

# Milena Fučíková

---

## Le romancier qui « doit se faire poète ». fonctions de la métaphore chamoisienne

---

Cahiers ERTA nr 1, 49-57

---

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

**Milena Fučíková**

Université de Provence

## **Le romancier qui « doit se faire poète ». fonctions de la métaphore chamoisienne**

« Il n'est pas possible de parler non métaphoriquement de la métaphore<sup>1</sup> »  
Paul Ricœur, *La métaphore vive*

J'ai placé mon intervention sous le signe : « Romancier qui "doit se faire Poète" ». Ce titre comporte l'aveu d'une affinité profonde de l'auteur martiniquais entre l'écriture de ses romans et celle de la poésie. D'emblée, donc, on touche au problème du langage poétique personnel de Patrick Chamoiseau, qui sera abordé au cours de ma communication à travers la figure de la métaphore. Chez peu d'auteurs la langue en général et le langage poétique en particulier ont soulevé tant de questionnements que dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau<sup>2</sup>. Chez peu d'auteurs, la métaphore joue un rôle si important que dans ces textes écrits en « pays créole ».

Je voudrais parler de la métaphore chez Patrick Chamoiseau dans un corpus de trois textes : *Chronique des sept misères*, *Solibo Magnifique* et *L'Esclave vieil homme et le molosse*, et plus encore que de la métaphore, je parlerai des fonctions que celle-ci peut assumer dans son écriture.

J'évoquerai d'abord mon choix d'utiliser le terme de « métaphore élargie » et puis je passerai directement aux fonctions elles-mêmes.

---

<sup>1</sup> P. Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1975, p. 25.

<sup>2</sup> La langue de P. Chamoiseau a reçu de nombreuses appellations, dont la plus connue reste sans doute « le français chamoisé » de M. Kundera. Cf. M. Kundera, « Beau comme une rencontre multiple », *L'Infini*, été 1991, n° 34, pp. 50-62. À ma connaissance, les seules études linguistiques menées à ce jour à propos du langage poétique personnel de Patrick Chamoiseau, sont celles de M.-C. Hazaël-Massieux et de T.M. Marmarelli. Voir M.-C. Hazaël-Massieux, « À propos de *Chronique de sept misères* : une littérature en français régional pour les Antilles », *Études Créoles*, vol. XI, n° 1, 1988, pp. 118-131 ; M.-C. Hazaël-Massieux, « *Solibo Magnifique*, le roman de la parole », *Antilla*, spécial n° 11, décembre 1988-janvier 1989, pp. 32-36 ; M.-C. Hazaël-Massieux, « Chamoiseau écrit-il en créole ou en français? », *Études Créoles*, vol. XXI, n° 2, pp. 111-126 ; et finalement T. Marmarelli, *Étude des représentations de l'oral dans l'oeuvre romanesque de Patrick Chamoiseau*, Aix-en-Provence, polycopié, Université de Provence, 1996, 222 p.

Il serait sans doute intéressant de nommer ces figures de manière taxinomique. Or, de séparer et de décrire tous les tropes de Chamoiseau demanderait un autre travail : constatons seulement que dans *Chronique des sept misères*, par exemple, il y a environ deux cents figures d'analogie sur à peu près deux cents quarante pages. Mon propos ne visera donc pas à les classer, mais à décrire quelques-unes de leurs multiples fonctions. Je propose d'examiner d'abord la fonction poétique, et puis, en étudiant la fonction cognitive et narrative, je tenterai de montrer comment les figures d'analogie ouvrent un espace très original qui se veut à la fois critique et créatif.

Pour conclure ma présentation, je proposerai mes observations sur la nécessité de métamorphose qui sous-tend l'écriture chamoisienne.

C'est en étudiant *Chronique des sept misères*, *Solibo Magnifique* et aussi, et surtout, en traduisant *L'Esclave vieil homme et le molosse* en langue tchèque<sup>3</sup> que je me suis aperçue de l'importance et de la multitude des figures d'analogie dans les romans de Chamoiseau.

Je crois que la métaphore, « figure centrale de toute rhétorique »<sup>4</sup>, selon le groupe de Liège, ne peut pas y être résumée à un moment ponctuel, isolé ou rare. Le système comparatif y est très développé, les images s'agencent et s'accompagnent de façon complexe, il y a des retours, reprises et développements de sens divers, des jeux parodiques, retentissements de plusieurs voix et aussi, un jeu polysémique créé à partir des frottements et des interactions entre le français et le créole.

La réflexion suivante va s'inscrire, donc, dans la notion d'une métaphore plus large, comme une figure « généralisée »<sup>5</sup>, qui comprendrait, dans le cas de Chamoiseau, notamment la métaphore au sens propre, la comparaison et l'association métaphorique.

En ce qui concerne le choix des exemples, je relèverai uniquement ceux concernant les images des arbres afin de maintenir une certaine cohérence thématique à travers les trois romans cités.

## De la fonction poétique

La fonction qu'on attribue habituellement à la métaphore est la « fonction esthétique », très étroitement liée à la notion de « fonction poétique » du langage de Roman Jakobson.

Commençons à partir de deux citations.

Dans leurs *Lettres créoles*, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant évoquent le conteur de cette manière :

<sup>3</sup> P. Chamoiseau, *Otrok stařec a obřĩ pes*, Prague, Volvox Globator, 2005, 99 p.

<sup>4</sup> Groupe µ, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, coll. « Langue et langage », 1970, p. 7.

<sup>5</sup> J'emprunte cette notion de « métaphore élargie » à Dominique Viart, proposée pour l'étude de la métaphore dans l'œuvre de Claude Simon. D. Viart rappelle que notamment Marcel Proust souhaitait, selon G. Genette, « baptiser métaphore toute figure d'analogie ». Je renvoie à l'article de D. Viart, « Une écriture nomade. La puissance critique de la métaphore simonienne », [dans :] *Transports. Les métaphores de Claude Simon*, actes publiés sous la direction d'I. Albers et W. Nitsch, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2006, p. 337. Voir aussi G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 31.

Entendre un vieux conteur créole, c'est souvent, durant des paquets de minutes, basculer dans *l'incompréhensible*. Une sorte de litanie que la compagnie écoute pourtant bouche bée. Aria quasi magique qui déjoue les blocages de conscience pour diffuser l'opposition à l'esclavage, à l'idéologie coloniale, à la déshumanisation dans les zones *opaques* où l'inconscient nourrit l'être<sup>6</sup>.

La deuxième citation, proposée par Patrick Chamoiseau dans *Écrire la parole de nuit*, représente sa conception d'écrivain-Poète :

Et, plus que jamais, l'écrivain créole assis devant sa feuille perçoit à quel point, sur cette tracée *opaque* entre l'oral et l'écrit, il doit abandonner une part de sa raison, non pas pour déraisonner mais pour se faire voyant, inventeur de langages, annonciateur d'un autre monde.

Je veux dire qu'il doit se faire *Poète*<sup>7</sup>.

Dans ces deux citations, la similarité entre le conteur et le romancier-Poète créole est frappante. L'opacité, le mystère du verbe, la résistance, l'amour de l'homme, le mot qui réveille la force oubliée. Le Conteur dissimile son message dans un vertige verbal, « sa Parole est opaque, détournée, d'une signifiante diffractée en mille miettes sybillines [...]. Édouard Glissant a raison de souligner que son projet est presque *d'obscurcir en révélant*. De former et d'informer dans l'hypnose de la voix ou le mystère du verbe »<sup>8</sup>, écrit encore Chamoiseau dans la préface d'*Au temps de l'antan*. Le romancier-Poète, quant à lui, crée une littérature poétique et opaque.

### La fonction poétique et l'opacité

Ces citations vont aussi dans le sens d'un rapprochement entre « l'incompréhension », donc « l'opacité », et la « fonction poétique » ou « esthétique » du langage.

L'auteur, qui revendique la « résistance » du conteur et la « création » de l'écrivain-Poète y fait écho à une nomination très particulière. Les façons de dire des conteurs sont détournées, la manière de nommer est inconnue, incompréhensible, bref la notion d'opacité littéraire de Glissant se lie avec une certaine nomination indirecte, dissimulée, détournée, une nomination qui est sinon métaphorique du moins chargée de valeur poétique.

On se souvient que c'est Édouard Glissant qui a défini et développé la notion d'opacité littéraire comme le contraire de la *transparence*, c'est-à-dire comme un

<sup>6</sup> P. Chamoiseau, R. Confiant, *Lettres créoles : Tracées antillaises et continentales de la littérature 1635-1975*, Paris, Hatier, 1991, p. 61. C'est moi qui souligne.

<sup>7</sup> P. Chamoiseau, « Que faire de la parole ? », [dans :] *Écrire la « parole de nuit »*. La nouvelle littérature antillaise, L. Ralph éd., Paris, Gallimard, p. 158. C'est moi qui souligne. Ici, au-delà du projet de l'écriture de Chamoiseau, c'est une vision particulière du poète au sens large qui est en jeu. La similarité avec les propos d'Arthur Rimbaud est étonnante. Je cite les passages les plus célèbres de la « Lettre à Paul Demeny » appelée communément avec une ou deux autres lettres « lettre du voyant » : « JE est *un autre*. [...]. Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire VOYANT. Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. [...] – Car, il arrive à l'inconnu ! ». Voir A. Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny », [dans :] *Lettres de la vie littéraire d'A. Rimbaud*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1990, p. 43 et 45.

<sup>8</sup> P. Chamoiseau, *Au temps de l'antan*, Paris, Édition Hatier, coll. « Fées et gestes », 1988, pp. 10-11.

certain refus de se soumettre à la compréhension absolue, donc nécessairement réductrice, de la vision occidentale du reste du monde.

Cette façon opaque de nommer de Patrick Chamoiseau, on le sait, fascine dès l'apparition de *Chronique des sept misères* en 1988, par son originalité et par sa beauté. Sa complexité est due en partie à l'insertion de la langue créole et aux termes de la culture spécifiquement antillaise. Mais pas seulement. Il ne faut pas oublier la subtile combinaison de la représentation de la langue « orale » et de la langue « écrite »<sup>9</sup> et également la présence du langage poétique personnel créé par l'auteur lui-même.

Le choix de Chamoiseau d'employer un mot pour un autre, en vue de création ou de résistance, sollicite à la fois l'imagination, la recherche de références et un effort important d'interprétation de la part de ses lecteurs.

### La fonction poétique et la musicalité

« Je sacrifie tout à la musique de la phrase », écrit-il dans sa *Lettre aux traducteurs*, datée de 1993<sup>10</sup>. Chamoiseau cultive une importante écoute de la langue. Certains mots sont associés pour des raisons de rythme et d'assonance. Comment autrement lire ce passage de *L'Esclave* : « au-dessus de sources mortes tout soudain sanglotantes »<sup>11</sup>? Là, l'allitération de la consonne « s » suggère les sanglots des sources dans les bois. Ou encore un autre extrait du même livre : « J'avais dû me hisser, et-puis laisser glisser, et me hisser encore par-dessus la racine »<sup>12</sup>? La répétition de « iss » et « ci » suggère de façon onomatopéique le bruit d'un corps qui glisse habilement à travers les bois.

Les mots sont ressentis comme des sons et ces jeux de sonorités semblent rejoindre aussi les procédés des conteurs créoles qui parlent souvent pour le simple plaisir des mots<sup>13</sup>.

Or, tout en respectant le modèle musical, Chamoiseau développe également une attention critique face à la langue française. Le fait de rythmer le mot dans un jeu de répétitions, de variations et de reprises permet à l'auteur de le nommer, renommer et redéfinir de manière différente et nuancée.

Dans *Solibo Magnifique*, des thèmes comme le son, le silence, la parole reviennent sans cesse. Je cite : « les vieilles [...] offrirent [à Solibo] des paroles, ô paroles de survie, paroles de débrouillardise, paroles où le charbon du désespoir se voyait

<sup>9</sup> J'emploie les guillemets afin de signaler qu'il s'agit là des représentations littéraires de la langue orale et de la langue écrite qui ne correspondent pas tout à fait aux définitions linguistiques de ces unités.

<sup>10</sup> P. Chamoiseau, *Lettre aux traducteurs* (inédit), Lamentin, Martinique, le 28 juin 1993.

<sup>11</sup> P. Chamoiseau, *L'Esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997, p. 27.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 123.

<sup>13</sup> Je rappelle ici le début du passage des « Dits de Solibo » dans *Solibo Magnifique*, où le marqueur de paroles reconstitue de mémoire la dernière performance du conteur décédé. Cette reprise littéraire de l'introduction au conte oral, plus ou moins ritualisée, est entièrement construite sur les jeux de mots et sur les jeux de sonorités : « Messieurs et dames si je dis bonsoir c'est parce qu'il fait pas jour et si je dis pas bonne nuit c'est auquel-que la nuit sera blanche ce soir comme un cochon-planche dans un mauvais samedi et plus blanche même qu'un béké sans soleil sous son parapluie de promenade au mitan d'une pièce-cannes é krii ? » (P. Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, p. 233).

terrassé par de minuscules flammes, paroles de résistance, toutes ces qualités de paroles que les esclaves avaient forgés aux chaleurs des veillées afin d'accrocher l'effondrement du ciel. [...] chez Solibo [...] cela germa, se déploya, avec plus de splendeur qu'un flamboyant de mai »<sup>14</sup>. Là, l'auteur reprend le comparé « parole », il le restreint et re-nomme en tant que « parole de survie », « parole de débrouillardise », « parole de résistance » et ramène ce mot ainsi redéfini à un comparant qui est un arbre : un « flamboyant de mai ». La démarche rythmique de répétition aboutit ainsi à un nouvel accès au réel. La parole de l'homme est imagée comme un arbre et elle se rapproche de cette façon d'un organisme vivant qui germe, grandit et porte la floraison.

La poésie de Chamoiseau est non seulement le langage dans sa fonction esthétique, mais son aventure poétique transporte également le lecteur vers une autre approche des mots, vers une autre appartenance au réel, et si j'ose dire vers une autre réalité.

## De la fonction cognitive

Les métaphores chamoisiennes entretiennent une relation particulièrement intéressante avec la fonction cognitive.

Milan Kundera explicite l'importance de cette fonction dans l'emploi de ses métaphores dans *L'Art du roman*. La métaphore, pour lui, est « irremplaçable comme moyen de saisir, en une révélation soudaine, l'insaisissable essence des choses, des situations, des personnages. La métaphore-définition. [...] Ma règle : très peu de métaphores dans un roman ; mais celles-ci doivent être ses points culminants »<sup>15</sup>.

### Nommer « l'incompréhensible », « l'innommable », « l'oublié »

Sans que cette conception soit entièrement étrangère à Patrick Chamoiseau, je me permets deux remarques.

Il est vrai que Chamoiseau revendique l'importance de saisir, qu'il s'agisse du passé refoulé, de la mémoire inconnue ou du souvenir oublié. La nécessité de nommer « l'incompréhensible », « l'innommable », « l'oublié » de l'Histoire et de la conscience antillaise traversent une grande partie de ses textes.

Sans doute le romancier-Poète doit-il se faire également Poète-philosophe.

### Nommer le dévoilement de l'inconnu

Mais, à ne mettre l'accent que sur la nécessité de définir, on finirait par aplatir l'écriture chamoisienne. Ici, c'est aussi la mise en œuvre de son « marronage créateur » ou de sa « pratique du détour » qui entre en jeu. Les métaphores de Chamoiseau sont mises au service d'une stratégie fonctionnelle de définition, mais

<sup>14</sup> Ibidem, p. 78. C'est moi qui souligne.

<sup>15</sup> M. Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, pp. 166-167.

elles expriment simultanément le doute et l'incertitude sur ce qu'elles viennent de désigner.

Je souhaite rappeler un passage de *Solibo Magnifique*. Il s'agit du moment où Sidonise, marchande de sorbets et maîtresse de Solibo, exprime son propre souvenir amoureux à l'égard du conteur décédé : « Solibo m'habitait de partout, on dit le cœur, le cœur, mais je crois bien qu'il habitait mon ventre aussi, qu'il habitait mes rêves, et que dans ma mémoire il avait tout dévasté, à dire un figuier maudit, assassin des alentours. Comment appeler ça ? Si quelque chose m'amusait, j'étais triste, cagoue, que Solibo ne soit pas là pour rire avec moi. Lorsque la journée était belle [...] j'étais malade que Solibo ne soit pas là pour en vivre avec moi. Alors je peignais la tristesse, je la coiffais dans tous les sens, j'y versais l'eau de mon âge comme dans ces plantes avares d'une fleur. Comment appelez-vous ça ? »<sup>16</sup>.

Voici donc un exemple de construction analogique autour de comparaisons extrêmement simples. Solibo dévaste le cœur de Sidonise comme un figuier maudit. Elle verse des larmes sur sa tristesse comme sur les plantes avares d'une fleur. L'énonciation se propage comme un mouvement vers une recherche de parole, vers une approche approximative mais très imagée. Sidonise ne semble pas vouloir dire son dernier mot ou trouver l'unique image pertinente, mais simplement nommer une émotion amoureuse, sûrement pour la première fois, non sans incertitude, non sans doute.

Les métaphores de Chamoiseau nomment, de façon heuristique, l'inconnu par le connu. Et en même temps, à travers ce système métaphorique de figuration, elles s'imprègnent d'un mystère et visent à dévoiler l'inconnu dans ce que l'on croyait connaître.

### De la fonction narrative

L'approche narratologique de la métaphore me conduit à plusieurs constats.

D'abord, la figure d'analogie permet aux narrateurs chamoisiens de décrire les personnages. On se souvient de ces innombrables portraits de djobeurs, de marchandes, de zombis et d'autres, très fréquents notamment dans *Chronique des sept misères*. Citons un exemple parmi beaucoup d'autres : « [Pipi] était bien planté dans la vie, dur et résistant comme le bois des campêches »<sup>17</sup>.

Ensuite, le système analogique devient, à cet égard, un procédé de fictionnalisation de la vie intérieure des personnages. Lorsque l'on lit dans *Chronique* que « [Pipi revenait] plus lugubre et bancal qu'un cocotier au vent »<sup>18</sup>, on s' imagine volontiers que l'état psychique du personnage principal est « figuré » comme une errance intérieure géographiquement ancrée dans le marché aux légumes de Fort-de-France. Le passage qui suit cette comparaison ne fait que confirmer l'image : « Les marchandes, conquises par sa demi-folie aérienne et débonnaire, acceptèrent ses

<sup>16</sup> P. Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, p. 122.

<sup>17</sup> P. Chamoiseau, *Chronique des sept misères*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, p. 128.

<sup>18</sup> Ibidem, p. 69.

errances entre les paniers comme partie intégrante du marché »<sup>19</sup>. C'est donc à travers la métaphore que le lecteur connaît la vie intérieure des personnages. Ce point est extrêmement intéressant pour Patrick Chamoiseau, l'un des auteurs de la Créolité, qui refuse pour sa littérature le regard externe, le regard du dominant sur le dominé<sup>20</sup>, imposé pendant des siècles aux personnages créoles, dans lequel ils ne se reconnaissent pas. Le choix de les décrire à travers des figures d'analogie, qui puisent elles-mêmes dans la vision de la nature antillaise, permet d'échapper au discours plein de clichés exotiques, d'images toutes faites et d'autres représentations suspectes.

Finalement, et c'est le troisième constat, Patrick Chamoiseau va encore plus loin dans son choix narratif. Il introduit du récit dans la figure de la métaphore élargie. C'est-à-dire que les métaphores, les comparaisons et les associations métaphoriques au sens large deviennent des espaces dans l'écriture qui font avancer l'histoire et l'action. En d'autres termes, sans les figures, il n'y aurait pas de récits.

A ce moment-là, il faudrait bien sûr citer plus longuement, mais contentons-nous de voir comment le vieil homme esclave rit pour la première fois de son existence dans ces bois magiques :

Là, il se mit à rire, du rire alcoolique de ceux que l'on arrache aux tombes après de vieilles méprises. Corps sauvé.

Il rit ainsi. Comme pipiri chantant. Un grillé de café dans le petit matin. Le senti d'un bon four à charbon. Un tremblé d'eau sur une corolle qui s'ouvre. Le suint sacré d'une barrique du rhum vieux. Il rit comme ça, et l'énergie du rire lui labourait le corps<sup>21</sup>.

## De la fonction critique et créative

En dernier lieu, je voudrais rapidement évoquer la part critique et créative qu'assume le système comparatif de Patrick Chamoiseau.

Dans *L'Esclave vieil homme et le molosse*, le Maître perd son plus vieil esclave, son chien cruel mais aussi sa certitude de Maître colonisateur :

Une tristesse accablait le Maître. Elle lui rendait plaisants les bois abandonnés d'un pas irrémédiable. Il n'avait pas l'impression de revenir bredouille, d'avoir perdu un nègre ou de s'être fait moquer par un ingrat de marron. Il revenait chargé de quelque chose qu'il ne pouvait nommer. Sa fatigue avait disparu, la honte et la peur s'étaient dissipées. Les larmes avaient séché sur son visage mais surtout en lui-même. En lui, maintenant, s'ébrouaient d'autres espaces qu'il n'emprunterait peut-être jamais, mais que ses enfants, dans quelque génération, un jour sans doute, au plein éclat de leur pureté et leur force légitime – et c'est à espérer –, entreprendraient comme on aborde le premier doute<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> Ibidem, p. 69.

<sup>20</sup> Ces termes sont empruntés à l'auteur lui-même. Voir notamment P. Chamoiseau, « Écrire en pays dominé », *La Nouvelle Revue Française*, janvier 1996, n° 516, pp. 48-68.

<sup>21</sup> P. Chamoiseau, *L'Esclave...*, p. 88.



L'ensemble de ce passage suggère une critique du passé colonial sans tomber tout de même dans les pièges d'un anti-discours. C'est le Maître de la plantation qui est habité par ce « quelque chose » de mystérieux, si difficile à nommer. La digression de ses trajectoires habituelles par les bois est mise en œuvre par une digression comparative qui autorise, de cette façon indirecte, la dénonciation de la vision colonisatrice et unilatérale du monde.

Les passages comparatifs introduits par « comme » ou « comme si » peuvent comporter des propos critiques. Chamoiseau les démontre non pas par des arguments bien construits mais par des images. Le discours final, façonné en dehors du discours direct et monologique, s'oppose à toute forme de rigidité et de fixité.

Comme l'écrit Paul Ricœur dans *La Métaphore vive*, ce n'est ni la forme de la métaphore, ni le sens de la métaphore, mais justement « la référence de l'énoncé métaphorique » qui a le « pouvoir de "redécrire" la réalité »<sup>23</sup>.

L'écriture de Patrick Chamoiseau affronte sans cesse ce défi de pouvoir redécrire la réalité du passé. C'est une écriture où la métamorphose tient une place de choix. Les figures métaphoriques au sens large visent, de façon originale et imaginaire, à créer un nouvel accès au réel antillais. Un accès qui est sans doute différé et métamorphosant.

## Conclusion : la nécessité de métamorphose

Pour conclure, je reviens sur la citation de Chamoiseau dans *Lettres créoles* et dans « Que faire de la parole » où la magie diffuse « l'opposition à la déshumanisation » et le Poète créole se fait « annonciateur d'un autre monde »<sup>24</sup>.

Je dirais que la pratique poétique chamoisienne et sa recherche figurante suit, malgré sa magie, une logique très claire : celle de montrer ce qui n'a pas été montré et de donner à voir ce qu'on n'a pas assez vu. L'idée, en fin de compte, est très raisonnable. Chez Chamoiseau, il ne s'agit pas de convaincre mais de prendre en compte également.

Les analogies chamoisiennes lient constamment le domaine de la condition humaine et celui de la nature : la vie, la mort, la parole, le silence, la violence du pouvoir et l'amour font écho à l'univers naturel. C'est une conception particulière de la vie, surgie d'un monde que l'auteur veut « créole »<sup>25</sup> et qui se fait finalement porteur d'une écriture qui touche les lecteurs du monde entier.

Le but de mon propos n'était pas de définir d'un seul terme le style et la poétique chamoisienne. Néanmoins, je pense que l'idée de mouvement y convient assez bien. Patrick Chamoiseau reste géographiquement fidèle à sa terre créole. En s'appuyant sur la formule de Gilles Deleuze, je peux dire que l'écriture

<sup>22</sup> Ibidem, pp. 137-138.

<sup>23</sup> P. Ricœur, op. cit., p. 10.

<sup>24</sup> Voir les notes 6 et 7.

<sup>25</sup> Je renvoie ici à J. Bernabé, P. Chamoiseau, R. Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989, 70 p.

de Chamoiseau se met « à nomadiser pour rester à la même place »<sup>26</sup>. Je propose, pour les textes de Chamoiseau, l'idée d'une écriture « en mouvement » et encore plus d'une écriture « en métamorphose » : l'idée est générale et très ancienne. Depuis Ovide, la métamorphose est un thème de prédilection des récits mythologiques, qui donne le pouvoir à l'imagination et permet d'effacer les divisions des règnes séparés de l'homme et celui de la nature. L'écriture de Chamoiseau métamorphose les mots français et créoles, les thèmes du passé, la masse anonyme des esclaves et aussi la disposition narrative et textuelle du roman moderne.

La métamorphose, phénomène que l'on peut observer dans la nature, se lie, donc, à merveille, avec la métaphore, figure de *transport* et de *circulation*. Transport dans le temps, transport de sens.

La métaphore de l'arbre, universelle dans toutes les cultures et essentielle pour la vision de la terre créole, se métamorphose chez Chamoiseau de texte en texte. Comment s'étonner encore que les images des arbres se dressent, en dépit de leurs mouvements et métamorphoses, en un principe de constance et de stabilité à travers toute l'œuvre chamoisienne ?

---

<sup>26</sup> G. Deleuze, « Une pensée nomade », [dans :] idem, *L'île déserte aux hommes et autres textes*, éd. préparée par D. Lapoujade, Paris, Éd. Minit, 2002, p. 362.