l'auteur fera quelques modifications (minimes) allant dans ce sens. La simple comparaison de deux phrases suffit à le montrer :

*CBC* p. 21 : "Lo boutique Makam' Nono cé-t-in gran pièce-in-sel-venan".

(Le commerce de Madame Nono, c'est une grande pièce d'une seule venue).

*M.D.K.* p. 111 : "Lo ti boutik Boyé lé plein a craqué a soir et pourtant la pa sam'di".

(Le petit commerce de Boyer est plein à craquer ce soir, et pourtant on n'est pas samedi).

Mais peut-être pourrait-on penser que la complexité et l'incohérence de la graphie relèvent de la stratégie du récit : freiner la lecture pour qu'on retienne mieux l'histoire ?

La syntaxe, elle aussi, subit les contrecoups du projet communicationnel de l'auteur. Comme on a pu le montrer, elle est souvent déstructurée, c'est à dire contaminée par la syntaxe du français<sup>1</sup>. Or, il ne s'agit pas d'une méconnaissance des mécanismes de la langue, puisque, Daniel Honoré, dans sa volonté de représentation de la réalité linguistique, met parfaitement en scène les différences structurales entre le créole des bas et celui des hauts dans *Cemin Bracano*'. Mais il s'agit là du discours des personnages, où la parlure basilectale ou acrolectale est reproduite dans le cadre d'une idéologie du reflet. C'est au niveau du discours narratorial que le problème se trouve posé, autrement dit au niveau de la langue du récit, comme ici :

"Sam'di, tout' l'équipe y sar rotourne Carosse, sauf Lémon que lé d'acor pou res' la-mème. Cé li qu'y remplace Arman Ramondé com' manèv"<sup>2</sup>.

(Samedi toute l'équipe repartira à Carosse, sauf Lémon qui est d'accord pour rester. C'est lui qui remplace Armand Ramondé comme manœuvre).

A aucun moment l'auteur n'essaie de puiser dans les ressources de l'oralité pour produire une syntaxe moins soumise à celle du français. Tout se passe comme s'il a accepté l'idée que le récit passant par le roman, la syntaxe de celui-ci n'a rien à voir avec une oralité, même élaborée. La soumission aux modèles syntaxiques et

---

<sup>1</sup>. Cf. l'article de Pierre Cellier dans *Les créoles français entre l'oral et l'écrit*.

<sup>2</sup>. *CBC*, p. 178.

rhétoriques de l'Autre est nette : ce qui importe, avant tout, c'est le récit, puisque, de toute façon, la langue du récit est compréhensible par n'importe quel lecteur créolophone. La syntaxe du récit signale aussi, par son malaise, à la fois un état de langue, et une réalité sociolinguistique : comment raconter, à partir des modèles de l'autre, en préservant totalement la langue ritualisée des récits oraux en situation ? La langue est francisée comme si elle mimait l'espace rhétorique dans lequel elle est énoncée. Mais la langue est déstructurée aussi pour des raisons de rapport au réel. La syntaxe de la première partie de *Marceline Doub-Kèr*, où l'action se passe en France, est plus "décréolisée" que celle des autres parties. Ce qui est ainsi mis en scène, de façon quasi mimétique, c'est la difficulté pour le créole de dire — aussi bien lexicalement que syntaxiquement — un univers qui n'est pas anthropologiquement le sien, un réel non produit par la langue elle-même. Incrire le récit créole dans un univers qui n'est pas celui où il est traditionnellement énoncé et dont il parle, et l'inscrire dans la modernité du roman, c'est courir le risque de perdre la langue — ou un niveau de langue — (risque compensé, peut-être, par la communication du récit), si on ne se donne pas les moyens de travailler à une poétique de l'écrit créole.

Mais dans l'optique du sujet, produire un récit, c'est, avant tout délivrer du sens et un savoir ; et cela se fait, essentiellement, par le lexique.

Le militantisme politico-culturel dans le cadre du parti communiste ou dans sa mouvance met Daniel Honoré en contact avec les faits réels de parole, le discours quotidien. Et il est de fait que le créole de Daniel Honoré peut paraître — à première vue — plus "décréolisé" que celui d'Axel Gauvin. Mais il s'agit en réalité d'une impression (due en grande partie à l'utilisation d'une graphie étymologique et à une rhétorique massivement soumise à la dominance française) que l'analyse lexicologique nuance fortement. A vrai dire, de ses premiers textes en prose à *CBC* et à *KTL*, Daniel Honoré se fraie les chemins d'une littérature qui se veut réaliste, y compris d'un point de vue linguistique. La dédicace de *CBC* est claire à ce propos. Là où Axel Gauvin parle de "sat i vanz pou la kiltir Kréol", Daniel Honoré écrit : "A ceux qui croient en l'Homme réunionnais", faisant passer la problématique d'une sphère spécifiquement linguistique, à une sphère symbolique, culturelle, économique et sociale, et ce de façon explicite. Ainsi dans *Louis Redona*, à la fin du livre, le personnage s'engage dans le combat culturel et politique et le narrateur déclare :

"Son cemin lé tracé ; y faut li donne in coup d'main pou fé çanz lo pèpe son mentalité, pou fé rotrouve lo pèpe son fierté, son dignité... Y faut li donne in coup d'main pou qu'lo Rénioné y sent a li Rénioné, fier de son causé, fierd'son zambrocal-rougail-saucisse, fier d'son dansé... in Rénioné capab'

fé marce son pti pays, capab' prend' son responsabilité. Quand lo pèpe li-même, va décide çanze manière, alors lo vrai bataille, cont' la misère n'aura commencé”.

Ceci implique une pratique “réaliste” de la langue. Pour lui, sera “considéré comme “authentiquement créole” tout item qui est sensé avoir été incorporé à la compétence du locuteur créolophone de la base et cela quelle que soit le degré de dérive de cet item par rapport à l'acrolecte. Dès lors, le critère qui définit l'appartenance d'un élément donné au basilecte est d'ordre *psycholinguistique* et *intersubjectif* et non pas dérivationnel”<sup>1</sup>. C'est qu'en effet ici, la langue n'est pas à re-conquérir, mais à dire. Le règlement de comptes du sujet avec la langue et avec soi-même se fait dans *Louis Redona*. Or la langue maternelle n'est pas celle du père qui, d'origine cantonnaise, a du mal à réaliser un “créole correct”. La mère est définie comme “malgachine”. Dans le débat intérieur qui aboutit à la crise/prise de conscience, le personnage est pris entre trois rejets : celui de la culture du père qu'il ne connaît pas, celui de la culture de la mère qu'il ne connaît pas non plus, et celui de la culture française qu'il perçoit à ce moment comme aliénante. La reprise de soi passe alors par la langue non pratiquée, par le créole, qu'il n'a pas à re-conquérir, mais à pratiquer dans tout son déploiement, avec ses manques, ses failles, ses contradictions. Il s'agit, en effet, pour le sujet de ne pas être un “colonisé-colonisateur” mais d'être un attentif lecteur de sa langue et de sa culture. D'où dans la préface de *CBC*, l'insistance sur un “sujet collectif” de la langue : “l'expression de tout le monde est la condition sine qua non de la naissance d'une vraie littérature réunionnaise qui sera enfin elle-même et ne devra plus rien à personne”. Il n'est pas question pour Daniel Honoré de ne pas utiliser les mots de la tribu, il est question d'utiliser tous les mots de la tribu sans considération a priori sur leur degré de “déviance”.

Par ailleurs les emprunts au français sont d'une certaine importance chez Daniel Honoré. Il faut distinguer les emprunts ou calques lexicaux ou phrastiques du français alors qu'en créole n'existe aucun équivalent (Ex. : réflèksyon, bénéfis, lépok, dimatin-o-swar, antropran la rèsponsabilité), des emprunts ou calques alors qu'une forme existe en créole répondant à la même intention communicative (vit (vitman), finalman (anfinnkont), plonzé (piké), vèyé mortyèr (vèyé, alé le kor), nadfwa (parfwa), sifone (trakas) son lèspri). Et c'est ici qu'on peut vraiment parler de “décréolisation lexicale”, alors que dans le premier cas il s'agit d'un phénomène tout à fait normal et généralisé dans le développement de toute langue.

---

1. Jean Bernabé. *Fondal-Natal*, p. 277-278.

Chez Daniel Honoré, les emprunts sont majoritairement du deuxième type. Il s'agit donc d'interférences avec le français et leur présence atteste d'un "bilinguisme" assumé sans état d'âme.

Cela dit, sur la masse des "néo-lexèmes" et des tournures relevées dans les pages d'un roman comme *Cemin Bracanol'* ces interférences occupent une place modeste et il serait donc bien exagéré de parler de "francisation" de cette langue romanesque. Le créole est bien là, massif et cohérent, il n'a rien à voir avec le créole folklorique dont les auteurs "créolophiles" d'avant et d'après la guerre daignaient agrémenter leur prose de notables provinciaux. Chez Daniel Honoré la preuve est faite qu'une littérature romanesque en langue créole est possible, du point de vue de la richesse lexicale.

Il est alors intéressant de voir comment, dans son texte le sujet théorise, à son tour, le dictionnaire.

Le narrateur de *CBC* rapporte l'expérience de son personnage, Zozef Ramondé, face aux mots. A l'école élémentaire, Zozef ne comprend pas les mots du livre parce qu'ils ne correspondent pas à l'image :

"Même lo zimaz dan' liv' la pa tou l'temp y di a li quèque çose. Par exemp' : lo pui ! Li, li coné lo pui y sort quand y perce in boubou... y sent mové,... lé zaune. Mais là, y di si li nana do l'eau dan' fon... ou la déza vi in zafaire com' ça, ou ? Do l'eau dan'fon-la, davoit y sent mové... et do moun' i boire ça ?... In aut' l'exemp' : la poèl'... In l'epsèce gog'no com' in ferblan ec in tiyon, et pi y di a ou ça in poèl'... Zozef rod la poil si son zamb' : la poin in tico !

In zour, CE1 ça, lavé in zimaz dossi tablo et dossou lavé in mot : la mait y di Zozef y voudré bien, li, mais li pense lo mait lé toc-toc : la zimaz ensemb' lo mo écri y corespond'pa..." (*CBC*, P. 49).

Au delà de ce que le texte nous dit sur la non rencontre de deux logosphères, il apporte un certain nombre d'informations sur le désir du sujet quand au dictionnaire.

- Dans le cadre d'une langue donnée, à un signifié spécifique doit correspondre un lexème spécifique : "poêle" n'est pas "poil".
- Chaque mot doit correspondre à une réalité, à un seul sens.
- Le mot doit correspondre à l'image.

Il s'agit donc de contester l'arbitraire du langage, de rendre la langue transparente ; le dictionnaire doit être le reflet du réel et rien d'autre. Et dans cette optique, il ne peut pas exister de non-sens : si ça ne veut rien dire, c'est que ça n'existe pas. Zozef est heureux d'apprendre *Perrette et le pot au lait*, mais, signale le narrateur, “Na rien qu'in affaire Zozef la pa compri, mai li ose pa demandé ; dan lo fab' y di : “il était, quand je l'eus, de grosseur raisonnable”. “Canzeli ? Canzeli ?” quoça qu'y lé encore ? La pa “canzelé” Canzeli... Canzeli... Ah ! Et pi démerde à li... !” Dans le système de Zozef, “Canzeli” est illégal et Zozef est ici la métaphore de la société. N'oublions pas que pour Daniel Honoré, c'est le peuple qui est maître de la langue, maître du sens. Dans cette optique, le dictionnaire joue le rôle du “tribunal du sens”, décidant du légal et de l'illégal : “Fait de praxis contraignant la praxis, le réglage restrictif du praxème est un fait social. Il donne l'image d'une société imposant son ordre à ses membres, comme un ordre glossogénique interdisant à la praxéogénie de s'illimiter. On pourrait dire que le réglage du praxème fabrique dans le langage social une distribution du légal et de l'illégal. Au seuil du praxème, la société installe le tribunal du sens, du “bon sens” : une *censure* (ou *sensure*)”<sup>1</sup>. Il s'agit bien ici d'assurer le sens en le censurant.

Comme on peut le constater, au cœur du rapport à l'écrit et au récit, il y a l'école et les pratiques scolaires, et surtout le blocage du sujet par rapport à la parole. Le parti-pris du récit consiste bien à relancer la communication, à laisser la possibilité à tout praxème de s'actualiser, même si — a priori — il semble ne pas appartenir au système. La langue du récit joue ainsi comme une sorte de revanche sur la langue — française — surnormée de l'Ecole :

“In aut' zour, en CE2, lo maitresse y di ec tout' la classe :

- Il pleut... La pluie se met à tomber alors que vous êtes en route... Que faites-vous ?”

Et parmi tout'-là, Zozef même promié pou el questioné. Alor Zozef y répond' :

- Ze m'empare sou in pied d'bois.

Ala pa qué lo maitresse y fout' a caquillé com' si li da di in couillonis'.

- Alors, come ça, tu t'empares ? Tu t'empares de la pluie ? y di lo fem' en faisant lo zes' com' pou souque quèq' çose... Oh ! La ! La ! Qui m'a chargée d'un ignorant pareil ?... On ne s'empare pas de la pluie, petit imbécile...

On ?... On ?...

- On... pare la pluie !

1. Robert Lafont : “praxématique et dictionnaire” in *Pratiques praxématiques, Cahiers de linguistique sociale*, n° 6, 1983.

- Mais non, triple idiote ! Voilà le résultat du parler créole !... On pare un coup... On pare la nouvelle mariée... Mais on ne pare pas la pluie.. On ? On ?...

- On empare... ?

- Encore ?...

- On embare la pluie... ?

- Assez ! ASSEZ ! Il va me faire faire une dépression nerveuse, ce crétin qui ne possède même pas sa langue ! ASSEZ ! Debout sur le banc !...<sup>1</sup>

(Un autre jour, en CE2, la maîtresse dit à toute la classe :

[...]

Et parmi tout ce monde, c'est Joseph qu'elle trouve le moyen de questionner en premier. Celui-ci répond :

[...]

Voilà que la maîtresse se met à glousser comme s'il avait dit une connerie.

[...] dit la femme en mimant le geste de prendre un objet).

La langue du récit va s'autoriser les interférences que le langage de l'A.I.E. scolaire refusait. Mais plus révélateur encore est l'épisode de la fable étudiée en classe :

“Cé CM<sub>1</sub> aussi, li la étidié in gaillar fab' : y parle coçon, poule... tout çala dodan. Na in fem' y saute, son gamblo d'lait y renverse et après, li la pèr son mari y sar sounouque à li... Lé au poil, ça ! Wi casse in brance do bois, wi çaufe son rein, wi çaufe son rein, wi çaufe son rein !... Zisqua tank' y domand' pardon... Wa woïr si li renverse encore do lait ! Ah ! Ti renverse ? Bam ! Ah ! Ti saute ? Bam !... Ah ! Ti cri ? Bam... Nauré d'gou, oui ! Oukilé li, pou ise fem'-la de coup ?<sup>2</sup>”

(C'est au CM<sup>1</sup> aussi qu'il a étudié une jolie fable : on y parle de cochons, de poules, tout ça. Il y a une femme qui gambade, son bidon de lait se renverse et ensuite, elle a peur que son mari ne la tabasse... C'est super, ça ! Tu prends une baguette, tu la fouettes, tu la fouettes, tu la fouettes ! ... jusqu'à ce qu'elle demande pardon... On verra si elle renverse encore le lait ! Ah ! Tu renverses ? Boum ! Ah ! Tu gambades ? Boum !... Ah ! Tu cries ? Boum... Ca vaudrait vraiment le coup ! Ah ! Etre là pour esquinter cette femme de coups).

La langue dans laquelle la fable est rapportée par le narrateur — dans le cadre d'une sorte de monologue intérieur jubilant — est, autant du point de vue

---

1. CBC, p. 50.

2. CBC, p. 51.

lexical que du point de vue syntaxique, une langue basilectale, qui reprend, par ailleurs, le “style” de l’oralité codifiée du conte, par exemple. Il est remarquable que cette basilectalisation — à tous les niveaux — du récit ait lieu à propos d’une histoire qui appartient à la culture — scolarisée — de l’Autre. Le récit est une citation, mais une citation qui détourne, non pas tant le texte cité, que les conditions de son fonctionnement, de sa circulation et sa réception dans l’univers culturel auquel il appartient. Ce qui est ainsi transformé, et réapproprié par l’intermédiaire d’une langue consciente de tous ses atouts, souveraine dans la pratique de son oralité mise en écriture, c’est un genre hypercodé, c’est une pratique sémiotique particulièrement élaborée dans le système — l’institution — littéraire de l’Autre. Ce détournement est possible, parce que ce qui est retenu — et intégré — c’est le récit, pas sa mise en texte. En même temps, la mise en scène du récit est aussi, ici, une mise en scène de son effet sur le jeune Zozef Ramondé. De toute évidence, celui-ci n’est pas du tout celui qui est prévu — a priori — par le fabuliste ; la réaction de l’écolier ne correspond pas à la programmation culturelle, ne relève pas de l’horizon d’attente qui donne du sens au texte. Dès lors, cette mise en scène fonctionne comme un exemple négatif, exemple de ce que le narrateur ne veut pas obtenir de son narrataire. Tout sera donc fait pour que le récit soit canalisé, intégré dans un réseau tel qu’il produise l’effet pour lequel il est conçu. Et ne serait-ce que pour cela, le récit doit nécessairement appartenir à l’univers culturel du narrataire, dans lequel seulement, il peut fonctionner à plein rendement. L’auteur y insiste beaucoup dans ses textes, comme le montre, là encore de façon négative, l’épisode du western vu, à la télévision par Mr Lebon :

“Ah ! Hier au soir la dort tar et gran matin lo zié difficile ouvert... Messié Lebon la lévé, la tire la paresse... Ouèèèmm ! Maçoire pa loin décrocé... Ouèèèmm ! Dan' cabiné, Messié Lebon y continié baillé même... Bêcali. Quoça la prend a li pou res' dobout' tar com' ça, hier au soir ? Ah ! Li savé pourtant qu'zordi y falé lève bon'hère pou monte bitation. Ah ! Ouèèèmmm ! Y faut roconète que lo fim' lété gaillar : fim' zindien ec coboy'. Lavé d'batail' bêcali ! ... Ce band' baise zot maraine d'zindien-la, in pé plis' nauré remporte la victoire, sirécertain ! Rezmement garçon-roman té pa mort et... lavé in bon gou d'sel ! Messié Lebon y rovoit quand, si la fin, lo cèf zindien, y lève son pti hace pou tié lo fille amaré au pototo... Yayay ! son sang la glacé dan son corp ! Li la crié : “Oté, salo ! Fait pa ça !... Y tape pa in fem' quand lé amaré !”... Lo ki d'sa mère d'zindien y coné même pa in principe tel ça. En raison, band' créole la Rénion lé pa d'sovaz, sirécertain, bêcali !... Ce salo-la ! Héré garçon-roman l'arivé, zis'au même moment ! Mounoir, garçon la mète ça in kaout' ! mouillé, lo bougue ! Coup d'poing com' ça, y fait plaisir d'voir : on diré l'odère cifon brilé la lévé, bêcali ! Pou

bataille, sirécertain, la poin y baise zaméricain : sais pa coment band' la y entraîne ? Sais pa quoça zot y manze ? Davoir, doub'-cote ce band' bougue la ! D'avoir lé frodé ! Et pi zamé, zot y mort !"<sup>1</sup>

(Ah ! Hier soir il s'est couché tard et ce matin les yeux s'ouvrent avec difficulté... Monsieur Lebon s'est levé, s'est étiré... Aaah ! La mâchoire est sur le point de se décrocher... Aux toilettes, Mr Lebon continue de bailler... Ça alors ! Qu'est-ce qui lui a pris de rester debout si tard hier soir ? Ah ! Il savait bien, pourtant, qu'il lui fallait se lever tôt aujourd'hui pour aller aux champs. Ah !... Il faut reconnaître que le film était bien : un western. Il y avait de ces bagarres !... Ces salauds d'Indiens, ils étaient à deux doigts de l'emporter. Heureusement que le héros n'était pas mort et... qu'il avait du tempérament ! Mr Lebon revoit le moment où, à la fin, le chef indien lève sa hache pour tuer la fille attachée au poteau... Aie ! son sang s'est glacé ! Il a crié : "espèce de salaud ! ne fais pas ça !... On ne frappe pas une femme attachée !" L'ordure d'Indien, il ne connaît même pas des principes comme ça. Ce qui est sûr, c'est que les créoles de la Réunion ne sont pas des sauvages... Ce salaud ! Heureusement que le héros est arrivé à ce moment ! Il lui a mis un de ces directs ! K.O. le type ! Des coups de poing comme ça, ça fait plaisir à voir : on dirait qu'une odeur de chiffon brûlé s'est levée ! Pour la bagarre, ça c'est sûr, personne n'est plus fort que les Américains : va savoir comment ils s'entraînent ! Va savoir ce qu'ils mangent ! Ils doivent avoir des côtes doubles, ces types là, ils doivent être sous la protection d'un sort ! Et puis, il ne meurent jamais !).

La même perspective est développée à propos des histoires que raconte Mon Nani. L'histoire appartient à l'univers de l'oralité traditionnelle, et Mon Nani ne cesse de la raconter, à la demande de son fils et de ses petits enfants. Or, dans le récit du narrateur, ce qui est mis en scène, c'est le sommeil des enfants avant la fin du conte<sup>2</sup>. Seul écoute André Tarinan, mais la suite du récit prouvera qu'il n'a plus sa place dans l'univers moderne. Dans le monde que le narrateur décrit, ce type de communication, comme ce type de récit (le conte traditionnel) n'est plus efficace ; ce type de récit ne correspond plus à la modernité.

Mais pour que le récit de type nouveau fonctionne, il faut qu'il soit authentifié, il faut que le référent comme la référence y soient visibles de façon relativement claire. Edouard Glissant déclare que l'ouvrage littéraire satisfait à deux usages, l'une de démystification, l'autre de rassemblement de la communauté autour de ses mythes, de ses croyances, de son imaginaire ou de son idéologie. "Le problème

---

1. *CBC*, p. 175.

2. *MDK*, p. 65.

contemporain des littératures nationales”, écrit-il, “est qu’elles doivent lier ce mythe à cette démystification, cette innocence première à cette ruse acquise”<sup>1</sup>. C’est bien là le projet narratif honorien. Le récit, orienté en permanence vers le narrataire, fondé sur la nécessité de transmettre une histoire qui, elle, transmet des savoirs et propose une relation nouvelle au monde, a une dimension proprement symbolique, que seul l’enracinement dans l’univers commun, partagé, peut permettre d’éclairer. On est bien là dans cette situation que Maximilien Laroche décrit, à propos du roman créole haïtien :

“Récit de portée allégorique, le roman haïtien, en dépit de ses airs de documentaire est une représentation codée, chiffrée, du réel. Les éléments de réel (personnages historiques aux noms bien connus et à peine transformés ; lieux aux toponymes symboliques [...] ou alors personnages aux patronymes métaphoriques [...]) ne sont là, dans le texte, que pour servir de points d’ancrage grâce auxquelles le symbolisme du récit peut prendre un sens référentiel”<sup>2</sup>.

L’authentification passe d’abord par une référence à la voix populaire, à l’oralité plus ou moins codée. L’expression “com’ dit lo conte” revient souvent dans les deux romans, et plus remarquable encore, la formule “com’ di nou mèm” (comme nous le disons, nous) :

“Marco la pa regardan : com’ si l’arzent-la, la pa li... Com’ di nou mèm, li croit l’arzent y trouve sous la pat’ in ceval ! Et encor, zordi, ceval lé rare ! Marco, a soir, ti portefeil, gran donèr”<sup>3</sup>.

(Marco n’est pas regardant à la dépense : comme si cet argent n’était pas à lui... Comme nous le disons, nous, il croit que l’argent se trouve sous les pattes d’un cheval ! Et encore, de nos jours, les chevaux se font rares ! Marco, ce soir, petit portefeuille, généreux donateur).

Il s’agit d’authentifier la langue du récit, certes, mais surtout son poids de réel, son enracinement dans la culture ; à travers la citation, une culture est censée parler, un univers est censé apparaître, qui autorise la communication, et lui permet de fonctionner avec le minimum de ratages. Très souvent, ce qui est cité, ce sont des proverbes, dont l’auteur est un spécialiste, puisqu’il en a publié plus de cinq cents, et, d’une façon générale, ce qu’André Jolles appelle des “formes simples”.

---

1. Edouard Glissant. Le discours antillais, p. 192.

2. Maximilien Laroche : “*Dézafî* après Duvalier” in *Dérives* 53-54, 1987.

3. *MDK*, p. 54.

“Toutes les fois qu'une activité de l'esprit amène la multiplicité et la diversité de l'être et des événements à se cristalliser pour prendre une certaine figure, toutes les fois que cette diversité saisie par la langue dans ses éléments premiers et indivisibles, et devenue production du langage peut à la fois *vouloir dire* et *signifier* l'être et l'événement, nous dirons qu'il y a naissance d'une *Forme simple*”<sup>1</sup>.

Le récit va être ainsi lesté de ces formes conventionnelles qui ont pour fonction primordiale, et quasiment unique, de citer la culture, et de ce fait d'ouvrir la voie à l'écoute (à la lecture). Comme le fait remarquer Todorov,

“la culture est composée des discours que retient la mémoire collective (lieux communs et les stéréotypes comme les paroles exceptionnelles), discours par rapport auxquels chaque sujet est obligé de se situer”<sup>2</sup>.

En fait, si la culture “parle” à travers la forme figée, il y a cependant une instance qui prend la parole à côté d'elle, c'est le narrateur qui assume l'idiolecte de son récit, mais qui ne peut le faire qu'en l'inscrivant dans la parole du monde qui est le sien et celui de son narrataire. La parole surgit d'un ailleurs et d'un passé reçus dans le collectif, propres au récit du monde, et s'actualise dans l'ici-maintenant du discours narratorial. Mais, pour ce faire elle doit emprunter les voies d'une représentation recevable qui puisse autoriser la circulation des significations désirées. Pour cela, le narrateur utilise à doses plus ou moins importantes les ethnologèmes, ces unités de signification mises en scène, la plupart du temps, dans les descriptions, et qui renvoient directement à l'univers du narrataire qui se — ou qui s'y — reconnaît, même si c'est pour mieux s'en distancier. On voit donc que ce que l'on a pour habitude de nommer “documentaire”, “scènes à faire”, “descriptions négligeant le travail narratif”, a une fonction très précise dans la mise en place du contrat de narration : les ethnologèmes attestent que le récit renvoie bien à l'univers dont il est censé parler, d'où il parle ; signale que cet univers, d'une certaine façon, le parle. Ce sont moins des lieux où s'enlise la narration, que des pauses dans la délivrance du message, pauses qui permettent au narrataire, à la fois de se ressourcer et de faire taire son esprit critique (par rapport au sens du récit). Le narrateur de *Marceline Doub-Ker* met ainsi en scène un certain nombre d'activités campagnardes qui, au delà de leur message intrinsèque, démontrent au narrataire que le narrateur a une réelle compétence du monde. On aura ainsi des scènes de lavandières, par exemple, ou la représentation des soins traditionnels que Mon Nani

---

<sup>1</sup>. André Jolles : *Formes simples*, Paris, le Seuil, 1972 , p. 42.

<sup>2</sup>. Tzvetan Todorov : *Mikhaïl Bakhtine et le principe dialogique*, Paris, Le Seuil, 1981, p. 8.

donne à ses petits-enfants, ou encore les travaux des champs, les réunions dans les boutiques, entre hommes etc. La mise en texte de ces ethnologèmes peut prendre la forme de micro-récits, surtout s'ils ont un rôle à jouer dans l'économie générale du grand récit. C'est le cas de la chasse au tangué qui est l'une des passions d'André Tarinan, ce qui va permettre à son rival Marco Estimé de le dénoncer aux gendarmes, puisqu'il chasse même pendant la période interdite. Cette chasse au tangué est mise en scène avec une sorte de délectation narrative qui n'en donne que plus de poids au contrat :

“Lo dé çassèr y presse lo pas. Alber y braque son lanpe de poce : in momon tang' ec in tralé pti derrière li y mète en garde dovan Miro. “Waf, waaaff... ! y aboy' lo cien en faisant mine saute si lo zaimo, mais çad-la y débouze pa, bien planté si son quat' pat', la guèle ouvert, lo pti dent sorti, lo zépine dobout' si tout' lo corp... Lo band' zenfan tang', on diré, la senti in gran malhèr' y plane si zot tête “wiiiiih.... ! Wiiiiih... ! Zot tout' lé rogroupé derrière zot momon... Çad-la y décole pa son zié si son zènemì...”

Alber la lève son baton...

- Non ! y crie Dédé... Non ! Tié pa ça : laisse ali songne son pti... Ça la besoin encor tété !

Alber la robaisse lo bra.

- Ou na réson, dalon ! Na trouve d'aut'.

- Mié qu'ça ma tante ! Faut baise band' male, pa band' fémèle, sinon, in zour n'aura pi.

La marce y roprend.

- Ala in trou a ter-la ! Y di Dédé, in pé pli loin

- Ou ça ?

- Ou voit pa, la ? Guète coté racine pié d'bois, la ! Ou voit coment Miro y ronif, la ?

Lé vré. Miro, on diré, y fouille ec son dé pat' dovan, sans aboyé ce coup-ci, pito com' in cien y senplaigne.

- Atend', ma boucane a li ec la fimé cigarète pou oblize a li sorti y di Alber.

- Pa nécessèr ! y di Dédé en déposant son baton, son lanpe, son goni ensemb' son bertel a ter'. “Atend' aou !”

Wala lo boug' y mèt a zonou dovan lo trou. Miro y fait lo difcil pou laisse ali la place.

- Tienbo lo cien, ou ! y di Dédé !

Lo bonhom' y rotrousse son mance palto épi sans hésité, y enfonce la main dan lo trou.

- Oté, Dédé ! In d'cé quat' matin, ta fait mord' atoué y prévien Alber.

- Ou lé fou, ou ! Ti coné bien, tang' dan' trou na touzour, lo dos tourné... Y sifi bien capaye ali par son dé pti pat' derrière... La... Apré, wi rale... Com ça ! ... Com ça ! ... Epi wala !

Wala lo boug' y rolève ec in bel mal tang' qu'y débata dan l'air.

- Lé gra, çad-la y di Alber en lançant Miro et en éclairant lo tang'.

- Lé zis bon mèm, la !

- Y tié tou d'suite ou sans-ça y amène vivant ? Y domand 'Alber

- Odrémié laisse a li... Do manière, si zamé, ni gaingne pa d'aut' pou complété, ni pé rolargue ali... Parce qué in sèl tang pou in cari dison cé-t-in gate bouce. Si y trape sifisament na tié apré !

Alber la niabou a-rاله in désième tang' déhor. Miro la saute dessi tou d'suite, lo résilta cé qu'lo zaimo la çapé... Lou mail' ! Miro derrière li ; Alber ec Dédé dan' ki ! Ala Miro y doub' lo tang'. Çad-la y arête sec, lo dos en zépine do fé... "Waf ! Waf ! Waaaaff !..." "Sssshiii !" "Waf ! Waf !" ... Alber l'arivé ec son baton, la bat' in coup si la tête lo "pti coçon dan' bois"... Raidi a ter ! Trapé, largué dan lo goni.

- Na encor dan' trou-la, selon ou ? Y questione Alber.

- Mi croit pa : sinon nou nauré senti l'odère. Anon pousse pli dovan<sup>1</sup>.

(Les deux chasseurs pressent le pas. Albert braque sa lampe de poche : une mère tangué, à la nombreuse progéniture, se met en garde devant Miro. Le chien aboie en faisant mine de sauter sur l'animal, mais celui-ci ne bouge pas, bien planté sur ses quatre pattes, la gueule ouverte, les petites dents montrées, les piquants dressés sur tout le corps... Les petits tangués, semble-t-il, ont senti qu'un grand malheur plane sur leur tête... Ils sont tous regroupés derrière leur mère. Celle-ci garde les yeux rivés sur son ennemi... Albert a levé son bâton.

- Non, s'écrie Dédé !... Non ! ne la tue pas : laisse la élever ses petits... Ils ont encore besoin de téter.

Albert a baissé son bras.

- Tu as raison, mon vieux ! On en trouvera d'autres

- Il n'y a pas que ça, mon cousin ! Il faut prendre les mâles, pas les femelles, sinon, un jour, il n'y en aura plus [...]

La marche reprend

- Tiens, voilà un trou ! dit Dédé, un peu plus loin

- Où ?

- Là, tu ne vois pas ? Regarde à côté de cette racine ! Tu ne vois pas comment Miro renifle !

---

<sup>1</sup>. MDK, p. 83-85.

C'est vrai. Miro, semble-t-il, fouille avec ses pattes de devant, sans aboyer cette fois, mais comme un chien qui gémit.

- Attends, je vais l'enfumer avec ma cigarette pour le faire sortir, dit Albert

- Pas nécessaire ! dit Dédé en déposant son bâton, sa lampe, son sac de jute et son sac à dos. Attends.

- Le voilà qui s'agenouille devant le trou. Miro lui laisse difficilement sa place.

- Tiens le chien, toi ! dit Dédé

Il retrousse les manches de sa veste, et, sans hésiter, enfonce sa main dans le trou.

- Eh Dédé ! Un jour ou l'autre, tu vas te faire mordre, prévient Albert.

- Tu es fou ! Tu sais bien que les tangues, dans leur trou, ont toujours le dos tourné... Il suffit de bien le prendre par ses deux petites pattes de derrière... Là... Ensuite, tu tires... comme ça ! ... comme ça !... voilà.

- Il se relève en tenant un gros tangué mâle qui se débat.

- Il est gras, celui-ci, dit Albert qui libère Miro pour éclairer le tangué.

- Il est juste à point !

- On le tue tout de suite ou on le ramène vivant ? demande Albert.

- Il vaut mieux ne pas le tuer... Comme ça, si jamais on n'en trouve pas d'autres, on pourra le relâcher. Parce qu'un seul tangué pour le repas, c'est pas bon. Si on en prend suffisamment, on les tuera après ! [...]

Albert a réussi à sortir un second tangué de son trou. Miro lui a aussitôt sauté dessus ; le résultat, c'est que l'animal s'est échappé... En route ! Miro derrière ; Albert et Dédé à leurs trousses ! Voilà Miro qui double le tangué. Celui-ci s'arrête sec, les piquants agressifs... Albert est arrivé avec son bâton, en a donné un coup sur la tête du "petit cochon des bois"... Raide mort ! Il le prend, le jette dans le sac.

- Il y en a encore dans ce trou, d'après toi ? questionne Albert.

- Je ne crois pas : sinon on aurait senti l'odeur. Allons plus loin).

On le voit, la mise en texte de l'ethnologème est aussi l'occasion de prodiguer des conseils (ne pas tuer les femelles, par exemple, ne pas mettre le feu à la forêt en enfumant les tangués etc.), de faire une sorte de leçon de morale, qui a d'autant plus de poids qu'elle n'est pas abstraite, mais liée à l'univers du narrataire. Le texte de l'ethnologème est d'autant plus efficace qu'il est "habité" par les commentaires du narrateur ("lé vré"), qui renforcent la sécurité du récit, surtout que le ton est le style en sont tels que le narrataire doit avoir l'impression que la scène se passe sous ses yeux ("walo lo boug y rolève...")

La même stratégie est à l'œuvre, bien sûr, dans *Cemin Bracano*<sup>1</sup>, avec la reproduction de scènes semblables comme les réunions d'hommes à la boutique, par exemple, ou la mise en place d'autres pratiques culturelles, comme le baptême de Zosef Ramondé<sup>2</sup>, le mariage de son frère Armand<sup>2</sup>, ou encore les combats de coqs<sup>3</sup>. Relève du même projet et de la même poétique, l'inscription dans le texte de chansons connues<sup>4</sup>, ou de croyances populaires plus ou moins superstitieuses, comme ici :

“Tou lo long d'cemin Bracano', lé dé bonhom' y galope. Arive la croisé lo pon, zot y respire déza com' lo cien la gaigne coup d'soleil et en plis Tonin la fin' atrape in point d'coté. Lo bougue y baisse a ter' pou rode in galé... li crace dessi et li rozète lo pti roce par derière son dos... com' par mirac lo poin d'coté y fane...<sup>5</sup>”

(Tout au long du chemin Bras-Canot, les deux hommes galopent. Au carrefour du pont, ils halètent déjà comme un chien qui a reçu une insolation, et, en plus, Tonin a un point de côté. Il se baisse pour chercher un caillou. Il crache dessus et le jette derrière lui. Comme par miracle, le point s'évanouit).

Les espaces de l'ethnologème sont ainsi un des hauts lieux de savoir du récit ; en même temps qu'ils authentifient le discours du narrateur, ils permettent — c'est l'autre aspect de la communication narrative — la transmission d'un savoir en train de se perdre aux nouvelles générations. Ce savoir — et c'est cela qui caractérise, au delà de l'ethnologème, le “cliché” de manière générale — doit être transmis — à quelques modifications près — dans la forme même qui le constitue<sup>6</sup>.

Dans cette perspective, l'étude des clichés semble importante dans la mesure où ceux-ci montrent le rapport de l'écrivain à sa langue, aux références culturelles, à son lecteur idéal. Comme le signale Mikhaïl Bakhtine<sup>7</sup> :

“Dans la langue il ne reste aucun mot, aucune forme neutre, n'appartenant à personne : toute langue s'avère être éparpillée, transpercée d'intentions, ac-

---

1. *CBC*, p. 43-46.

2. *CBC*, p. 57-63.

3. *CBC*, p. 168-170.

4. Cf. *CBC*, p. 23, 26, 85, 88.

5. *CBC*, p. 34.

6. Laurent Jenny parle de “préexistence du modèle au texte et de son caractère obligatoire, figé”. Cf. “structure et fonctions du cliché. A propos des *Impressions d'Afrique*” in *Poétique* 12, 1972, p. 495-517.

7. Todorov : *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique*, p. 89.

centuée. Pour la conscience qui vit dans la langue, celle-ci n'est pas un système abstrait de formes normatives, mais une opinion hétérologique concrète sur le monde. Chaque mot sent la profession, le genre, le courant, le parti, l'œuvre particulière, l'homme particulier, la génération, l'âge, le jour et l'heure. Chaque mot sent le contexte et les contextes dans lesquels il a vécu sa vie sociale intense ; tous les mots et toutes les formes sont habitées par des intentions. Dans le mot, les harmoniques contextuelles (du genre, du courant, de l'individu) sont inévitables”.

Dans le cas de l'œuvre littéraire, cette contextualisation de la langue, si elle est moins immédiate en est d'autant plus accentuée ; le texte est ainsi en dialogue permanent avec la culture et la langue qui le produisent, et dans une situation de diglossie comme celle de la Réunion, le texte dialogue aussi avec la culture (et les formes de cette culture) qu'il rencontre en s'installant dans l'écrit. Cela signifie dès lors que toute référence explicite à la langue comme objet du texte, ou comme objet culturel, par le biais de manipulations concrètes comme les jeux de mots, le travail sur les toponymes et les patronymes, les devinettes, ou par le biais de renvois précis à un “socio-culturel” situé, par l'intermédiaire de proverbes, de locutions figées, de métaphores lexicalisées, implique la connaissance implicite pour le narrataire d'un interdiscours sur lequel et par rapport auquel le cliché fait sens. Ainsi l'exhibition de la langue et des références a une fonction de signal identitaire par connivence, excluant d'une certaine façon le lecteur non natif du contrat sinon de lecture, du moins de lisibilité, et par effet de retour lui proposant un autre contrat, de type exotique, où il s'agit moins de lire la référence sous le cliché que le signe de la langue “authentique” dans ce qui est figé. Car il est clair que ce qu'on entend par cliché ici, c'est “la forme conventionnelle” immédiatement reconnaissable par le sujet d'une culture donnée, et particulièrement efficace dans le procès de lecture de ce sujet. Comme l'écrit Riffaterre<sup>1</sup>, par “forme conventionnelle”, il faut entendre “tout fait de style perçu également comme caractéristique d'une tradition, ou d'une doctrine esthétique, ou d'une langue spéciale (littéraire, poétique, style de genre, mètre etc.)” Mais il faut aller au delà, et, en situation de diglossie, considérer (aux fins d'analyse) comme cliché, tout élément textuel figé, c'est à dire qui fonctionne explicitement comme une citation de la culture, orale, dans le cas du créole. L'important est donc moins le dit que la forme du dire ; ou plus précisément c'est l'interaction unique, irremplaçable de la forme du dire et du dit qui constitue le message, à savoir que doit être lu moins le sens explicite du discours que sa référence à une culture. Le cliché est ainsi “une structure unique en ceci que son contenu lexical est déjà en place : un cadre vide passe partout et peut organiser

---

<sup>1</sup>. M. Riffaterre : *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, p. 182.

n'importe quel contexte ; mais un cadre déjà rempli sera toujours senti comme un emprunt, toujours en contraste avec le contexte où il est importé". Riffaterre développant l'idée que "le cliché présente une expressivité forte et stable", en conclut que l'aptitude du lecteur à le reconnaître comme tel "varie avec l'évolution du code linguistique et des mythologies et idéologies qu'il reflète : plus le code du lecteur est éloigné du code du texte qu'il déchiffre, plus il lui sera difficile de reconnaître un fait de style stéréotypé comme cliché." Il faut bien lire ici, sous la notion quelque peu structuraliste de "code du texte", non seulement le code linguistique, mais aussi le code culturel, et de façon plus dynamique l'interpénétration des deux, la "logosphère". Dans cette perspective, le cliché, quel qu'il soit, dans la mesure où il réfère toujours au connu de la culture, à l'attendu, et même à l'espéré, dans la mesure où il "travaille" l'horizon d'attente de lecture est à la fois, comme le signale déjà Riffaterre, un "moyen d'expression" et un "objet d'expression". Et il est clair que dans une situation comme celle du roman réunionnais où — même si le texte est entièrement écrit en créole — deux "codes du texte" se rencontrent et produisent des effets d'écriture et de lecture, cette "rencontre" va renforcer l'effet du cliché à la fois comme moyen et comme objet d'expression, en particulier s'il surgit dans "l'authenticité" de sa forme sur une surface textuelle à la syntaxe et au lexique massivement soumis (ou déconstruits par) à certains modèles d'une prose française. Comme le signalait déjà Bakhtine, "dans le processus de création littéraire, l'éclairage réciproque d'une langue maternelle et d'une langue étrangère souligne et objective précisément le côté "conception du monde" de l'une et l'autre langue, leur forme interne, le système axiologique qui leur est propre. Pour la conscience qui crée l'œuvre littéraire, ce ne sont évidemment pas le système phonétique de la langue natale, ses particularités morphologiques, son lexique abstrait, qui apparaissent dans le champ éclairé par la langue étrangère, mais précisément ce qui fait de la langue une conception du monde concrète et intraduisible absolument ; précisément le style de la langue en tant que totalité".

On pourrait cependant laisser croire que le cliché n'aurait finalement qu'une fonction pragmatique, ne serait, comme l'écrivent Ruth Amossy et Elisheva Rosen, qu'"un effet de lecture"<sup>1</sup>. En effet, si le cliché ne prend son sens que de la reconnaissance, s'il n'existe pas en soi, si "désoriginée et désappropriée, la figure de style demande pour devenir cliché qu'une communauté, un groupe social ou une société tout entière se l'approprie et la fasse circuler", on aurait tendance à croire qu'il échappe au travail de production du texte pour ne fonctionner que dans le travail de réception. Or, il semble que, de façon plus particulière dans le cas d'une littérature en situation de diglossie, surtout dans la langue minorée, (mais

---

<sup>1</sup>. R. Amossy et E. Rosen : *Les discours du cliché*, Paris, SEDES-CDU, 1982.

vraisemblablement dans tout texte littéraire), le cliché relève d'une stratégie d'écriture : il est l'un des rares moyens dont dispose l'écrivain héritier d'une langue essentiellement orale, déconstruite, déstructurée par le poids de la langue dominante, en butte lors de la littérisation de sa langue, à la force des modèles rhétoriques historiques de cette langue et de cette culture dominantes, pour signifier d'une certaine façon, une littérisité autre ; l'écrivain met ainsi en place des balises dans sa programmation énonciative et narrative, et de ce fait, le cliché qui, en soi, semble ne pas — ou ne plus — produire de sens, devient une véritable forme-sens jouant à plusieurs niveaux : à celui de la surface textuelle où il participe à la construction d'ensemble du récit et de la narration, à celui du réseau interdiscursif ou intertextuel où il porte dès lors en lui toute une référence culturelle et joue en quelque sorte le rôle de la mémoire d'une culture en faillite et difficilement scriptible dans le récit, sinon sous cette forme, à celui de l'exhibition d'une forme disant la langue et la culture et montrant ainsi, en actes, l'inscription de l'identité dans les formes de la langue, dans le langage, et enfin à celui de la programmation d'un lecteur idéal pour qui le cliché est produit comme littérisité qui subvertit la dominante. Si, suivant Robert Lafont, on admet que, de façon quasi tautologique, la littérisité est ce qui est produit comme littérisité et reçu, accepté comme littérisité, il est clair qu'en situation de diglossie, c'est la culture dominante qui impose sa (ses) littérisité(s), ou sa conception de celle-ci. Dans la mesure où l'histoire des formes littéraires françaises et de leur réception situe depuis près de 150 ans la littérisité dans la modernité, c'est à dire dans la rupture avec toute forme ancienne, le recours au cliché dans le roman réunionnais est une contestation active de la littérisité dominante ; là où le cliché prend une part de la surface textuelle, c'est une littérisité autre qui se propose en tant que telle. Cela entraîne nécessairement des malentendus lorsque la lecture est ethnocentriste, produite depuis une autre littérisité, depuis ce qui n'est somme toute qu'un moment de l'histoire de l'écriture occidentale.

En fait, le rapport du cliché à la "littérisité" est à la fois de déconstruction et d'inscription : déconstruction de la littérisité dominante par l'exhibition de ce qui dans le cadre de cette dernière est perçu comme a-littéraire, restes de la littérature ; proposition d'une nouvelle littérisité par l'inscription de l'oralité figée, qui dans le passage à l'écriture va fonctionner différemment. Ainsi, ce qui, en soi, ne produit plus de sens dans la parole, va en produire dans le texte, contre (ou à côté) de la parole vivante que le texte met en scène, mais qui produit le sens dans la perte, ou la déconstruction, ou la dissémination de la langue ; autrement dit, la parole morte, issue de l'oral, nourrit le texte littéraire, en raison même du gel de son sens, qui signifie dès lors autre chose.

Pierre Cellier, commentant le début de *Marceline Doub-Kèr* souligne la soumission totale de la syntaxe — dans le discours narratorial — à la syntaxe française. Il souligne en particulier l'incongruité de la phrase nominale — impensable en créole réunionnais — qui ouvre le roman : “Cantelou, la-ba en France, pa trop loin Paris”. Et il est de fait que cet ouverture d'un roman créole par une phrase dont la poétique est aussi calquée sur un type de phrase française, absente de l'oralité créole, pose problème par rapport à une littérature créole, surtout si l'on y ajoute une graphie étymologique, calquée sur l'orthographe française et ne prenant guère en compte une scription possible du créole à partir de son oralité propre. Graphiquement et syntaxiquement, l'attaque du roman signale son rapport et sa soumission à un certain type de prose française. Il en est de même pour le lexique, et la plupart des mots utilisés dans le premier paragraphe sont en réalité des mots français, avec quelques variations phonématiques censées respecter la réalité de la parole créole (“forzé” pour “forgé” par exemple). La forme du mot est tellement calquée sur son modèle français qu'on aboutit parfois à une destructuration ; ainsi le texte propose la forme “l'entouraz”, ce qui laisse supposer qu'il existerait un lexème “entouraz” en créole réunionnais. Or la forme attestée est “lantouraz”, “in lantouraz” (et non pas “in antouraz”) qui ne signifie d'ailleurs guère “clôture” comme dans le texte, mais plutôt “atroupement”. Dans ce cas précis, on aboutit à ce paradoxe que la fidélité à la forme française permet au mot d'occuper un nouvel espace de signification. Mais dans l'ensemble, ce premier paragraphe est si dépendant du français, qu'une traduction du créole en français donnerait un texte quasi équivalent, dans la forme et les mots, au texte créole<sup>1</sup>. Echappe précisément à cette traduction la fin d'une phrase : “Dé-trois pié d'bois fote comment faire”. Il s'agit ici d'une locution figée qui n'est pas traduisible telle quelle en français, c'est à dire qui perd dans la traduction tout son poids d'oralité et toute la référence : cette locution n'a pas de correspondant lexical en français. Par contre elle est immédiatement reconnaissable par le lecteur natif comme signe de sa langue et de sa culture, sur un fond syntagmatique et lexical qui lui paraissent étrangers à la poétique de sa langue. Là où la traduction échoue, c'est précisément en ces lieux où le texte ne produit pas de sens, dans l'inscription d'une oralité figée que le non natif ne saurait lire, sinon à la lettre, ce qui ne peut provoquer pour lui qu'une lecture jouissive par textualisation de l'exotique, par production de pittoresque. Dans ce premier chapitre, lorsque le texte échappe “au mouvement de la prose française”, c'est par ce type de locutions figées ou de métaphores lexicalisées comme “grouille out kalbas” ou “rode l'ariaz”.

---

<sup>1</sup>. Cantelou, la-ba en France, pa tro loin Paris. In pti vil' coupé en dé : in partie, lo vré vil' ec zoli-zoli pti caz en béton, l'entouraz fer forzé bien travaillé, zardin fléri, gazon bien taillé, la verdir partou... L'aut' parti gran- gran l'imèb caré pein' ec coulère terne, coupé ène si l'aut', entassé ène si l'aut', sans in flèr, sans in zherb... Dé-trois pié d' bois fote coment faire. Béton par ici, béton par laba... Coulère la souffrance !

D'ailleurs l'auteur a tellement conscience de la non lisibilité de ces termes appartenant à la langue orale et ancienne qu'ils sont souvent traduits en notes regroupés à la fin du roman dans un créole plus proche du français ; c'est ainsi que "rode l'ariaz" est explicité en "rode désord", par exemple. Sont ainsi exhibés des mots renvoyant à la langue ancienne, celle d'avant l'écriture et l'emprise de plus en plus grande du français, et à des pratiques sociales disparues pour laisser la place à une modernité vécue toute entière sous le signe du français. C'est ainsi qu'au chapitre 6, Mon Nani, oppose le judo au "moringue" :

"... coméla zot y vante zido, zido, la... Ben dan' nout' tenp lavé moring'.<sup>1</sup>"

Et c'est alors l'occasion de dévider le paradigme des "coups" du moringue :

"Lavé coup d'talon zirondel, lavé coup d'poing en valval, lavé coup d'têt sans touce, tou ça la..."

Ce qui se met en scène ici, dans l'exhibition de ces mots qui ne renvoient plus à une réalité pratique c'est le conflit des cultures et la tragédie de la perte : seul ce qui est perdu peut se dire dans une langue non "contaminée". Comme le signale un des protagonistes au chapitre 13, à une remarque de Marco Estimé qui vante la supériorité de la langue française et sa richesse,

"Créole aussi nana cinquante manière causé"<sup>2</sup> ;

et aussitôt apparaît le paradigme des mots et des locutions se rapportant au lexique de la maladie, avant que cette nomination n'ait été éliminée par la nomenclature française. Le roman fonctionne alors véritablement comme un "trésor de la langue", un dictionnaire.

Ce "dictionnaire" propose en fait une sorte de reproduction de l'oralité. Au chapitre 13, dans ce lieu symbolique qu'est la "boutik de Messié Boyer", le narrateur met en scène des personnages qui parlent, qui se parlent, et il est évident que ce chapitre a pour fonction de faire surgir dans le moment de la lecture les mots et les expressions en voie de disparition, comme le montre très nettement l'adresse directe au lecteur qui ouvre la séquence des paroles : "La di coméraz cé zafair fem' ; la pa

---

1. Aujourd'hui, vous chantez les louanges du judo. A notre époque, nous, on avait le moringue.

2. En créole aussi on peut s'exprimer de mille façons.

tou l'tenp lé vré. Acoute plito"<sup>1</sup>. Et le chapitre est dès lors un prétexte à jeux de mots, proverbes, devinettes, toutes formes figées qui signalent à la fois l'inscription d'une langue dans son oralité et de cette oralité dans une culture précise. Le texte en fourmille, comme par exemple :

“Si li prend la colère, li va cole en l'air.  
Lerk la pli va tonbé, li va décolé”.

On est là dans une situation de communication particulière où tout fonctionne sur la connivence, la première phrase prononcée par l'un des protagonistes ne pouvant entraîner que la deuxième phrase, et aucune autre dans le champ de la culture créole réunionnaise.

Ou des proverbes comme :

“En Cine, ène di moun' travaille, dix di moun manzé”.

ou des métaphores lexicalisées :

“Dédé y baise ça in maron glacé dan' coin masoir, ène mèm, y envoy a l'onb.

— In claq 'l'assé ! In bon l'enver... Mouillé guindo ... Trape do l'eau, vide dessi”.

De fait, les personnages ne parlent que par clichés. Définis comme des personnages liés à la terre (“Tout' atèr la cé d'ti plantèr rent' trois cent épi cinq cent ton' can' par an ou sans quoi zournalié agricol”<sup>2</sup>), ils s'opposent ainsi par leur langage et dans leur rapport à la langue au personnage sans racines et sans langue qu'est Marco Estimé tel qu'il est mis en scène dans le premier chapitre où la langue est si déstructurée.

Cette jouissance de la langue dans la connivence passe aussi par des jeux métalinguistiques, mais aussi par le travail sur les noms et les surnoms qui non seulement renvoient à une pratique sociale enracinée, mais permettent aussi, par le

---

1. “On dit que ce sont les femmes qui adorent bavarder ; voire ; écoutez plutôt. Le verbe montre bien que la situation de lecture est conçue comme une situation d'écoute, que l'écrit est là pour noter la parole orale ; que le narrataire, n'est finalement qu'un auditeur moderne.

2. Ce sont des petits planteurs qui font entre trois cents et cinq cents tonnes de cannes, ou alors des ouvriers agricoles.

biais de l'étymologie populaire d'une part, de la description, d'autre part, d'insister sur les images de la langue :

“La, ou nana Vincen-lo-zo, in bonhom' long' com' in pié banbou épi maig' pareil in rein sounouk, la tête rasé, mais la barbe en ciendent... Rosé Waro ec son frère Mémé, dé plantèr parmi lo promié arivé Canbour, dé yab-couçou cévé rouz coment volcan... Arno-ti-kina, touzour ec son çapo zoro si la tête, son cace-poigné en cuir épi ver' kina dan la main... Maniel Bato lo pié couvert ec poro tout' qualité grossère. Ou na encor Rico-gro-doi, Amédé Rincel... Na aussi lo dé frère Grondin Ti Zorz ec Gro Louis, Henri, Payet, Alber-bancal épiça Xavier, in boug' tacé blan-blan si la main épi si lo bra”.

Les locutions figées qui servent à décrire les personnages renvoient, on le voit, à la langue, et la référentialisation n'est guère possible que par le narrataire natif. Et c'est bien pour cette instance que sont programmés un certain nombre de “scènes à faire”, d’“ethnologèmes” qui renvoient à un espace précis, et à des pratiques immédiatement lisibles par ce narrataire. Ce rêve du narrataire est rendu plus explicite dans la mise en scène de Mon Nani sous la figure de la conteuse. Pour endormir ses petits enfants, la grand mère raconte des histoires, ou plus précisément, raconte pour la centième fois le même conte, celui de “la fès en or”. Or ce conte n'est pas reproduit dans le texte, le narrateur ne donne pas la parole à la légende. Cette stratégie s'explique par le fait que le narrataire est censé connaître ce conte qui fait partie de son patrimoine culturel. Le référent et la référence culturelle étant implicites, l'auteur évite l'effet pervers de l'exotisme que provoquerait le désir d'une authentification forcenée.

Cet échec, qui est l'échec d'un rapport au monde et à des valeurs détruites par la modernité semble être l'image de la destruction d'une langue qui disait ce rapport au monde et à ces valeurs. Et il est remarquable que dans le chapitre 13 où n'apparaissent dans le discours des personnages que les mots de la langue ancienne, les clichés, surgit soudain, dans la bouche de Marco Estimé, à la fin du chapitre, un mot nouveau, emprunté au français, le mot “exil”, mot qui est la vérité du discours du personnage :

“Pou lo promié fois dopi li la rotourne la Réunion, Marco la laisse son kèr causé pou vraiment”<sup>1</sup>.

---

1. Pour la première fois depuis son retour, Marco a laissé son cœur parler.

Personnage en exil de lui-même et de ses mots ; mais si de la vérité de sa parole surgit ce mot étranger, il n'en est pas moins vrai qu'aussitôt, ce mot nouveau dans le lexique créole, va être travaillé par un culturel différent, dans une référenciation autre, qui va intégrer le mot à la langue par le cliché :

“Lerk ou sent in l'envi-fem' enceinte pou in rougail mang', in zévi ec piment sec !”<sup>1</sup>.

A ce moment précis, la communication passe entre Marco venu d'ailleurs et ses auditeurs enracinés dans cet espace et cette langue qu'ils n'ont jamais quittés. Or comme le signale le narrateur au chapitre 6, c'est la parole communicante qui produit le sens, c'est la situation de parole qui fait vivre la langue.

Faire vivre la langue, cela signifie aussi créer les conditions optimales de communication entre l'auteur et son lecteur idéal, entre le narrateur et le narrataire, dans les deux sens. Cela passe par la pratique du cliché, mais cela se joue aussi à d'autres niveaux. La fin du roman est, à cet égard, exemplaire, et montre à quel point la syntaxe énonciative et littéraire, la grammaire du texte saisi dans sa globalité n'a rien à voir, ou si peu avec une grammaire pointilleuse de la phrase à la recherche du respect de la norme. La dernière phrase du roman joue explicitement avec la première phrase à laquelle elle s'oppose pour produire du sens :

phrase 1 : “Cantelou, la-ba en France, pa tro loin Paris”

dernière phrase : “Court Dédé ! Court ! La pi la place pou ou dan' Canbour !”<sup>2</sup>.

On aura, bien sûr, noté l'opposition entre “Cantelou” — [ǰãtlu] — qui ouvre le roman et “Canbour” qui le ferme. Deux toponymes renvoyant l'un à la banlieue parisienne, l'autre à l'espace rural de la Réunion, qui graphiquement reprennent les mêmes lettres “an” et “ou”, mais pour s'opposer très nettement au niveau des consonnes [ǰ] et [K], en particulier, le [k] renvoyant très explicitement au symbole même de la langue créole. On aura d'ailleurs remarqué l'absence totale de [k] dans la première phrase alors que la dernière en est saturée (3 fois). On pourrait continuer l'analyse dans ce sens ; mais l'essentiel n'est pas là. L'opposition sémantique et thématique entre la phrase d'ouverture et la phrase conclusive est produite par la syntaxe. Là où l'on avait une phrase nominale calquée sur une certaine histoire de la phrase française, sans sujet explicite d'énonciation, on a à la fin, une phrase

---

1. Quand tu as en toi une envie de femme enceinte pour une rougaille de mangues, une prune de cythère aux piments secs.

2. Cours Dédé ! Cours ! Il n'y a plus de place pour toi à Cambourg !

verbale, avec des verbes à l'impératif et adresse directe au personnage du sujet explicite d'énonciation. Le narrateur (ou le narrataire) parle ainsi à son personnage, à la fin du roman, s'abstrait d'une difficulté de l'écriture symbolisée par le début du roman, pour rejoindre une certaine oralité, celle qui, au delà des clichés, peut, peut être, forger les moyens d'une écriture nouvelle, à partir de ces derniers, mais aussi de l'écriture même de leur perte.

La mise en texte des ethnologèmes et des clichés permet alors, grâce à cette possibilité permanente de se référer à la culture et de la citer, au récit de dire une autre réalité, aussi bien sur le plan linguistique que du "contenu" : celle de la dégradation et de la déchéance. Le récit de la modernité se fait donc, contrairement à ce qu'une première analyse pourrait faire croire, dans une modernité du récit, qui sait jouer avec l'horizon d'attente du narrataire pour lui proposer autre chose. Prenant ses appuis sur des modes de raconter plus ou moins liés à l'imaginaire codifié de l'oralité, le grand récit du narrateur se veut résolument réaliste, et même naturaliste. Cette volonté réaliste — liée, comme on a pu le voir à la nécessité de reproduire une langue du récit telle qu'elle ne soit pas en opposition avec l'état réel de la langue — se donne d'abord à lire dans la représentation de la réalité linguistique et sociolinguistique. Le récit réaliste se construisant à partir d'ethnotypes et de sociotypes, le narrateur s'attachera à représenter les pratiques linguistiques des personnages telles qu'elles sont censées être dans la réalité. *Cemin Bracano*<sup>1</sup> fera ainsi contraster la langue des petits Blancs des hauts de Saint-Joseph et celle des habitants du chemin Bras-Canot et de Saint-Benoît en général, toutes races confondues. Les variantes semblent être, du point de vue du narrateur, plus géolectales qu'ethnolectales, sauf en ce qui concerne la langue que parle le Chinois — mais celui des Hauts —, qui se distingue aussi bien de celle des personnages de Carosse que de celle des bénédictins :

"Le ver' néna son bor, messieu Voun' Taye, y di Lémon.

- Qui li por ? Qui li por ? Ama fini empili ou ver', ou fini besoin bar vite...

- Rempli a lu bien, avan...

- Qui qualité di moun' aou, ça ? Ou vé faire baise ma par zendarme ?...

Allé ! ... Aou bar vite..."<sup>1</sup>

(- Le verre a son bord, Mr Voune-Taye, dit Lémon

- Quel bord ? Quel bord ? J'ai rempli ton verre, bois le vite

- Remplis le bien, avant que...

- Quelle sorte de personne es-tu ? Tu veux me faire prendre par les gendarmes ?... Allez... bois vite).

---

<sup>1</sup>. *CBC*, p. 111.

Quoi qu'il en soit, le récit met en scène les difficultés de la communication dues à ces variantes :

“La, çaq y embète in pé Messié Lebon, cé qu'band pat zaune-la y cause avec l'air, com' si y çante, et pi ça, zot y cause trop vite. Alor, souvent dé fois, quand ène y pose a li in question li lé oblizé fait répété parce que li comprend pas bien...”<sup>1</sup>.

(Ce qui ennuie un peu Mr Lebon, c'est que ces pattes jaunes parlent avec le ton, comme en chantant, et puis, ils parlent trop vite. Alors, souvent, quand l'un d'entre eux lui pose une question, il est obligé de la lui faire répéter, parce qu'il ne comprend pas bien).

On a ainsi la vision d'un système linguistique éclaté, à l'image même des sociétés décrites<sup>2</sup>, et en raison du parti-pris de la “réalité”<sup>3</sup>. Ce système éclaté perturbe la communication entre les personnages, mais aussi entre le narrateur et le narrataire ; ce qui explique la nécessité des commentaires métalinguistiques, sous la forme, la plupart du temps, de notes anthropolinguistiques. Mais les commentaires peuvent aussi porter sur les mots nouveaux, venus d'une autre réalité et qui nécessitent une explication, comme dans ce passage de *Marceline Doub-Kèr* :

“- Band' fille lé zoli ?

- Cause pa ou ! Poupète, cé zot ! Ça lé fardé, ça lé rose, ça lé moulé dan' pantalon...

- Lé quoça ?

- Lé moulé... Zot pantalon y prend bien zot forme...

Ah ! Nana d'zoli fille ! sirtou dan' Paris ! Wi coné pi quel çois !<sup>4</sup>”

---

1. *CBC*, p. 115.

2. Cet éclatement est spectacularisé même dans le graphe : l'un des protagonistes de *Cemin Bracanol'* s'appelle [waro], ce qui est graphié Hoareau, alors qu'un personnage qui porte le même nom, mais qui, lui, est de Saint-Benoît, verra son nom graphié WARO.

3. Le langage de l'Autre est ainsi objet de moqueries. Cf. *CBC*, p. 130, où les bénédictins singent le parler des personnages venus des Hauts de Saint-Joseph, avant de les désigner par des sobriquets injurieux :

“- Hé ! vou moun' d'ou, vou ? Na ène parmi la crié avec l'air.

- Hé, vou zaut, vi sort St Zèf ? y arcri in aut' voix en trainant encore plis' si la fin.

- Ma mère, voila pat' jaune l'arivé !

- Ou qu'vi part, fan d'chien ?

- Oté yab çouçou !

- Oté fid' garce !

- Té peau citron !

- Té yoyol ! Té litone !”

4. *MDK*, p. 107

(Les filles sont jolies ?

- Je te dis pas ! De vraies poupées ! c'est maquillé, c'est rose, c'est moulé dans leur pantalon.

- C'est quoi ?

- Moulé... leur pantalon épouse leurs formes.

Ah ! Il y en a des jolies filles ! Surtout à Paris ! Tu ne sais plus laquelle choisir !)

La mise en scène de la réalité linguistique est aussi une mise en scène de l'aliénation dans le langage, comme c'est le cas pour ce personnage de jeune femme réunionnaise vivant à Paris et qui hypercorrige son français :

“Lo caissière cé zistoment in fem' y sorte la Rénion... Mais Marco y manze pa in grin d'sel senb li, parce que cé lo zenre do moun qu'y coné pi tomate : li la fin obli son pays, son famille et mèm son lang ; li corce lo Francé mais y vé a tout' force cause langaz zoreil...

- C'est tout monsieur ?

- Marco y fait “oui” ec la tête.

- Alorrr... Ça va vous fairrr... Attendez voirrr. Deux pérrrier grand modèle : neuf francs quatre-vingt. Merrrci”<sup>1</sup>.

Mais la volonté du réalisme linguistique conduit à une sorte de remise en question du basilecte, désormais non compris en certains lieux :

“- [...] Pou balaye cemin talère, y faudra en-avoir un C.A.P. et encor guète si ou na in zarboutan pou soutien out diplome.

- Wi vé dire in “piston” ?

- Ça mèm-mèm ! [...]”<sup>2</sup>.

(Bientôt, pour balayer les routes, il faudra un CAP. Et encore, il faut que tu aies une poutre pour te soutenir.

- Tu veux dire un piston.

- C'est ça).

Est mis en question et en perspective le fantasme de la langue authentique. Le vocabulaire basilectal devient ainsi — exemplairement — dans un passage de *Marceline Doub-kèr*, celui de l'insulte, de la grossièreté<sup>3</sup> :

1. MDK, p. 37. Il est indéniable qu'il y a ici la réutilisation d'une anecdote rapportée par Frantz Fanon dans *Peaux noires masques blancs*, Le Seuil, 1952.

2. MDK, p. 24-25.

3. Voir, à ce propos, l'étude d'Edouard Glissant dans *ACOMA* 3-4.

“Totoce, languète, sounouk, l'envlop' dernié tablète ton momon ! y arcri Marco ec la raz”<sup>1</sup>.

Mais c'est aussi au nom du réalisme que le rapport habituel des langues s'inverse dans le récit : la narration se fait en créole, le français étant réservé à des situations spécifiques de communication<sup>2</sup>. En ce sens, les récits romanesques de Daniel Honoré correspondent assez bien à ce que Bakhtine dit du roman authentique :

“Dans le roman authentique, on sent derrière chaque énoncé la nature des langages sociaux avec leurs logique et nécessité internes [...]. L'image d'un tel langage dans le roman et l'image de l'horizon social, de l'idéologème social, soudé à son discours, à son langage”<sup>3</sup>.

Cette pratique “réaliste” du langage, ou plutôt de la représentation du langage n'est pas gratuite fonctionnellement ; elle est le versant linguistique d'un désir d'écrire — de décrire par le récit, de raconter cette description dans le roman — la réalité. De manière assez remarquable, si l'on compare la production romanesque de Daniel Honoré à celle des autres écrivains Réunionnais, qu'ils soient créolographes ou francographes, on se rend compte que les histoires qu'il raconte sont inscrites dans l'univers contemporain, y compris le plus immédiat. Certes, l'histoire rapportée dans *Cemin Bracanol'* est antérieure de dix-huit ans au moment de la publication (mais de quatorze ans seulement au moment de l'écriture), puisque le récit se clôt un soir de février 1966 :

“Y faut dire qu'y fait çaud pou ce promié sam'di févrié 1966. La point in souf' la brise et l'ardère y monte partou... On diré l'air lé épais, y descend' pa bien dan la gorz...”<sup>4</sup>.

(Il faut dire qu'il fait chaud en ce premier samedi de Février 1966. Pas un seul souffle de brise, et la chaleur partout... On dirait que l'air est épais, n'arrive pas à passer par la gorge...).

---

1. *MDK*, p. 57.

2. *CBC*, p. 19-20 ; 39-40 ; 50.  
*MDK*, p. 18 ; 38-40 ; 43-49 ; 53-55 ; 117-119 ; 184.

3. Todorov, p. 98.

4. *CBC*, p. 13. Cette date revient scander toute la fin (chap. 23 à 26, p. 193 à 205).

Mais l'histoire racontée dans *Marceline Doub-Kèr* se termine en mai 1979<sup>1</sup>, c'est à dire que le temps du récit est antérieur de neuf ans au temps de la publication, et de sept à celui de l'écriture.

La quasi contemporanéité du temps du récit et du temps de l'écriture joue, bien entendu, un rôle dans la stratégie de communication de l'auteur : l'univers — même s'il est rural — est vérifiable par le lecteur, et reconnaissable par le narrataire. L'inscription du récit dans le présent se révèle être un élément essentiel, à la fois de clarté dans la relation, et du désir réaliste. C'est aussi ce parti-pris réaliste qui fait que, contrairement à beaucoup de ses confrères, l'auteur va s'attacher à donner un minimum "d'épaisseur psychologique" à ses personnages, en tout cas aux principaux. Le sous-titre de *Cemin Bracanol'* relève directement de cette approche, puis qu'il indique tout le poids de fatalité qui pèse sur le personnage, toute la tragédie inscrite en lui depuis la matrice non seulement maternelle, mais ancestrale et sociale. Car les romans de Daniel Honoré mettent explicitement en scène des personnages pathétiques aux prises avec une réalité qui les dépasse et sur laquelle ils n'ont aucune prise puisqu'ils ne la comprennent pas. Les personnages, et surtout ceux qui ont l'air le plus solide physiquement, comme André Tarinan ou Zozef Ramondé, portent en eux une fêlure psychologique qui vient de très loin, de si loin qu'elle en est presque ontologique, comme le signale le vieux Zom à propos de Zozef :

- Wi coné ? don, Gramoune Zom, in soir. Wi coné ? Mi voulé pa telment di a zot ça... Mais ça la pa bon, ça, quand zétranzé y voit in zenfan avan son momon, là...

- Assé radoté, don, Gramoune Zom. Ou ça ou la aprend' ça, ou ? Dan' liv' rézimbo ?

- Ça dan' temp Zézi-Kri té y marce quat'pat', ça !...

- Hein ! ben lé bon ! y roprend Gramoune Zom ; Do moun longtemp la touzour di : in zenfan y né, cé son momon y doit voir a li en promié.

- Ben, lo doctère ? Lo saz-fem ?

- Ça y compte pa... Lo zié son momon y protèze son l'av'nir, y rouv' son cemin... Lo zié zétranzé lé sale, y porte la ciace...

- Lo zié com' lé tiène, pétète ; pa lé miène !

---

1. Cf. *MDK*, p. 205 :

"In zour mois d'mai 1979... Huit' hère d'matin. Lo tenp lé couvert si Saint-D'ni ; la plie y farine ; la brise y souf sans tro forcé..."

(Un jour de mai 1979... huit heures du matin. Le temps est couvert sur Saint-Denis ; petite pluie, légère brise...)

- Ouai ! Ri aou ! Ri aou ! Mélani la pa vi son zenfan avan zot : ça la pa bon. Sais pa marmail' la y sra malade ? Sais pa quoça ? Mais na in zafaïre pou arive a li ... Va voir !...

- Marmail' la malade ? Wi rêve ! çaq mi pé di aou, Gramoune Zom, cé qu'lo marmail' lé déza pli costo qu'ou. Mète zot dé si plato balance, mi parié si zenfan Maniel.

Tout' la société y fout' a rire, y casse lé kui Gramoune Zom.

- Ri a zot ! Ri a zot ! Moin, mi maintient que la pa bon quand zétranzé y porte lo zié si in zenfan avan son momon.

- Wi coné ? y di Béber-gran-cévé, en riant. A partir in certain laz-la, do moun la tête lé in pé déranzé... La pa ou l'autère, Zom.

- Casse lé kui, ou ! Do tout' façon, na voir in zour..."<sup>1</sup>.

(- "Vous savez ?", le vieux Zom, un soir. Vous savez ? Je n'osais pas vous le dire... Mais c'est pas bon, quand un étranger voit un enfant avant sa mère...

- Arrête de radoter, vieux Zom. Où as-tu appris ça ? Dans le livre Rézimbo ?

- C'était au temps où Jésus-Christ marchait à quatre pattes !

- Bon, ça va ! reprend le vieux Zom ; les anciens l'ont toujours dit : un enfant qui naît, c'est sa mère qui doit le voir en premier.

- Et le docteur ? La sage-femme ?

- Ça ne compte pas... Les yeux de sa mère protègent son avenir, tracent sa voie... Les yeux de l'étranger sont sales, portent la guigne...

- Des yeux comme les tiens, peut-être ; pas les miens.

- Ouais ! Ris donc ! Mélanie n'a pas vu son enfant avant vous : ce n'est pas bon. Peut-être que l'enfant sera malade ? Peut-être autre chose ! Mais il va lui arriver quelque chose... Vous verrez !

- Cet enfant, malade ? Tu rêves ! Ce que je peux te dire, vieux Zom, c'est que cet enfant est déjà plus costaud que toi. Si l'on vous met tous les deux sur les plateaux d'une balance, je parie sur le gamin de Manuel. Tout le monde se met à rire, se moque du vieux Zom.

- Riez ! Riez ! Moi, je maintiens qu'il n'est pas bon qu'un étranger porte les yeux sur un enfant avant sa mère.

- Tu sais ? dit Bébert les cheveux longs en riant. A partir d'un certain âge, les gens ont la tête un peu dérangée... Ce n'est pas de ta faute, Zom.

- Moque toi ! De toute façon, on verra bien un jour).

Les sous-titres, on le voit, sont là pour proposer un contrat de lecture réaliste qui permet de mettre en perspective le projet narratif, à savoir le récit de la dé-

---

<sup>1</sup>. CBC, p. 41.

chéance de l'homme réunionnais désormais sans repères. Récits de vies brisées et de personnages brisés comme invite à le lire le sous-titre explicite de *Marceline Doub-Kèr* : “deux morceaux d'homme”, sous-titre qui répond à la fêlure de la femme, non pas vraiment au cœur duplice, mais au cœur hésitant<sup>1</sup>, au cœur partagé et presque brisé en deux. Ce qui est mis en question, de toute façon, c'est la possibilité d'une totalité, d'une unité de soi à soi, d'un accord du sujet avec soi-même et ses désirs. Victoire totale du principe de réalité sur le principe de plaisir. Daniel Honoré met en scène des personnages schizoïdes. Ce n'est sans doute pas pour rien que ces récits sont des récits du parcours, de la fuite, de l'errance. On marche beaucoup dans l'univers honorien, on ne cesse d'arpenter l'espace mais on ne le maîtrise plus, on n'y appose plus sa marque. De la même façon qu'on ne parle plus vraiment aux autres pour leur transmettre du sens. Les nombreux monologues intérieurs dont est doté Zozef Ramondé lui accordent indiscutablement une certaine épaisseur psychologique, mais sont, en même temps, l'indice d'un enfermement du sujet sur lui-même et sur les pulsions qu'il n'arrive pas à verbaliser. Cette impossibilité de la parole qui s'ouvre au sens et qui permet la communication est mortelle, et ce, au sens le plus précis du terme, puisque Zozef tuera et qu'André Tarinan n'hésitera pas à frapper sa femme Marceline et à poignarder Marco Estimé :

“Si lo cemin, Dédé Tarinan y avance touzour ec son pas décidé, lo maçoïr séré, la main si son cintiron. Dan la tête, do lait si d'fé...

Espèce salo, va ! Toué la enzend' zenfan toué la pa sogné... In fran toué la zamé done marmail'-la, ni mèm in ptit zoué pou zour d'lan... Espèce salo, va ! Ti vè fait rent' amoin la zol, pou in cari tang' ben ma rent' pou do bon... Ti vé prend mon fem' mon ki d'ton momon ! Mi considère atoué com mon frèr et cé toué y sar di zendarme ou ça mi passe. Cé toué ça mon vermine ! ... Ti contente pa ti manze mon case, ti vé manze mon fem' ? Ah, non, Mounoir ! Toué la tonb' tar : ma tié atoué, ma fini ec ton race. espèce zida !”

(Sur la route, Dédé Tarinan avance toujours d'un pas décidé, la mâchoire serrée, la main sur son ceinturon... Dans sa tête, tempête sous un crâne... Espèce de salaud ! Tu as engendré un enfant que tu n'as pas soigné... Tu n'as jamais donné un franc à cet enfant, ni même un petit jouet pour le jour de l'An... Espèce de salaud ! Tu veux me faire mettre en prison pour un plat de tangué, eh bien je vais y aller pour de bon... Tu veux me prendre ma femme espèce d'enfoiré ! Je te considère comme mon frère et c'est toi qui vas raconter aux gendarmes par quels sentier je passe... C'est bien toi qui as fait ça, espèce de vermine. Ça ne te suffit pas de manger chez moi, tu veux

---

<sup>1</sup>L'expression créole “an dé” connote précisément l'hésitation, l'absence de certitude.

aussi consommer ma femme ? Ah, non, mon vieux ! Pas question : je te tuerai, j'en finirai avec ton engeance, espèce de Judas!)

Le projet réaliste consiste donc à mettre en scène ces personnages déchus, tous négatifs, alors que dans la plupart des autres romans réunionnais, une sorte d'équilibre apparaît entre le positif et le négatif. Cette déchéance programmée et progressive de l'individu se donne à voir, de manière explicite, dans son apparence dégradée. Zozef Ramondé est présenté comme une sorte de brute, au ventre énorme, au visage balafgré suite à un coup de rasoir. Bien entendu, cette apparence est le signe le plus visible de sa monstruosité : violent, querelleur, paresseux, nerveux, ivrogne, n'hésitant pas à frapper sa mère, ou à s'en prendre aux plus faibles, complexé et refoulé sexuel... Le corps porte ainsi les marques du destin du personnage tout en indiquant que la déchéance est inéluctable, en raison même des conditions faites aux individus. Ainsi, Clodète, la ravissante femme d'Armand Ramondé est-elle décrite, au bout de quelques années de mariage, comme l'exemple même de la décrépitude.

“Armand Ramondé ec Clodète na déza six zenfan : quat' garçon, dé fille. Sept an d' mariaze, six zenfan, et sais pa si lo septième la pa en route. En tou lé cas, par moment, on diré Clodète nana in comencement lo vent' d'in fem' qu'y rode l'arzent do l'eau. Pétète, a cause el y fait pi in compte ec son téné ?... Non, en vérité cé pi lo Clodète que Messié Matiapoulé, in soir, dan' Brafizi, lavé done Arman com' in trésor segré... La pond' trop, trop vite et lo corp la déformé. Clodète la pencor trente an mais y don' ré a el quarante, a l'aise : la viande y çape, tété y vé allé rozoinde' zombri... Et pi el lé pi coquète, el y prend pi lo soin pou son zoli cevé malbarez ; el y mète vilain-vilain robe mal fagoté par el-même ec son gro-doi... Zisqua la salté y prend pied dessi el et, sous son cou, coté y fait lo pli, y pouré sème lo grain salade ec la ter' qu' nana... Même la figure la çanzé : lo nez la aplati et la zou la vni flaque ; sous lo zidé, dé gro poce y pend' : a force pléré ? Ou sinon ça, parce que y dort pa assé ? Ou bien somanké l'éfet l'alcol ? ... En tou lé cas lo zène malbarèz pimpante lé déza loin...

Mais aussi, tout l'temp in l'équipe valal' dan out' zamb' ou ça ou trouve lo temp okipe in pé out' corp ? Et pi lo mari, li même, li di pouvi qu' son fem' cab' fait zenfan quoça rod plis' ?”<sup>1</sup>.

(Armand Ramondé et Claudette ont déjà six enfants : quatre garçons et deux filles. Sept ans de mariage, six enfants, et le septième est peut-être déjà en route. Parfois, on dirait que Claudette à le ventre d'une femme enceinte.

---

<sup>1</sup>. *CBC*, p. 89.

C'est peut-être parce qu'elle ne s'occupe plus de son aspect ? Non, en vérité, ce n'est plus la Claudette que Mr Matiapoulé, un soir, à Bras-Fusil, avait donné à Armand comme un trésor secret... Elle a trop pondu, trop tôt, et son corps s'est déformé. Claudette n'a pas encore trente ans, mais on lui en donnerait quarante sans problèmes : la chair s'effondre, les seins veulent rejoindre le nombril... Et puis, elle n'est plus coquette, elle ne s'occupe plus de ses beaux cheveux de malbaraise ; elle porte de vilaines robes mal cousues par ses doigts maladroits. Elle est sale, et sur son cou, au niveau des plis, il y a tant de terre qu'on pourrait y planter de la salade... Même le visage a changé : le nez s'est aplati et les joues sont devenues molles ; sous les yeux, deux grosses poches : à force de pleurer ? ou parce qu'elle ne dort pas assez ? Ou bien l'effet de l'alcool, peut-être ? Et tout cas, elle est bien loin, la jeune et pimpante malbaraise...

Mais aussi, où trouver le temps de s'occuper de son corps avec une équipe de gosses dans les jambes ? Quant au mari, il déclare que pourvu qu'elle puisse faire des enfants... ).

De la même façon, André Tarinan, présenté au début de *Marceline Doub-Kèr* comme un homme particulièrement vigoureux, une sorte d'Hercule de village, n'est plus, après quelques années de prison, que l'ombre de lui-même :

“Faut rogarde do près pou roconète André Tarinan. Sept an la passé. Sept an que la rabote son corp épi la laisse rien qu'in mince l'épaissèr la peau si lo zo. La figure cé dé zié noir enfoncé dan dé gran trou épiça, dé lèv sec, colé ène cont' l'aut... cévé la blanci sous lo vié çapo cabossé. Lo kilote y flote si lo dé béquille épi lo fon lé vide : la fès' la fin' passe galère dessi. Lo vent' aussi la baisse net' : in l'onbraz vivan !<sup>1</sup>”

(Il faut y regarder de près pour reconnaître André Tarinan. Sept ans ont passé. Sept ans qui ont raboté son corps et qui n'ont laissé qu'une mince épaisseur de peau sur les os. Le visage, ce sont deux yeux noirs enfoncés dans deux grands trous, deux lèvres minces, collées l'une contre l'autre... Les cheveux ont blanchi sous le vieux chapeau cabossé. Le pantalon flotte sur les deux jambes et le fond en est vide : on dirait qu'on a passé un grand rabot sur les fesses. Le ventre aussi a fondu : une ombre vivante).

Cette déchéance physique dit, en réalité, la déchéance psychologique, morale et même éthique des personnages, explicitement métaphorisée par l'image finale de Marceline poussant Marco Estimé dans son fauteuil roulant à la fin du roman. La

---

<sup>1</sup>. *MDK*, p. 205.

perte de l'intégrité physique renvoie à la chute morale et à un monde où les relations humaines sont désormais marchandes : l'affection de Marceline en échange de la pension d'invalidité de Marco<sup>1</sup>.

En fait, les seuls personnages qui échappent à cette critique généralisée, sont les prostituées de Mme Bilou<sup>2</sup>, et peut-être les clochards qui offrent à André Tarinan de partager leur repas et la chaleur de leur couche<sup>3</sup>. On pourrait croire que cette critique du monde moderne est fondamentalement liée à un regret du passé. Il n'en est rien, en réalité. Les personnages de vieux ne compensent en rien ceux des jeunes. Ceux-là se révèlent être finalement d'incorrigibles bavards complètement en dehors des réalités nouvelles. Gramoune Zom est un vieil ivrogne, et ses mises en garde sont tournées en dérision par les jeunes<sup>4</sup>, alors que Zozèf n'hésite même pas à frapper le vieux gramoune Rono<sup>5</sup>. Quant à la sagesse tant vantée de Mon Nani, elle ne pourra rien contre la colère d'André qui frappe Marceline sous ses yeux, de même qu'elle ne pourra s'opposer, d'une façon générale, à la marche des choses. De la même façon que les récits mettent en scène des personnages sans qualités, ils décrivent sans complaisance des milieux et des pratiques que le roman réunionnais n'avait jamais abordés. Ils parlent des bordels et des prisons, de viol et de prostitution, d'homosexualité et d'alcoolisme, de chômage et de paresse, de jeux d'argent et de vol. La vision de l'homme Réunionnais est particulièrement sombre, et aucune voix positive ne vient jamais clore les romans. Au contraire, de manière significative, ceux-ci se terminent dans la mort (*Cemin Bracanut*) et dans la fuite désespérée (*Marceline Doub-Kèr*) au moment même où le narrateur avait laissé espérer un "happy end" possible. Les relations, d'une manière générale, y sont présentées sous le signe du racisme, de l'exploitation, du machisme, de la violence sociale et individuelle...

Le récit a ainsi une volonté de critique radicale de la réalité. Mais pour qu'une vision aussi noire du monde puisse être reçue par le lecteur désiré, pour que l'adhésion à l'analyse soit possible, il faut que le récit soit guidé. C'est la raison pour laquelle — en plus de la référence à l'oralité, bien sûr — le narrateur intervient sans cesse : il s'agit de gérer le récit, c'est à dire de gérer, plus précisément, la communication narrative. Le narrateur, pédagogiquement, argumente, commente, explique, apporte des précisions, rectifie une idée fausse, porte des jugements d'ordre social et politique, justifie le comportement de tel ou tel personnage. Il

---

1. Cf. *MDK*, p. 203.

2. *CBC*, p. 145-165

3. *MDK*, p. 210.

4. *CBC*, p. 41.

5. *CBC*, p. 85.

s'agit, avant tout, de s'assurer que la communication passe, et pour ce faire, le narrateur n'hésite pas à faire des digressions qui renvoient au hors-texte, à la vie réelle du lecteur potentiel : un espace du partage est ainsi créé, comme dans ce passage de *Cemin Bracanoï'*, où après avoir mis en scène Zozèf en train de se préparer une tartine de pain et de sucre, le narrateur s'écrie :

“Do pain çaud ek do sik, lé gadium, mounoir ! sirtou, si wi manze ça dan' milié la nuit...”<sup>1</sup>

(Du pain chaud et du sucre, c'est extra, mon vieux ! Surtout si tu manges ça en pleine nuit).

C'est parce que cet espace est créé que le narrateur s'autorise à porter des jugements sur la réalité économique, sociale et politique, dans laquelle évoluent ses personnages :

“Pendan in coupe de temp, zozef la marce-marce in pé pou saye rotrouve in boulo. Mais laté pa facile parce que, tou l'moun y coné, travail y zoué do pli zen pli lou caciète ec travaillère, ici, la Réunion”<sup>2</sup>.

(Pendant un certain temps, Joseph est allé à droite et à gauche à la recherche d'un boulot. Mais ce n'était pas facile parce que, tout le monde le sait, le travail joue de plus en plus à cache-cache avec les travailleurs, ici, à la Réunion)<sup>3</sup>.

Les interventions du narrateur ont aussi une fonction d'attestation de la réalité des pratiques des personnages, comme le montrent les nombreux “lé vré” (c'est vrai) qui parsèment les récits<sup>4</sup>.

En définitive, ces interventions, quel que soit leur contenu ou leur orientation, ont pour but d'assurer une lisibilité maximale du récit, ce qui fait que le narrateur n'hésite pas à en rajouter sur les signes de sa présence, comme ici :

“[...] Armand ec Clodète lavé fait Paques avan Carème et com' a l'époque band' fille té pa déliré com' coméla pou enserva la pilile, ben, résilta : la fali marié séance tenante. Et pou la famille Clodète, nauré té in déshonère si el té y sava en ménaz ec Arman sans passe dovan Messié lo Maire”<sup>5</sup>.

---

1. *MDK*, p. 64-65.

2. *CBC*, p. 67.

3. *CBC*, p. 84.

4. Cf., par ex., *MDK*, p. 84.

5. *CBC*, p. 57.

(Armand et Claudette avaient fait Pâques avant Carême, et comme à l'époque, les filles n'étaient pas aussi dégourdies qu'aujourd'hui avec la pilule, résultat : il a fallu qu'ils se marient séance tenante. Pour la famille de Claudette, elle aurait été déshonorée si elle s'était mise en ménage avec Armand sans passer devant Mr le Maire).

Le narrateur, dans ce cadre, pratique une sorte de redondance du sens. Ainsi, après avoir décrit le viol de Mélani Ramondé par son mari, Maniel, sous les yeux de Zozef il ajoute, entre parenthèses :

“Na d'viol com' ça, y passe pa tribinal, même si témoin la vi, la entendi, la compri... In zanfan 9 ans lavé vi viol son prop' momon, par son prop' papa”<sup>1</sup>.

(Il y a des viols, qui ne passent pas devant le tribunal, même si des témoins ont vu, ont entendu, ont compris... Un enfant de neuf ans avait vu le viol de sa propre mère, par son propre père).

Ces interventions du narrateur, on l'a dit, renvoient aussi à la pratique ritualisée du conte, où le conteur sollicite sans cesse l'attention de son auditoire, et commente son récit, comme dans ce passage de *Cemin Bracanoï* :

“Alor, mé zami, zot y comprend, si lo maire y fait, serèce in ak de présence, dison lo ciel va décend si la tèr, pou messié Adrien”<sup>2</sup>.

(Alors, mes amis, vous comprenez, si le maire fait, ne serait-ce qu'un acte de présence, disons que le ciel descend sur terre pour Mr Adrien).

C'est dans cette même perspective, et à partir de cette référence à ce mode de raconter que le narrateur s'adresse souvent à ses personnages :

“Mon Nani la soulève doucement son couvertir sans fait désord' la glisse son vié corp déçarné dossous... Tou d'in coup li sent ali fatigué, fatigué, vieilli encor plis !.. La bon' nuit Mon Nani ! Saye dormi kant' mèm ! Epiça, rêve pi coulèv !<sup>3</sup>”

(Mon Nani a soulevé doucement sa couverture sans faire de bruit, a glissé sous celle-ci son vieux corps décharné... Soudain, elle se sent fatiguée, fatiguée, encore plus vieille !... Bonne nuit, Mon Nani ! Essaie quand même de dormir ! Et ne rêve plus de couleuvres !)

---

1. *CBC*, p. 53.

2. *CBC*, p. 58.

3. *MDK*, p. 137.

Ce type d'intervention a aussi une autre fonction ; il s'agit bien, d'une manière générale, de garder la conduite du récit et d'aider le narrataire à saisir l'histoire avec clarté, mais, en même temps, il s'agit de lui rappeler que le récit, même s'il met en scène la réalité, n'est jamais qu'une fiction, une vision de la réalité, une version du monde. Mais, bien entendu, cette version ayant été choisie, il faut se donner les moyens de la faire passer. C'est dans cette optique que la narration est enlevée aux personnages. Caractéristique est cette intervention du narrateur :

“Lo tenp lo vié fem' y racont son zistoir, moin mi voudré présente a zot in pé mié Mon Nani”<sup>1</sup>.

(Pendant que la vieille femme raconte son histoire, moi, je voudrais vous présenter un peu mieux Mon Nani).

Le discours narratorial ne laisse pas de place aux récit des autres, même s'ils relèvent de la tradition. Si le narrateur ne rapporte pas l'histoire que Mon Nani est en train de raconter à ses petits enfants, c'est, bien sûr, parce que le narrataire privilégié est censé la connaître, mais aussi parce que cette histoire concurrencerait son propre récit, s'opposerait à son propre désir de raconter. On a là un exemple typique de cette volonté du sujet de gérer au plus près l'économie narrative de ses romans.

C'est l'une des manières d'être de ce parti-pris du récit dont l'une des modalités est l'utilisation quasi constante du présent, qui, tout en assurant la communication avec le narrataire, à la fois ramène l'histoire à la parole qui lui donne naissance — celle du narrateur — et présente un récit en performance, en action. De la même façon, le rythme narratif<sup>2</sup> atteste de cette volonté du récit, surtout si on le met en parallèle avec le rythme d'un roman comme *Kartyé irwa lèt*, où le temps et les actions tournent en rond<sup>3</sup>. Dans les romans de Daniel Honoré, le récit, linéaire, même s'il peut être analeptique<sup>4</sup>, est en tension permanente vers son devenir immédiat, comme la trajectoire nette et catastrophique des personnages qu'il met en scène.

---

1. *MDK*, p. 63

2. Voir, en particulier, la fin haletante de *CBC*.

3. Voir Michel Carayol : “La représentation du temps dans *Q3L*” in Baggioni/Mathieu (Eds) : *Culture(s) empirique(s) et identité(s) culturelle(s) à la Réunion*, Saint-Denis, 1985, p. 91-99. L'auteur conclut son article sur ces mots : “[...] le roman d'Axel Gauvin donne à lire une refiguration qui conteste radicalement la temporalité de l'autre, même si cette contestation s'effectue dans un rapport quasi névrotique et si elle débouche plutôt que sur une ouverture, sur un renfermement”.

4. Ce qui est le cas pour *CBC*.

## **CONCLUSION**

“Arrive-t-il qu'un père ait un fils laid et sans grâce, l'amour qu'il porte à cet enfant lui met un bandeau sur les yeux pour qu'il ne voie pas ses défauts ; au contraire, il les prend pour des saillies, des gentillesses, et les conte à ses amis pour des traits charmants d'esprit et de malice”<sup>1</sup>.

Cette remarque que l'auteur de *Don Quichotte* fait à son “lecteur inoccupé”, on sera peut-être tenté de l'adresser à ce travail sur le roman réunionnais, à la position du critique par rapport à son objet. A l'évidence, ce n'est pas une position de maîtrise, qui déboucherait, comme c'est souvent le cas, sur des injonctions, ou sur l'ouverture de perspectives pour la création littéraire — romanesque — réunionnaise<sup>2</sup>. Ce n'est pas non plus tout à fait l'expression d'un désarroi — le re-foulé nationalitaire faisant en quelque sorte retour — face à un objet fuyant, déconcertant par sa compulsion à vivre apparemment dans le spéculaire, la reprise, le retour des mêmes récits et des mêmes discours, en état de malaise et disant ce malaise. Ce serait plutôt la marque d'une position critique qui tente de ne pas plaquer une analyse sur un objet, mais qui essaie de produire une analyse en compréhension, une analyse qui inscrit son projet, construit sa démarche et circonscrit son objet en se situant dans l'appréhension de la logique de ses enjeux et de ses conditions de possibilité. Il ne s'agit pas de juger ni de proposer un palmarès (quelle serait la place du roman réunionnais par rapport au roman antillais, ou mauricien, ou haïtien, ou seychellois ? etc), mais d'essayer de comprendre.

Si le roman dit le monde dans une forme qui accompagne ce monde, qui parle le langage et le discours du monde, le malaise du roman réunionnais dit, à tra-

---

1. Cervantès : *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*, Paris, Garnier, 1989, p. 1.

2. Voir, par exemple, *l'Encyclopédie de la Réunion*, t.7 :

“Il faudrait que ces romans soient davantage des créations littéraires modernes que des documentaires ou des plaidoyers. [...] Certaines expériences sont encourageantes pour l'avenir des lettres réunionnaises [...] La violence est par définition contradictoire de l'art qui est à la fois exercice de la liberté et source de plaisir” (p. 131).

ou bien, Martine Mathieu, op. cit., p. 317-318 :

“Ce n'est pas s'adresser à un public populaire (destinataire de toute façon difficile à toucher, on l'a constaté) que de lui asséner le rappel de sa misère, ou de se complaire à l'étalage de ses croyances et de ses comportements.

Il ne devrait certes pas s'agir, à l'inverse, pour les romanciers, de se couper du réel et de la tradition, mais de s'en nourrir, de s'en inspirer, pour déboucher sur une véritable création qui représente à la fois catharsis et stimulation...

[...] Rares sont les tentatives [...] qui se caractérisent par un désir d'ancrage dans une tradition et en même temps, par un souci de novation créatrice, bref qui utilisent pleinement les ressources multiples du romanesque : les rares figures de patrimoine oral qui résistent à l'oubli des écrivains, par leur force suggestive, leur complexité, leur symbolisme [...] suscitent les œuvres les plus intéressantes et les plus inspirées. C'est très certainement là une direction intéressante pour cette littérature en gestation”...

vers ce que l'on peut appeler ses ratages, ses maladresses, sa “misère” et l'impression d'ennui qu'il provoque parfois, le malaise du monde qui le produit. Il n'est pas concevable hors de la situation périphérique qui est la sienne — et c'est le roman colonial — alors que tout dit que la vraie scène est parisienne ; il n'est pas concevable — et c'est le roman contemporain francophonographe et créolographe — hors de la situation de diglossie qui est une situation conflictuelle, culpabilisante et insécurisante. On ne comprend pas le roman réunionnais si on ne voit pas qu'il est contraint par une littérarité dominante par rapport à laquelle il est obligé de se situer pour être reconnu et lu ; mais on rate aussi les enjeux du texte si on ne le réfère qu'à ses modèles littéraires établis. L'intertextualité n'est ni un renvoi, ni une reprise des sources, mais une négociation à tous les niveaux. Le roman réunionnais se définirait ainsi par une sorte de ruse de l'écriture ; ruse par rapport aux modèles, ruse dans la mise en place des narrataires des récits, ruse par rapport à une organisation à deux niveaux de la communication littéraire, ruse enfin dans l'utilisation et le jeu des langues. Cette ruse est rendue possible par l'établissement d'une connivence avec un lecteur programmé dont la culture est citée en permanence ; elle est rendue opératoire par un recours aux formes et aux stratégies de la littérature orale créole, y compris dans les romans francophonographes. Ce qui est en jeu, c'est la production d'une forme-sens, d'une forme qui puisse dire comment l'imaginaire se noue au Réel.

A partir du récit de voyage qui construit l'imaginaire de l'île, qui lui donne le statut de fiction et de texte pour un destinataire européen, le roman réunionnais est pris dans une problématique du regard<sup>1</sup>, regard de l'intérieur contre regard de l'extérieur, mais regard de l'intérieur pour l'autre aussi, sauf, peut-être dans le roman créolographe le plus tendu dans sa relation à l'écriture. Le roman colonial inscrit la possibilité et la “vérité” de son discours précisément dans le regard “natif” que vient parfois mettre en perspective et en porte à faux le projet naturaliste, dans le cas de Marius et Ary Leblond, par exemple, ou le projet romantique pour le roman du marronnage. Il s'agit bien, mythe contre mythe, ou réalité contre réalité, d'une confrontation d'imaginaires et de réels. Ce qui est en jeu, c'est la définition et la maîtrise de l'identité réunionnaise, de la réunionnité. Épopée blanche contre épopée marronne, territorialisation contre mêlement des espaces, des races et des langues, la production native est, d'emblée, une littérature engagée, une littérature de revendications et de combat. De ce fait, le roman réunionnais présente un discours contraint, dont les rouages et les contradictions apparaissent à nu dans les

---

1. Cf. Martine Mathieu, op. cit., p. 314 :

“Il y a bel et bien un regard “de l'intérieur” qui est un des critères de définition de cette littérature, qui s'évalue en outre par la comparaison, qu'on peut lui opposer, des descriptions faites d'un point de vue extérieur à l'île, dans les récits de voyage par exemple, du XVIII<sup>e</sup> à ceux d'un Roger Vailland”.

reformulations coloniales. Et c'est ce discours qui contraint à son tour le roman contemporain, tout aussi engagé, dont la version du monde se lit en référence à une version antérieure à laquelle elle tente de s'opposer en proposant un autre imaginaire à partir du même référent, et en recentrant le destinataire privilégié de ses récits. Le retournement de l'origine discursive, à partir de la position de maîtrise du roman colonial, entraîne une multiplication de postures qui, toutes, se ramènent à la problématisation, au niveau du discours, d'une question identitaire plurielle qui se cristallise dans le rapport du sujet aux langues. Le français n'est pas subverti, il est hanté par une présence, par une poétique qui s'efforce de venir au jour, celle du créole. Cette présence romanesque du créole, elle s'exhibe dans les romans créolographes selon deux stratégies : celle de la langue, celle du récit. Récit de la langue se disant, d'une part, récit au risque de la langue d'autre part. Mais dans les deux cas, ce qui, au secret de l'écriture comme dans le parti pris du récit, impulse sa dynamique et sa force à la langue créole, problématisée — en pratique — comme une langue pour la littérature, c'est l'oralité élaborée de la parole littéraire créole, transportée de son espace énonciatif propre à celui de la littérature qu'elle questionne nécessairement. Se fait ainsi jour un autre rapport possible à l'écrit et à l'oral, mais aussi aux formes figées qui permettent à la langue de s'assurer, à la communication de se passer, au récit de se délivrer.

Sur la scène de la langue créole, la littérature romanesque aussi peut se jouer, et construire une littérarité qui soit propre à son espace, à sa culture, aux conditions de production et de réception de ses discours et de ses récits.

Le roman réunionnais : une formation discursive, mais aussi une forme-sens dont les enjeux sont bien ceux de l'identité, mais de l'identité explicitement problématisée et mise en scène dans les formes mêmes du dire, dans ce que les plages textuelles signifient à partir de ce qui leur permet de délivrer du sens ; c'est-à-dire le rapport sans cesse remis en cause et en question aux langues qui construisent la représentation du monde insulaire. Comme le dit le proverbe créole :

“Olié Kri fénoir, alime plito la bouzi”.

## **BIBLIOGRAPHIE**

## I. BIBLIOGRAPHIES

- *Encyclopédie de la Réunion*, t. 7. *La littérature réunionnaise*, Saint-Denis, Livres Réunion, 1980.

RODA, J.C. :

*Bourbon littéraire : guide bibliographique*, St-Denis, Bibliothèque Universitaire de la Réunion, 1974-1975, vol. 2.

SAFLA, R. :

*Catalogue du fonds "Iles de l'océan Indien"*, St-Denis, Université de la Réunion, 1990.

SAM-LONG, J.F. :

*Guide bibliographique du roman réunionnais d'expression française et créole (1844-1989)*, St-Denis, UDIR, 1989.

VALDMAN, A ; CHAUDENSON, R. ; HAZAEL-MASSIEUX, M. C. :

*Bibliographie des études créoles, langues et littératures*, Bloomington, Indiana University creole Institute, 1983.

## II. RÉCITS DE VOYAGES, RÉCITS, NOUVELLES, ROMANS

ALATZO, M. :

*Les mystères de la ruelle pavée*. ADER SUD, 1977.

ALBANY, J. :

*Outre-mer : retour au pays natal*, Paris, Mazarine, 1966.

*Bleu Mascarin*, chez l'auteur, Paris, 1969.

"Savon bleu", *Nouvelles à la Réunion*, St-Denis, ADER, 1978.

ARAGO, J. :

*Souvenirs d'un aveugle : voyage autour du monde*, Paris, H. Lebrun, 1843.

ARGYLL, C. :

*Escale aux Mascareignes : île de la Réunion, île Maurice*, Paris, Crès, 1935.

AZEMA, G. :

*Noella* , "Le Moniteur de la Réunion" Juillet-Septembre 1878.

BAR-NIL, S. :

*Nouvelles de chez nous : île de la Réunion*, St-Denis, 1975.

BELIZAIRE, L. :

*Jeu d'échecs sur un volcan* , St-Joseph, Imp. Ganowsky, 1977.

BENARD, A. :

*Les fruits défendus à la sauce créole* , Toulon, Ed. Provençia, 1957.

BENARD, J. :

*Neige sur la Réunion* , St-Denis, NID, 1978.

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, J-H. :

*Voyage à l'Isle de France* , texte augmenté d'inédits avec notes et index par R. CHAUDENSON, Maurice, Ed. de l'océan Indien, 1986.

BILLIARD, A. :

*Voyage aux Colonies Orientales ou lettres écrites des îles de France et de Bourbon pendant les années 1817, 1818, 1819, 1820 à M. le comte de Montalivet, pair de France, ancien ministre de l'Intérieur, etc.* Paris, librairie française de Ladvocat , Palais-Royal, Galerie de Bois, n° 195, 1822.

BLANCHET, A. :

*De quel amour blessé* , Saint-Amand, Imp. Bussière, 1928.

BLED, A. :

*Mafia à Mafate* , ADER SUD, 1978.

*Il faut bien rire un peu* , ADER SUD, 1978.

BOLEN, B. :

*Les Roses rouges* , Monaco, Regain, 1966.

BORY DE ST-VINCENT, J.B.G.M. :

*Voyage dans les quatre principales îles des mers d'Afrique, fait par ordre du gouvernement, pendant les années neuf et dix de la République* par J.B.G.M. Bory de St-Vincent, officier d'état major ; Naturaliste en chef sur

la corvette *Le Naturaliste*, dans l'expédition de Découvertes commandée par le Capitaine Baudin, Paris, 1804.

BOSSE, C. :

*L'grenier pays Bourbon*, c/ l'auteur, St-Denis, 1951.

*Une colonisation ou l'Idéal amour*, Nérac, Imp. Couderc, 1957.

*Grand-Mère Kalle*, Paris, Méthodes, 1977.

*Ça Bourbon même*, Imp. Alençonnaise, 1977.

*Souvenirs d'un pèlerinage en Terre sainte*, Imp. Commerciale, 1977.

BOTTARD, L. :

*Une légende créole*, S et A, 1887.

BOUCHER, A. :

*Mémoire pour servir à la connoissance particulière de chacun des habitants de l'isle Bourbon*, Ed. par Jean BARASSIN, Aix en Provence, ACOI — IHPOM, 1978.

BRÉZÉ, J. :

*La sale gosse*, St-Denis, UDIR, 1989.

CADET, J. :

*Le soleil en prison*, Paris, La Pensée Universelle, 1988.

CARPEAUX, L. :

*Mes amoureuses à Bourbon*, Paris, s. d.

CAULIER, R.P. :

"Fragments sur l'île Bourbon" *Recueil trimestriel de documents et travaux inédits pour servir à l'Histoire des Mascareignes françaises*, Janvier-Mars 1938, Avril-Juin, 1938.

CAZAL, C. :

*La fille du commandeur*, paru en feuilleton dans *La Démocratie*, Mars 1945-Août 1945.

CAZAL, Y. :

*Le safari push*, Paris, La Pensée Universelle, 1980.

CAZALOU, M. :

*La Réunion : paradis perdu* , St-Denis, impr. Dionysienne, 1983

Centre Universitaire de la Réunion :

*Kriké Kraké* , St-Denis, 1977.

CHAFFRE, B. :

*Ti-Coq* , St-Denis, Les Chemins de la Liberté, 1980.

CHALLES, R. :

*Relations d'un voyage fait aux Indes Orientales depuis le 24 Février jusqu'au 20 Août 1691* , Rouen, 1721.

CHARKOFF, K. :

*Alerte n° 4 à la Réunion* , St-Denis, AGM, 1984.

CHEVILLARD, L. :

*Le Bigame*, Paris, La Pensée Universelle, 1976.

CHEYNET, A. :

*Les Muselés* , Paris, l'Harmattan, 1977.

CHRISTIAN :

*Zistoir Kristian. Mes-aventures. Histoire vraie d'un ouvrier réunionnais en France* . Edition bilingue. Paris, Maspero, 1977.

DAYOT, E. :

*Bourbon Pittoresque* , paru en feuilleton dans *le Courrier de Saint-Paul* du 25 février 1848 au 9 juin 1848, réédité par Jacques LOUGNON en 1966, puis en 1977, St-Denis.

DE BOISVILLIER, A. :

*Joseph i vé pi allé l'école* , St-Denis, ADER, 1977.

DELLON :

*Relation d'un voyage aux Indes Orientales* , Paris, 1865.

DIDIER (frère) :

*Zistoires longtemps* , St-Denis, AGM, 1977.

*Zistoires grand-mère et fables créoles* , St-Denis, AGM, 1980.

DOUBLET, E. :

*Le bassin du diable* , L'Album de la Réunion, 1879.

DOUYERE, G. :

*Marie Biguesse Amacary* , St-Denis, Cazal, 1977.

*Z'histoire tonton Guy* , St-Denis, NID, 1979.

DUNMORE J. ; DE BROSSARD, M. :

*Le voyage de Lapérouse 1785-1788*, Paris, Imprimerie Nationale, 1985.

DU QUESNE, H. :

*L'île d'Eden. Recueil de quelques mémoires servant d'instruction pour l'établissement de l'île d'Eden* , St-Denis, Mascarin, 1989.

DUROT, J. :

“L'Isle Bourbon en 1705 au rapport du sieur Durot” *Recueil Trimestriel...*  
N° 4, 5<sup>e</sup> année. Janvier-mars 1937.

FERRERE, A. :

“Température créole” *Nouvelles à la Réunion* , St-Denis, ADER, 1978.

FEUILLEY :

“Vues et observations qu'il a faites pendant son séjour en l'isle Bourbon”  
*Recueil Trimestriel ...* avril-juin 1939.

FONTINN, K. :

*Zistwar Tikok, listwar Tikok*, St-Louis, C.D.P.S., 1988.

FRAPPAZ, T. :

*Les voyages du lieutenant de vaisseau Frappaz dans la mer des Indes* ,  
Tananarive, 1939.

FREYCINET, L. :

*Voyage autour du monde* , Paris, 1827.

FRILAY, P. :

*Boum* , St-Denis, Cazal, 1986.

FOURCADE, G. :

*Z'histoires la caze* , St-Denis, 1930 ; Marseille, J. Lafitte, 1976.

GAMALEYA, B. (Ed.) :

“Contes populaires créoles” *Bardzour Mascarin* , 1974.

“Missié boucan défeuille” *Bardzour* N° 2 , 1976.

“La fesse en or”, *Bardzour* N° 4 , 1977.

“Tizan ec la peau bèf” *Bardzour* N° 5, 1977.

GANDON :

“Les Mascareignes vues par l'abbé Gandon en 1732” *Recueil Trimestriel* ,  
9e année N° 1, Avril-Juin 1940.

GAUVIN, A. :

*Pou in grap letshi* , St-Denis, Les Chemins de la Liberté, 1978.

“Zistoire Komik” *Fangok* , 3, 1979.

*Zitoir pou nir rish ek vin santime* , St-Denis, Les Chemins de la Liberté,  
1979.

*Zistoir Tijan. Grandiab sitrouy ek poison* , St-Denis, Les Chemins de la  
Liberté, 1979.

*Quartier 3 Lettres* , Paris, L'harmattan, 1980.

*Kartyé trwa lèt* , Ziskakan / ASPRED, 1984.

*Faims d'enfance* , Paris, Le Seuil, 1987.

*L'aimé* , Paris, Le Seuil, 1990.

GUENEAU, A. :

*La terre-bardzour, granmoune* , chez l'auteur, 1981.

HEBERT, G. :

“Rapport de G. Hébert sur l'île Bourbon en 1708” *Recueil Trimestriel...*,  
Avril-Juin 1940.

HERY, L. :

*Fables créoles et explorations dans l'intérieur de l'île* , Paris, Rigal, 1885.

HIBON, M. :

*Sitarane au-delà de la mort* , Saint-Denis, N.I.D., 1975

*Les Roses de l'enfer* , Saint-Denis, Cazal, 1977.

HOARAU, I. :

*Contes et légendes de l'île de la Réunion* , Paris, Orphie, 1987.

HONORÉ, D. :

*Momone, Lo bèf, Marie-Thérèse in fiy parmi tan dot, Boulané*, in *Nouvelles*, Saint-Denis, Les Chemins de la Liberté, 1979.

*Louis Rédona*, in *fonctionnaire*, St-Denis, Les Chemins de la Liberté, 1980.

*Cemin Bracannot'*, St-Denis, U.D.I.R. ASPRED, 1984.

*Le Comore*, ASPRED, 1986.

*Marceline Doub-Kèr*, St-Denis, UDIR, 1988.

HOUAT, L. T. :

*Un proscrit de l'île Bourbon*, Paris, 1838.

*Les Marrons*, Paris 1844 ; St-Denis, CRI, 1989.

IVOULA, J. :

"Zistoire Ti Gris sé in vré zistoire" *Nouvelles à la Réunion*, St-Denis, ADER 1978.

LACPATIA, F. :

*Boadour, du Gange ... à la Rivière des Roches*, St-Denis, A.G.M., sans date.

*Adzire ou le prestige de la nuit*, St-Denis, Orphie, 1988.

LAUDE, S. :

*Les mille collines*, Paris, La Pensée Universelle, 1976.

LEBLOND, M. et A. :

*Les vies parallèles*, Paris, Fasquelle, 1902.

*Le secret des robes*, Paris, Fasquelle, 1902.

*Le Zézère, amours de Blancs et de Noirs*, Paris, Fasquelle, 1903.

*La Sarabande*, Paris, 1904.

*les sortilèges, roman des races*, Paris, Fasquelle, 1905.

*Anicette et Pierre Desrades, roman d'une enfance créole*, Paris, 1911.

*Le miracle de la Race, roman de la race blanche aux colonies*, 1914 ;

Edition définitive Paris, Albin Michel, 1931.

*L'Ophélie, histoire d'un naufrage*, Paris, Ed. de la sirène, 1922.

*En France*, Paris, Fasquelle, 1923.

*Ulysse, Cafre, histoire dorée d'un noir*, Tours, Mame, 1924.

*Les Martyrs de la République : la guerre des âmes : roman contemporain*, Paris, J. Ferenczi, 1926.

*L'Oued, Etoiles*, Paris, J. Ferenczi et fils, 1928.

*L'îlette à Palmiste* , Paris, Crès, 1932.

*Passé la ligne* , Paris, 1932.

*La kermesse noire, roman d'une élection aux colonies* , Paris, Crès, 1934.

*La marche dans le feu* , Paris, 1937.

*Histoires d'Afrique* , Tours, Mame, 1940.

LE CHERON D'INCARVILLE (R.P) :

“Un voyage à l'île Bourbon“ in *Recueil Trimestriel* ... Avril-mai-juin, 1932.

LECONTE DE LISLE. C. :

*Mon premier amour en prose* (1840) ; *Sacatove* (1846) ; *Marcie* (1848) in *Œuvres de Leconte de Lisle* Tome IV Paris, Les Belles Lettres, 1978.

LEDUC, M.F. :

*Moi, la Réunionnaise* , St-Denis, 1977.

*Moi, la Réunionnaise* N° 2, St-Denis, N.I.D., 1983.

LEFEVRE-GARROS. J.P. :

*Le Tricardage* , Paris, Godin, 1980.

LE GENTIL DE LA GALAISIERE :

*Voyage dans les mers de l'Inde fait par ordre du Roi à l'occasion du passage de Vénus sur le disque du soleil le 6 juin 1761 et le 3 du même mois 1769* , Paris, 1779.

LEGUAT, F. :

*Aventures aux Mascareignes : Voyages et aventures de François Leguat et de ses compagnons en deux îles désertes des Indes Orientales (1707)*, introduction et notes de Jean-Michel Racault, Paris, La Découverte, 1984.

LEGUEN, M. :

*Le maître d'école du Tèvelave esquisse réunionnaise* , Paris, L'Harmattan, 1989.

LESCOUBLE :

“*Journal*” , édité par Norbert Dodille, Paris, L'Harmattan, 1990.

LODS, J. :

*Morte saison* , Paris, Gallimard, 1980,

*Le Bleu des vitraux* , Paris, Gallimard, 1987.

LOUGNON, A. :

*Sous le signe de la tortue. Voyages anciens à l'île Bourbon (1611-1725). Relations glanées à travers l'imprimé et colligées par Albert Lougnon*, Paris, éditions Larose, 1985. 1958

LOUGNON, J. :

"Les Aventures de Guiguise" *Revue culturelle réunionnaise* N° 1, 1976.

LUILIER :

*Voyage du sieur Luillier aux grandes Indes*, 1705.

MAHÉ, M.H. :

*Sortilèges créoles ; Eudora ou l'île enchantée*, édité par Martine Mathieu, St-Denis, 1985.

MAILLARD, L. :

*Notes sur l'île de la Réunion (Bourbon)*, Paris, Dentu éditeur, 1862.

MAMOSA, L.E. :

*La vie d'un petit homme*, Paris, La Pensée Universelle, 1973,  
*L'homme n'est jamais seul*, Paris, La Pensée Universelle, 1973,  
"Popol et Lolo ou les deux kilos de sel". *Histoires des écarts*, St-Denis, ADER, 1977.

MILBERT :

*Voyage pittoresque à l'île de France .au cap Bonne Espérance et à l'île de Ténériffe*, Paris, 1812.

MONNIOT, V. :

*Le journal de Marguerite ou les deux années préparatoires à la première communion*, Paris, Librairie catholique Perisse Frères, 1858.

NICOLE, R.M. :

*Laetitia*, in *Peuples noirs, peuples africains*, N° 49-50-51, 1986.

NOEL, R. :

*Madame Robert l'Diable*, St-Denis, 1978.

OZOUX, W. :

*Histoires de ma case*, St-Denis, 1926.

PAGEOT, L. :

*Les Aventures abracadabrantes de Zidore Mangapoullé* , paru en feuilleton dans la *Gazette réunionnaise* (1928-1929) et réédité par Boris Gamaleya, St-Denis, 1981.

PA SARLES :

*Contes créoles inédits*, Tamatave, 1939.

PASQUET, G. :

*Le cabri sauvage* , d'après une idée originale de Bibique, St-Denis, 1985.

PAYET, J.V. :

*Au seuil des cases* , Tananarive 1928, réédité sous le titre *Récits et traditions de la Réunion* , Paris, l'Harmattan, 1988.

PAYET, M.H. :

*Ailleurs* , Paris, La Pensée Universelle, 1982,

*La malédiction* , Paris, La Pensée Universelle, 1984.

PERON, M.F. :

*Voyage de découverte aux terres australes* , Paris, Imprimerie Impériale, 1807.

PYRARD, F. :

*Discours du voyage des Français aux Indes Orientales* , Paris, 1611.

RAWAT, K. :

*Les Amants de l'île Bourbon* , 1987.

RIVIERE, F. :

*Au rendez-vous des pauvres* , Bar Le Duc, 1983.

ROCHON (Abbé) :

*Voyage à Madagascar et aux Indes Orientales* , Paris, 1791.

ROLAND, J. :

*la Réunion... des chacals*, Paris, La Pensée Universelle, 1975.

ROMEIS, D. :

*Les terres chaudes* , Le Tampon, Editions Jaceranda, 1988.

ROSSIGNOL-MURAT, G. :

*Naufragés sur un volcan* , Paris, Lachurié, 1983.

ROUGEAU, J. :

*Cyclone mirage* , St-Denis, 1982.

ROUSSIN, A. :

*L'album de la Réunion* , 1853.

SAINT-AMAND, F. :

*Léonard* , Port-Louis, 1863.

SAM-LONG, J.F. :

*Le bassin du diable, légende créole* , St-Denis, NID, 1977,

*Terre Arrachée* , St-Denis, Anchaing, 1982,

*Madame Desbassayns* , Le Tampon, Ed. Jacaranda, 1985,

*Pour les braves de l'Empire* , Le Tampon, Ed. Jacaranda, 1987,

*Zoura, femme bon Dieu* , Paris, Editions Caribéennes, 1988.

SAUNDERS, J.S. :

*Les deux créoles ou l'entraînement par l'exemple* , 1850.

SAVREUX, R. :

*Ainsi qu'un paria* , St-Denis, Cazal, 1979.

SEVERIN, M. :

*Némésis et autres humeurs noires* , Paris, Edition Caribéennes, 1989.

SIMONIN, M.L. :

“Voyage à l'île de la Réunion (Ile Bourbon)” *Le Tour du Monde* VI 140<sup>e</sup> et  
141<sup>e</sup> livraison, 1861.

TAHI, C. :

*Le Grand pays* , Paris, La Pensée Universelle, 1977.

TOUSSAINT, J. :

*Double-six et Seyé-Guetté* , Paris, Les éditions du Scorpion, 1964,

*La grande case et la case* , Nîmes, 1985,

*Les citoyens : Salim et Mahithé* , Nîmes, 1988.

TROUDE, T. :

*L'îlette Bois Mort* in *Bulletin de l'Académie de la Réunion* , 1935.  
Réédition à Port-Louis, 1935.

VAILLAND, R. :

*Boroboudour, choses vues en Egypte. La Réunion* , Paris, 1982.

VARONDIN, J. :

*Bibi in London* , Monaco, 1965.

VAVET, A. :

“Tizan ek lo roi sorcière Tamagon” *Bardzour* N° 3, 1976.

VAXELAIRE, D. :

*Chasseurs de noirs* , Paris, Lieu Commun, 1982 ; Gallimard (Folio Junior),  
1988,

*L'Affranchi* , Paris, Lieu Commun, 1983,

*Les Mutins de la liberté* , Paris, Lieu Commun, 1986.

VELLEMENT, E. :

*Les oiseaux de passage* , Paris, La pensée Universelle, 1982.

VERRIER, A.J. :

“Le patois créole de l'île de la Réunion” in *Mémoires de la Société nationale  
d'agriculture, Sciences et Arts d'Angers* , 1906.

VINSON, A. :

*Le bassin du Taureau ; le Passage du bonhomme Picard* in l'album de la  
*Réunion*, 1979.

VITRAC, J. :

*La Belle créole* , Paris, Editions du Scorpion, 1959.

VOIART, M. :

*La paillote d'Eustache* , 1863.

VOLCY-FOCARD :

*Le chat du Père Vérignac, fantaisies créoles* , S et A, 1872.

WINTER FRAPPIER DE MONTBENOIT, A. :

*Viry et ses trois maris, mœurs indiennes à l'île de la Réunion* . Bulletin de l'Académie de la Réunion, Volume 13, 1935.

ZANO :

"Ti-Polo" *Bardzour* N° 2, 1976.

### III. ESSAIS, MÉMOIRES, MANIFESTES, TRAVAUX ÉRUDITS D'ÉCRIVAINS RÉUNIONNAIS

ALBANY, J. :

*Le p'tit glossaire. le piment des mots créoles* , chez l'auteur, Paris, 1974,  
*Supplément au p'tit glossaire* , chez l'auteur, Paris, 1983.

ALBERT, Elie :

*Proverbes, dictons et bons mots de la langue créole* , St-Denis, Les Chemins de la Liberté, 1980.

BARQUISSEAU, R. :

*Le poète Lacaussade et l'exotisme tropical* , Paris, 1941 ; réédition, Paris, 1982 ; St-Denis, ADER, 1989,  
*Les Isles. Antilles. Isle Bourbon. Isle de France. Isle Dauphine ou Madagascar* , Paris, Grasset, 1941,  
*Les poètes créoles du XVIII<sup>e</sup> siècle* , Paris, Jean Vigneau, 1949,  
*Enfance aux îles. Antilles et Réunion* , Paris, A l'île des poètes, 1960.

CAZEMAGE, B. :

*Les grands écrivains de l'île de la Réunion : la vie et l'œuvre de Marius-Ary Leblond* , Nîmes, Ed. Notre Dame, 1969.

CERCLE DE LA MISERE :

*Nous sommes tous des parias* , St-Denis, Les Chemins de la Liberté, 1977.

GAUVIN, A. :

*Du créole opprimé au créole libéré. Défense de la langue réunionnaise* , Paris, l'Harmattan, 1977.

HERMANN, J. :

*Les révélations du Grand Océan* , 1927.

HONORE, D. :

*Gramoun la di* , Saint-Denis, UDIR, 1990.

LATCHIMY, K. :

*Noirs et Blancs* , St-Denis, A.G.M., 1978.

LEBLOND, M. :

*Comment utiliser nos colonies* , Paris, J. Tallandier, 1940,

*L'Empire de la France : sa grandeur, sa beauté, sa gloire. ses forces* ,  
Paris, Ed. Alsatia, 1944,

*La paix française* , Paris, Ed. Alsatia, 1945,

*Les îles sœurs ou le paradis retrouvé* , Paris, Alsatia, 1946,

*Les grandes heures des Iles et des mers françaises* , Paris, Colbert, 1949.

LEBLOND, M ET A. :

*Après l'exotisme de Loti. le roman colonial* , Paris, Rasmussen, 1926,

*L'île enchantée, la Réunion* , Paris, Alexis Redier, 1931,

*Belles et fières Antilles* , Paris, Crès, 1937,

*Madagascar : création française* , Paris, Plon, 1934,

*Anthologie coloniale* , Paris, J. Peyronnet, 1943.

LODS, J. :

“Ecriture et déracinement” in *L'Espoir transculturel* t. 2, *Ile et Fables* ,  
Paris, l'Harmattan, 1990, p. 165-175.

PETIT DE LA RHODIERE, V. :

*La vérité sur l’Affaire Sitarane* , chez l’auteur, 1977.

VOLCY-FOCARD, E. :

“du patois créole de l’île Bourbon” *Bulletin de la société des sciences et des  
arts de la Réunion* , p. 179-239.

## IV — TRAVAUX SUR LA RÉUNION ET SUR LE CRÉOLE

ANTOIR, A. :

“Compte-rendu de *Quartier 3 lettres*” in *Notre librairie*, n° 57-58, janvier-  
mars 1981, p. 33-37.

ARMAND, A. :

*Le créole dans le roman réunionnais "engagé" contemporain. Une approche sociolinguistique de la littérature réunionnaise* , mémoire de maîtrise, Université de la Réunion, 1981,

"Identité, altérité, pluralité ou de la réunionnité" in *L'Espoir transculturel* t.2. *Ile et Fables* , Paris, L'Harmattan, 1990, p. 83-92.

ARMAND, A. ; CHOPINET, G. :

*La littérature réunionnaise d'expression créole* , (1828-1982), Paris, l'Harmattan, 1982.

ARMAND, A. ; MARIMOUTOU J.C.C. ; SEVERIN, M. :

*Figures de la littérature réunionnaise contemporaine*, St-Denis, C.C.E.E., Région Réunion, 1988.

ARQUETOUT, F. :

"Une littérature qui se cherche" *Notre librairie* , 57-58, janvier-mars 1981, p. 117-131.

BAGGIONI, D. :

"Mulâtre ou métisse ? Alternative ou dialectique des identités" in *Cuisines / Identités* , St-Denis, 1988, p. 7-14,

"Le cache-cache d'une culture minorée et les lambeaux de l'identité perdue" in *Formes-sens / Identités* , St-Denis, 1989, p. 11-26.

BAGGIONI, D. ; MARIMOUTOU, J.C.C. (Eds) :

*Cuisines/identités*, St-Denis, 1988.

BAGGIONI, D. ; MATHIEU, M. (Eds) :

*Culture(s) empirique(s) et identité(s) culturelle(s) à la Réunion*, St-Denis, 1985.

BARASSIN, J. :

*L'île Bourbon et Antoine Boucher (1629-1725) au début du XVIII<sup>e</sup> siècle* , Aix en Provence, ACOI / IHPOM, 1978.

BARAT, C. :

*Nargoulan. Culture et rites malbar à la Réunion*, St-Denis, Editions du Tramail, 1989.

BENIAMINO, M. :

*L'imaginaire réunionnais : recherches sur les déterminations constitutives du rapport entre le sujet et l'île*, Thèse Lettres. Aix-Marseille 1, 1986.

BERNABÉ, J. :

“Contribution à une approche glottocritique de l'espace littéraire antillais”, in *La linguistique*, vol. 18, 1982-1; “Bilinguisme et diglossie”, p. 85-109.

*Fondal-Natal. Grammaire basilectale approchée des créoles guadeloupéen et martiniquais 3 vol.*, Paris, l'Harmattan, 1983,

BOYER, C. :

*L'enfant réunionnais à l'école maternelle*, St-Denis. Editions du Tramail, 1990.

CARAYOL, M. :

*Le français parlé à la Réunion. Phonétique et phonologie*. Atelier de reproduction de thèses, Lille III, 1977,

*Particularités lexicales du français réunionnais*, Paris Nathan, 1985,

“La temporalité dans le conte réunionnais” *Etudes Créoles* vol VIII n° 1 et 2, 1985, p. 71-83,

“La représentation du temps dans *Quartier 3 lettres*” in *Culture (s) empirique (s) et identité(s) culturelle (s) à la Réunion*, St-Denis, 1985, p. 91-99.

“La mise en scène de la parole dans *Le Miracle de la Race* de M.A. Leblond” *Itinéraires et contacts de cultures*, vol 7, 1987, “Le roman colonial”, p. 133-161.

CARAYOL, M. ; CHAUDENSON, R. :

“Essai d'analyse implicationnelle d'un continuum linguistique français-créole” in WALD, P et MANESSY, G. *Plurilinguisme, normes, situations, stratégies*. Paris, l'Harmattan, 1979, p. 129-172.

CELLIER, P. :

*Comparaison syntaxique du créole réunionnais et du français*, St-Denis, 1985,

“Dysglossie réunionnaise” *Cahiers de praxématique*, 5, 1985 p. 21-38,

*Description syntaxique du créole réunionnais. Essai de standardisation*.  
Thèse d'Etat. Aix, 1985,

“Graphie du créole : identité visuelle de la langue écrite et langage de l'identité” in *Cuisines / Identités*, St-Denis, 1988, p. 139-144,

“Effraction et plasticité de l'écriture” in R. Ludwig ed. *Les créoles français entre l'oral et l'écrit*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1989, p. 257-274.

CHAUDENSON, R. :

*Lexique du parler créole de la Réunion*, 2 vol, Paris, Champion, 1974

“Le noir et le blanc ; la classification raciale dans les parlers créoles de l'océan Indien”, *Revue de linguistique romane*, 38, 1974, p. 75-94,

*Les créoles français*, Paris, Nathan, 1979,

“La littérature orale réunionnaise”, “La littérature réunionnaise jusqu'en 1950” *Encyclopédie de la Réunion*, t 7, St-Denis, Livres Réunion, 1980,

*Textes créoles anciens* (la Réunion et Ile Maurice) Comparaison et essai d'analyse Hamburg, Kreolische bibliothek, 1981,

*La littérature orale créole : vers une étude de la créolisation culturelle*.  
Rapport de recherche et d'action, CORDET, 1985,

*Créoles et enseignement du français*, Paris, l'Harmattan, 1989.

CHAUDENSON, R. ; HAZAEL-MASSIEUX, G. :

“Marbot, Sylvain, Young et les autres” *Etudes Créoles* Vol X, n° 1, 1987,  
p. 35-54.

D'ANS, A.M. :

“Quelques interrogations sur l'identité créole. Repères théoriques et exemples haïtiens”. *Etudes Créoles* vol IX, n° 2 1987, p. 92-113.

DEFOS DU RAU, J. :

*L'île de la Réunion. Etude de géographie humaine* , Thèse Lettres  
Bordeaux, 1960.

DE ROBILLARD, D. :

“Le processus d'accession à l'écriture : étude de la dimension  
sociolinguistique à travers le cas du créole mauricien” in R. Ludwig, 1989,  
p. 81-107.

DUPON, J.F. :

*Contraintes insulaires et fait colonial aux Mascareignes et aux Seychelles.*  
Thèse Lettres Paris, 1967.

FERGUSON, C. :

“Diglossia” *Word* , 1959, vol 15, p. 325-340.

FLEISCHMANN, U. :

“Insularité et créolisation : approches théoriques” in *Iles Tropicales :  
insularité, insularisme* , Actes du colloque de Bordeaux-Talence 23-25  
Octobre 1986, Coll *Iles et Archipels* , n° 8, 1987, p. 57-66.

FRUTEAU, J.C. :

*L'art de dire* , St-Denis, Favory, 1982.

FOUCQUE, H. :

*Pages réunionnaises* .St-Denis, Cazal, 1962.

HAZAEL-MASSIEUX, G. :

“La grammaticalisation des connexions” in R. Ludwig (Ed.) *Les créoles  
français entre l'oral et l'écrit* . Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1989, p. 201-  
211.

HAZAEL-MASSIEUX, M.C. :

*Chansons des Antilles, comptines, formulettes* , Edition du CNRS, 1987,  
“La littérature créole entre l'oral et l'écrit”. In Ralph Ludwig, 1989, p. 277-  
305.

JARDEL, J.P. :

“Le concept de diglossie de Psichari à Ferguson” Colloque de Montpellier  
sur la diglossie, décembre 1981, 12 p.

"Les processus de créolisation et leur approche en milieu insulaire (Antilles Mascareignes)" *Iles et archipels* n° 8, 1987, p. 87-106.

JOUBERT, J.L. :

"Pour une exploration de la Lémurie. Une mythologie littéraire de l'Océan Indien". *Annuaire des Pays de l'Océan Indien*, vol. III, 1976, p. 51-63.

"Mythologies créoles (créole, tradition populaire et littérature écrite des îles de l'Océan Indien)". Communication présentée au colloque des Seychelles, 20-27 mai 1979, "Etudes créoles et développement", 20 p.

LAROCHE, M. :

"Dézafi après Duvalier" *Dérives* 53-54.

LESOURD, M. ; REAUD-THOMAS G. :

"Le fait créole dans la formation de l'identité nationale en République du Cap-Vert", *Iles et Archipels* N° 8, 1987, p. 107-124.

LOOK, M. :

"The life and writings of Louis T. Houat" in *Journal of negro history*, New-York, 1933.

LUDWIG, R. :

*Les créoles français entre l'oral et l'écrit* (Ed.), Tübingen, Guntar Narr Verlag, 1989.

"L'oralité des langues créoles, "Agrégation" et "Intégration" in "*Les créoles français entre l'oral et l'écrit*", 1989, p. 13-39.

MANESSY, G. :

"Créolisation et créolité" *Etudes créoles*, vol. X, n° 2, 1987, pp. 25-38.

MATHIEU, M. :

*Le discours créole dans le roman réunionnais contemporain d'expression française*, thèse de 3<sup>e</sup> cycle, Aix-en-Provence, 1984.

"Une littérature régionale : la littérature réunionnaise" communication présentée au colloque "Littérature populaire — Peuple — Nation", Limoges, mars 1986, 21 p.

“Touche pas à ma race ! (lecture du *Miracle de la race* de Marius-Ary Leblond)” *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 7, 1987, p. 99-131.

“Créolisation et histoires de famille — remarques sur le roman historique à la Réunion”, *Etudes Créoles*, vol. X, n° 1, 1987.

NEUMANN-HOLZSCHUH :

“Les contes créoles — un exemple d'oralité élaborée ? Recherches sur la syntaxe des textes oraux” in R. Ludwig (éd.), 1989, p. 233-255.

PRUDENT, F.L. :

“Diglossie ou continuum ? Quelques concepts problématiques de la créolistique moderne appliqués à l'archipel caraïbe” in Gardin, B. ; Marcellesi, J.B. (Eds) *Sociolinguistique, Approches théories pratiques*, Paris. PUF, 1980, p. 197-210.

“Diglossie et interlecte” *Langages* 61, 1981, p. 13-38.

“L'émergence d'une littérature créole aux Antilles et en Guyane” *Présence Africaine* 121/122, 1982, p. 109-124, repris dans *Anthologie de la nouvelle poésie créole, Caraïbe, Océan Indien*, Paris, Ed. Caribéennes - ACCT, 1984.

“Le discours créoliste contemporain. Apories et entéléchies” *Espace créole* 5, 1983, p. 31:42.

REVERZY, J.F. :

*Cultures, exils et folie dans l'Océan Indien, L'espoir transculturel*, t. 1, Paris, l'Harmattan, 1989.

“Feuilles de songes : chroniques du transfert insulaire” in *Ile et Fables, l'espoir transculturel*. t. 2, Paris, l'Harmattan, 1984, p. 17-32.

REVERZY, J.F. ; BARAT, C. :

*L'éternel jamais. Entre le tombeau et l'exil, l'espoir transculturel*, t. 3, Paris, l'Harmattan, 1989.

REVERZY, J.F. ; MARIMOUTOU J.C.C. :

*Ile et fables, l'espoir transculturel*, t. 2, Paris, l'Harmattan, 1989.

ROBERT, J.L. :

“L'écriture de l'identité dans *Faïms d'enfance* d'Axel Gauvin”, in *Formes-sens/Identities*, St-Denis, 1989, p. 105-122.

ROCHE, D.R. :

“La littérature réunionnaise contemporaine, 1950-1980”, *Encyclopédie de la Réunion*, t. 7, St-Denis, Livres Réunion, 1980.

“Compte-rendu de *Ulysse, Cafre*”, *Notre librairie*, 57-58, janvier-mars 1981, p. 27-31.

*Lire la poésie réunionnaise contemporaine*, St-Denis, 1982.

ROUX, E. :

“Présomption ek zot tics” *Exote/Ek zot*, N° 0,5, 1982, p. 101-110.

SAM-LONG, J.F. :

*De l'Élégie à la Créolie. Etapes et définitions des projets culturels dans la poésie réunionnaise d'expression française des origines à nos jours*, St-Denis, UDIR, 1989.

*Le roman du marronnage*, St-Denis, UDIR, 1990.

VACOARO, M.L. ; BRETON, P. :

“Exorde à deux voix, Saynète exotique”  
*Exote/Ek zot* N° 0,5, 1982, p. 9-35.

VALDMAN, A. :

*Le créole : structure, statut et origine*, Paris, Klincksieck, 1978.

## V — AUTRES ÉCRITS THÉORIQUES ET CRITIQUES

ABASTADO, C. :

*Mythes et rituels de l'écriture*, Paris, Ed. Complexe, 1979.

AFFERGAN, F. :

*Exotisme et altérité*, Paris, PUF, 1987.

AMOSSY, R ; ROSEN, E. :

*Les discours du cliché*, Paris, SEDES-CDU, 1982.

- BARBERIS, J.M. ; GARDES-MADRAY, F. ; LAFONT, R ; SIBLOT, P. :  
 "Terminologie praxématique" *Cahiers de Praxématique*, 3, 1984.
- BARTHES, R. :  
*Le degré zéro de l'écriture*, Paris, le Seuil, 1953.  
*S/Z*, Paris, le Seuil, 1970.  
*Fragments d'un discours amoureux*, Paris, le Seuil, 1977.  
*Leçon*, Paris, le Seuil, 1978.
- BEDARD, E. ; MARAIS, J. (eds) :  
*La norme linguistique*, Québec 1983.
- BOURJEA, S. :  
 "Identité de la littérature/littérature de l'identité" *Itinéraires et contacts de culture*, 2, 1982, p. 25-43.
- BOYER, H. :  
 "Diglossie" : un concept à l'épreuve du terrain. L'élaboration d'une sociolinguistique du conflit en domaines catalan et occitan' ", *Lengas*, 20, 1986, p. 21-54.
- BRES, J. :  
 "Sociotypes, contresociotypes : un récit nommé désir", *Littérature* 76, Décembre 1989, p. 74-88.  
 "A la recherche de la narrativité : Eléments pour une théorisation praxématique". *Cahiers de Praxématique*, 11, 1989, p. 75-100.
- BUISINE, A. :  
 "Voiles" *L'exotisme*, *Cahiers CRLH-CIRAOI*, 5, 1983, p. 73-85.
- CERCLE LINGUISTIQUE DE PRAGUE :  
 "Principes pour la culture de la langue", in Bédard et Maurais, 1983.
- CORZANI, J. :  
*La littérature des Antilles-Guyane françaises*. 6 vol. Fort-de-France, Désormeaux, 1978.

DE CERTEAU, M. et al. :

*Une politique de la langue : La Révolution française et les patois*, Paris, Gallimard, 1975.

CHATEAU, D. :

“Diégèse et énonciation”, *Communications*, 38, 1983.

DELEUZE, G. ; GUATTARI, :

*F. Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Ed. de Minuit, 1975.

DERRIDA, J. :

*La carte postale*, Paris, Aubier-Flammarion, 1980.

DUBOIS J. ; DURAND, P. :

“Champ littéraire et classes de textes” *Littérature*, 70, 1988, p. 5-23.

DUBOIS, P. :

“Le voyage et le livre” *Arts et légendes d'espace*, Paris, 1981, p. 159-170.

DUCHET, C. :

“Une écriture de la socialité”, *Poétique*, 16, 1973, p. 446-454.

DUCROS, F. :

*Le Poétique. Le Réel*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987.

FONAGY, I. :

“Les bases pulsionnelles de la phonation” *Revue française de psychanalyse*, janvier 1970, p. 101-136 ; juillet 1971, p. 101-136.

FOUCAULT, M. :

*Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963.

GARAVINI, F. :

“Quelle langue pour la prose d'oc contemporaine”, *Lengas*, 24, 1988, p. 33-58.

GARDY, P.

*Langues et société en Provence au début du XIX<sup>e</sup>. Le théâtre de Carvin*, Paris, PUF, 1978.

GENETTE, G. :

*Mimologiques*, voyage en Cratylie, Paris, le Seuil, 1976.

GREIMAS, A.J. :

*Maupassant, la sémiotique du texte*, Paris, 1976.

HAMON, P. :

“Qu'est-ce qu'une description ?” *Poétique*, 12, 1972, p. 465-485.

“Un discours contraint” *Littérature et réalité*, Paris, le Seuil, 1982, p. 119-181.

HAVRANEK, B. :

“Emploi et culture de la langue standard” in Bédard et Maurais, 1983.

JAUSS, H.R. :

*Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, 1988.

JENNY, L. :

“Structure et fonctions du cliché. A propos des *Impressions d'Afrique*”, *Poétique*, 12, 1972, p. 495-517.

JOLLES, A. :

*Formes simples*, Paris, Le Seuil, 1972.

KESTELOOT, L. :

*Les écrivains noirs de langue française. Naissance d'une littérature*, Bruxelles, 1963.

LAFONT, R. :

*Le travail et la langue*, Paris, Flammarion, 1978.

“La forme phrastique de l'énonciation orale en situation diglossique et dialectale”, *Lengas*, 10, 1981, p. 1-16.

“Praxématique et fonctions narratives” *Cahiers de linguistique sociale*, 6, 1984, p. 32-51.

“Praxématique et lecture du dictionnaire”, *Cahiers de linguistique sociale*, 6, 1984, p. 67-87.

“Pour retrouver la diglossie”, *Lengas*, 15, 1984, p. 5-36.

“Le texte littéraire en situation diglossique”, *Cahiers de Praxématique*, 5, 1985, p. 19-30.

“Quatre propositions pour l'analyse praxématique de la diglossie (et du texte diglossique), *Cahiers de Praxématique*, 5, 1985, p. 7-17.

“Quelques définitions” *Littérature*, 76, Décembre 1989, p. 4-5.

LAFONT, R. ; GARDY, P. :

“La diglossie comme conflit : l'exemple occitan” *Langages*, 61, 1981, p. 75-87.

LAFONT, R. et Al. :

*Anthropologie de l'écriture*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984.

“La question du mot” in *Questions sur les mots. Analyses sociolinguistiques*, Didier-Erudition, 1987.

LE GOFF, J.P. :

“L'île déserte, territoire mythique du XVIII<sup>e</sup>” in Moureau (Ed.) *L'île, territoire mythique*, p. 101-117.

LEJEUNE, P. :

*Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, le Seuil, 1980.

*Moi aussi*, Paris, le Seuil, 1986.

LUCKAKS, Cr. :

*Le roman historique*, Paris, Payot, 1965.

MACKEY, W.F. :

“Langue, dialecte et diglossie littéraire” in Giordan, H. Ricard, A., *Diglossie et littérature*, Bordeaux, 1976, p. 19-50.

MARIN, L. :

*Utopiques. Jeux d'espaces*, Paris, Ed. de Minuit, 1973.

MESCHONNIC, H. :

*Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, 1970.

“Littérature et oralité” *Présence francophone*, 31, 1987, p. 9-28.

MITTERRAND, H.:

*Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980.

MOUREAU, F. :

*Métamorphoses du récit de voyage* (Ed.), Genève, Slatkine, 1986.

“L’imaginaire vrai” in *Métamorphoses du récit de voyage*, 1986, p. 165-167.

*L’île, territoire mythique* (Ed.), Paris, 1989.

PAVEL, T. :

*Univers de la fiction*, Paris, le Seuil, 1988.

PERRIN-NAFFAKH, A.M. :

*Le cliché de style en français moderne : nature linguistique et rhétorique, fonction littéraire*, P.U. Bordeaux, 1985.

PROUST, J. :

*L’objet et le texte. Pour une poétique de la prose française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 1980.

RACAULT, J.M. :

“Les jeux de la vérité et du mensonge dans les préfaces des récits de voyage imaginaires à la fin de l’Age classique (1676-1726)” in *Métamorphoses du récit de voyage*, p. 82-109.

RICARD, A. :

*Texte moyen et texte vulgaire, essai sur l’écrit en situation de diglossie*, thèse Lettres, Bordeaux, 1981.

RIFFATERRE, M. :

*Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.

RUBIN SULEIMAN, S. :

*Le roman à thèse ou l’autorité fictive*, Paris, PUF, 1983.

SCAGLIONE, A. :

*The emergence of national languages*, Ravenna, Largo Editore, 1984.

TAGUIEFF, P.A. :

“Le titre, le type, le nom” *Cahiers de Praxématique*, 8, 1987, p. 47-58.

TODOROV, T. :

*Mikhail Bakhtine et le principe dialogique*, Paris, le Seuil, 1981.

TOUMSON, R. :

*La transgression des couleurs. Littérature et langage des Antilles (XVIII<sup>e</sup>, XIX<sup>e</sup>, XX<sup>e</sup> siècles)*. Paris, Ed. Caribéennes, 1989, 2 vol.

YOYO, E. :

*St-John Perse ou le conteur*, Paris, Bordas, 1971.

ZERAFFA, M. :

Article “roman” in *Grande Encyclopédie Larousse*, 1976.

## VI — AUTRES TEXTES

ALBANY, J. :

“Pressentiment” *Zamal*, Paris, Bellenand, 1951.

BAUDELAIRE, C. :

*Réflexions sur mes contemporains, Œuvres complètes*, Paris, Cercle du bibliophile, 1967.

BERNABÉ, J. . CHAMOISEAU, P. ; CONFIANT, R. :

*Eloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989.

BRETON, A. :

Préface à *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Bordas, 1946, Présence Africaine, 1956, 1971.

CERVANTES :

*L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*, Paris, Garnier, 1989.

CESAIRE, A. :

*Cahier d'un retour au pays natal*, Présence Africaine, 1971.

Présentation de la revue *Tropiques*. Réédition, Paris, Jean-Michel Place, 1978.

CHAROUX, C. :

*Ameenah*, 1935.

DIDEROT, D. :

*Jacques le fataliste et son maître*, Paris, G.F., 1970.

FANON, F. :

*Peaux noires, masques blancs*, Paris, le Seuil, 1952.

G.E.R.E.C. :

*Charte culturelle créole*, Fort-de-France, 1982.

GLISSANT, F. :

*Le discours antillais*, Paris, le Seuil, 1981.

HUGO, V. :

*Bug-Jargal*, Ed. Desormeaux, 1979.

KUNDERA, M. :

*Jacques et son maître, hommage à Denis Diderot*, Paris, Gallimard, 1987.

LE CLEZIO, J.M. :

*Sirandanes*, Paris, Seghers, 1990.

LENINE, :

*Œuvres*, Editions de Moscou, t. 5.

PUJARNISCLE, E. :

*Philoxène ou de la littérature coloniale*, Paris, Firmin, Didot et Cie, 1931.

RANDAU, R. :

“La littérature coloniale hier et aujourd'hui” *La revue des deux mondes*, juillet 1929.

SAND, G. :

*Indiana*, Ed. P. Salomon, 1962.

SENGHOR, L.S. :

*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, Paris, PUF, 1948.

STENDHAL :

*Racine et Shakespeare*.

# SOMMAIRE

Introduction.....	2
-------------------	---

## I — Pour une approche anthropologique du texte littéraire (romanesque) en situation de diglossie

Chapitre I	
Dysglossie.....	7
Chapitre II	
Du malentendu.....	31
Chapitre III	
Diglossie et littérature.....	54
Chapitre IV	
Une définition problématique ; stratégies discursives.....	76

## II— Poétique du récit de voyage

Chapitre I	
Dérives autour d'un genre mixte.....	96
Chapitre II	
La visée du destinataire.....	102
Chapitre III	
Le référent et la culture.....	111
Chapitre IV	
L'Eden et son contraire.....	120
Chapitre V	
La représentation de l'Autre.....	132

### III— Discours et texte du roman colonial

Chapitre I	
Le roman du marronnage.....	144
Chapitre II	
Le rêve naturaliste et le rêve natif.....	157
Chapitre III	
Le Même, l'Autre, le Semblable.....	172
Chapitre IV	
Répétitions, approximations, avatars : la reformulation coloniale.....	219

### IV— Retournement de l'origine discursive

Chapitre I	
Un discours contraint.....	235
Chapitre II	
Un roman francophone.....	246
Chapitre III	
Un roman de l'intérieur.....	261

### V— L'itinéraire créole

Chapitre I	
De la créolité.....	282
Chapitre II	
Récits de vies - Récits de langue.....	311

Chapitre III	
L'écriture... comme un secret.....	353
Chapitre IV	
Le parti pris du récit.....	388
<b>Conclusion .....</b>	<b>431</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>435</b>