

Tomasz Swoboda

Université de Gdańsk

Une mimésis élaboussée

En réfléchissant sur le rapport de Patrick Chamoiseau à la représentation visuelle, je me suis longuement arrêté sur les illustrations de William Wilson pour deux contes de l'auteur martiniquais, *Le Commandeur d'une pluie* et *L'Accra de la richesse*. Exécutées pour les éditions Gallimard Jeunesse¹, ces illustrations ne peuvent, logiquement, rien dire sur l'attitude de l'auteur des textes illustrés envers elles, si ce n'est qu'il les a inspirées et, finalement, acceptées, telles quelles ou, peut-être, après quelques modifications. Les illustrations de Wilson, rappelant parfois le théâtre d'ombres, pourraient aussi témoigner de l'inscription générique précise des contes de Chamoiseau, convenablement schématisés, adaptés au jeune public, éveillant l'imagination plutôt que l'étouffant, ouverts à toute sorte d'actualisation par la lecture, notamment celle à haute voix ou inscrite dans un spectacle, l'oral et le visuel intervenant conjointement dans cette espèce d'*opsis* virtuelle qu'est toujours un conte illustré pour les enfants. En un mot, quelque « minimalistes » que soient ses illustrations, Wilson y montre plus que ne le font les textes de Chamoiseau, conformément aux définitions des dictionnaires qui assignent à l'illustrateur la tâche de « compléter », de « rendre plus claire » ou « plus attrayante » la chose illustrée. Mais cette « chose » ne doit pas se limiter au texte seul ; en effet, les découpures de Wilson semblent expliciter, en quelque sorte, la manière dont Patrick Chamoiseau regarde le monde, sa façon de voir ou, si l'on veut suivre la terminologie sémiotico-cognitive, les « percepts » et les « esthésies »² présents dans ses textes. Il ne s'agit pas tant d'une découverte de ces « percepts » par Wilson – qui n'y fait que suivre une de ses techniques préférées³ – que d'une coïncidence particulièrement féconde qui permet de voir dans les morceaux de papier couleur quelque chose de plus qu'une simple illustration.

Certes, rien de plus banal, aujourd'hui, que les remarques sur la « vision fragmentaire du monde », les « textes-collages » ou les « écrivains-bricoleurs » qui

¹ *Le Commandeur d'une pluie* suivi de *L'Accra de la richesse*, textes P. Chamoiseau, illustrations W. Wilson, Paris, Gallimard Jeunesse / Giboulées, 2002.

² Voir P. Ouellet, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Sillery, Septentrion, 2000.

³ Voir I. Jarry, *William Wilson de 1983 à 1993*, Paris, Comptoir général d'édition, 1993.

composent leurs récits à partir de bribes d'identité, qu'elle soit féminine, ouvrière, gaie ou postcoloniale. Il s'agit, toutefois, d'une banalité qu'il ne faut pas, pour le moment, cesser de soulever, de débattre, voire de défendre, tant qu'elle permet de traverser les espaces-limites face auxquels d'autres discours s'avèrent impuissants. Dans la présente étude, nous allons néanmoins laisser ces grandes questions existentielles, tout en retenant leurs principes, pour descendre au niveau de la micro-analyse, afin de voir comment le dispositif d'assemblage, fondé sur la construction à partir de ce qui était auparavant déconstruit, fonctionne dans un petit texte que Patrick Chamoiseau a consacré à un artiste martiniquais, Serge Hélénon⁴.

Tout d'abord, le fait même de s'intéresser à l'auteur du cycle *Expression-bidonville* mérite l'attention. Bien évidemment, il n'y a rien de surprenant dans le fait qu'un écrivain martiniquais commente l'œuvre d'un peintre-sculpteur du même pays. Le commentaire peut être considéré comme une sorte d'hommage que rend Chamoiseau à un artiste de vingt ans son aîné et qui a passé, en plus, un quart de siècle en Afrique, en renouant ainsi avec les racines de la négritude. Mais le texte que l'écrivain antillais consacre à l'œuvre plastique de celui qui, comme Chamoiseau, vise à une construction de l'identité créole, s'inscrit aussi dans la vaste problématique des moyens artistiques dont on se sert dans cette tentative.

Or, pour Chamoiseau, une des questions essentielles est celle du maniement de la parole ou, plus précisément, celle du passage de l'oral à l'écrit. « Je compris, écrit-il (ou dit-il ?) dans *Solibo Magnifique*, qu'écrire l'oral n'était qu'une trahison, on y perdait les intonations, les mimiques, la gestuelle du conteur »⁵. C'est là que réside l'un des aspects du problème de l'expression pour un écrivain créole : la contradiction, voire le tragique, de l'écriture qui ne peut ne pas perdre ce dont elle se réclame, à savoir la base de la performance orale : la corporéité et la gestualité⁶. Dans *Solibo Magnifique*, pour caractériser cette écriture, Chamoiseau propose le terme d'*ersatz*⁷, conscient qu'il est de la différence ineffaçable entre le conteur créole et le « marqueur de paroles », « dérisoire cueilleur de choses fuyantes » : « Je m'étais fait scribouille d'un impossible, et je m'enivrais à chevaucher des ombres »⁸. D'autre part, il ne cesse de souligner la distance qui sépare le marqueur d'un simple écrivain : ce dernier « est d'un autre monde, il rumine, élabore ou prospecte, le marqueur refuse une agonie : celle de l'oraliture, il recueille et transmet »⁹. Il n'est pas difficile de repérer dans ces propos les traces d'un malaise, voire d'un complexe, que Chamoiseau explicite ailleurs, dans le contexte du conflit entre le créole et le français : « L'acte ancien des dominations s'érigait sur le silence, pièce voix pièce paroles : dans chaque bouche mutilée la castration des langues. Et les lèvres, souvent, n'étaient que cicatrices

⁴ *Les Bois sacrés d'Hélénon*, textes de P. Chamoiseau et D. Berthet, Paris, Dapper, 2002. Plus loin dans le corps du texte comme C (pour le texte de Chamoiseau) et B (pour celui de Berthet), suivi du numéro de la page.

⁵ P. Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 225.

⁶ A. Tcheuyap, « Creolist Mystification : Oral Writing in the Works of Patrick Chamoiseau and Simone Schwarz-Bart », *Research in African Literatures*, Vol. 32, Number 4, Winter 2001, p. 51.

⁷ P. Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, op. cit., p. 226.

⁸ Ibidem, p. 225.

⁹ Ibidem, pp. 169–170.

ouvertes »¹⁰. On a ici, d'un côté, l'image à la fois métaphorique et littérale de la perte de la langue, dans la double acception du mot, associée à la castration qui correspond, comme le souligne Lorna Milne, à l'émasculatation ou la féminisation du mâle colonisé qui tend, par la suite, à s'identifier à la masculinité compensatoire du « conteur »¹¹. De l'autre, l'image de la castration et la référence au conteur permettent de voir en celui-ci l'ancêtre au sens bloomien, devant lequel le marqueur, qui écrit en français, ne peut ne pas éprouver une sorte d'« angoisse de l'influence » inversée en un « besoin de l'influence »¹² qui légitimerait la revendication du temps des commencements et la sacralisation de la culture orale, seuls capables de conférer à l'écrivain-marqueur le statut du descendant et de l'affilier à la créolité *stricto sensu*.

Dans cette perspective, le texte de Chamoiseau sur un artiste de l'image, qui crée ses œuvres à l'aide non pas du système de signes arbitraires qu'est le langage, mais de matériaux bruts et de couleurs qu'il manie, au sens étymologique du mot, prend une autre dimension. Né à Fort-de-France, diplômé de l'École des arts décoratifs de Nice et créateur, avec Louis Laouchez, de l'École négro-caraïbe, Serge Hélénon se situe, de même que Patrick Chamoiseau, au carrefour des cultures antillaise, européenne et africaine, et participe, comme lui, au grand mouvement de « créolisation » du monde.

Cette diversité, présente chez Hélénon au niveau des idées comme à celui de la formation et de l'expérience culturelle, se retrouve aussi sur le plan de la technique de travail, constituant ainsi, paradoxalement, une grande cohérence au sein d'un amalgame d'éléments hétérogènes. Or, de même qu'il sait réunir dans ses travaux les influences des arts antillais, européen et africain, ses expériences martiniquaises, sa formation niçoise et le souvenir des racines africaines, Hélénon rassemble en un tout que forme chacune de ses œuvres des matériaux divers : « clous, vis, boulons, morceaux de tissu, de toile, planches de bois, vieilles portes, morceaux de palissade, bouts de ficelle, boîtes de conserve » (B, 24). Il travaille donc à partir de pièces qui ont perdu leur contexte premier, leur fonction primaire, pour devenir éléments d'une nouvelle répartition des rôles dans un processus de recyclage artistique. Processus qui n'était pas étranger aux mouvements de l'avant-garde occidentale – il suffit de rappeler les inventions dada – mais qui relève également d'un phénomène socioculturel de la Martinique du « temps bois-caisse » comme l'appelle Chamoiseau dans *Texaco* : « lors du grand exode rural qui a fait Fort-de-France, en l'absence de bois disponible, les cases étaient construites à l'aide de bois de caisse, bois de récupération trouvé dans les décharges publiques. La tôle recouvrait ces bâtisses, souvent maintenue, à défaut de clous, par de grosses pierres » (B, 16). Hélénon imite cette inventivité, conformément d'ailleurs aux principes de l'art contemporain qui ne se concentre plus seulement sur l'objet d'art mais réhabilite le processus même qui contribue à le créer et qui s'inscrit souvent dans un contexte social plus large,

¹⁰ P. Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997, pp. 252–253.

¹¹ L. Milne, « Sex, Gender and the Right to Write : Patrick Chamoiseau and the Erotics of Colonialism », *Paragraph : A Journal of Modern Critical Theory*, Vol. 24, Number 3, November 2001, pp. 65–66.

¹² Voir H. Bloom, *The Anxiety of Influence : A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.

dépassant ainsi le champ esthétique. Aussi l'artiste a-t-il pu nommer son cycle *Expression-Bidonville*, faisant allusion à la construction bidonvillaise, habitats précaires faits, grâce à l'art de récupération, à partir de déchets. Bref, comme le constate Dominique Berthet, Hélénon « construit avec du déconstruit, avec des lambeaux de réel, fait avec du défait, structure le déstructuré » (B, 27).

Cet aspect de la création n'a pas pu échapper à Patrick Chamoiseau. Celui-ci met également en relief le processus créateur et la dynamique profonde à l'œuvre chez Hélénon. Il caractérise le travail de ce dernier en ces termes : « Il mélange, il assemble, il cloue, enveloppe, colle, entoile, comme s'il arpenterait le champ d'une ruine intérieure, d'une mosaïque hurlante » (C, 10). Cette énumération des verbes d'action non seulement correspond à l'*energeia* propre à l'œuvre d'Hélénon mais encore elle caractérise la technique même de l'artiste (« assemble », « colle »), les matériaux utilisés (clous, toile), ainsi que les images structurant l'ensemble de ses travaux (« ruine », « mosaïque »). Ces données permettent de découvrir dans la phrase de Chamoiseau, de même que dans la totalité de son texte consacré à Hélénon, dans la décision même de l'écrire, le besoin autant esthétique et idéologique que, pour ainsi dire, identitaire, dans la mesure où les procédés relevés par l'auteur de *Texaco* ne sont pas étrangers à son propre art. Or, il suffit de rappeler que le premier roman de Chamoiseau est consacré aux « djobeurs », c'est-à-dire à ceux dont le secret consiste, selon la définition qu'en donne Édouard Glissant, à « inventer la vie à chaque détour de rue »¹³, donc à la construire à l'improviste, avec ce qui leur tombe sous la main. Il n'en va pas autrement du roman suivant, *Solibo Magnifique*, qui s'ouvre par un procès-verbal constatant la mort du héros éponyme, autour duquel l'officier trouve toute une panoplie d'éléments qui pourraient être utilisés soit par des habitants des bidonvilles, soit par Hélénon lui-même : « un tambour de paysan, quatre petites bouteilles en ver blanc, [...] une caisse d'emballage de pommes de terre, brisée, [...] de nombreux débris de verre. [...] un alignement de gros cailloux, des caisses d'emballage, une dame-jeanne vide et ouverte »¹⁴. C'est aussi la scène de l'autopsie du corps mort, déconstruction littérale de l'organique¹⁵ ; ou bien le jeu sur le nom de l'écrivain, « oiseau de Cham »¹⁶, nom-assemblage donc, pour ne pas parler de la structure du roman, basé sur un assemblage narratif d'éléments disparates. Certes, la correspondance entre les techniques mises en œuvre par Hélénon et les motifs utilisés par Chamoiseau n'est, comme d'ailleurs toute correspondance des arts, que métaphorique mais elle n'en reste pas moins féconde pour la compréhension de l'intérêt qu'a l'écrivain pour l'artiste de Fort-de-France, et surtout pour la structure de son bref commentaire.

On peut dire que son texte se compose de trois parties, dont seulement la seconde parle directement de l'œuvre plastique d'Hélénon. La partie la plus

¹³ É. Glissant, « Un marqueur de paroles », [préface à :] P. Chamoiseau, *Chronique des sept misères*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 4.

¹⁴ P. Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, op. cit., pp. 19–20.

¹⁵ Ibidem, p. 214.

¹⁶ Ibidem, p. 57.

longue, la première, précédée d'une brève introduction, développe le thème suggéré dans le titre du texte, à savoir « L'éclaboussure Afrique » : l'Afrique qui, comme le dit Chamoiseau, « palpète aux Amériques » (C, 9). L'auteur s'y oppose à l'idée de considérer la créolité américaine comme un élément de la diaspora africaine, « rayonnement d'un point originel », « prolongement de la terre et de l'essence africaines » (C, 9). En effet, « la diaspora, poursuit-il, suppose un centre actif avec lequel on garde une relation. La diaspora suppose une mémoire apprêtée, transportée, conservée, soumise au vœu de transmission, alimentée par des songes et des retours fréquents. La diaspora est un feuillage qui dispose encore d'un tronc et de racines » (C, 10). Or, rien de cela chez « l'esclave africain projeté dans la géhenne des plantations américaines [...], débarqué sans bagages, sans bibliothèque, et sans mémoire organisée » (C, 10). Il était plutôt un être dont les lèvres « n'étaient que cicatrices ouvertes », l'objet d' « une éclaboussure majeure, faite de sang, de crimes, de génocides, de peurs extrêmes » (C, 9).

Où est la place pour Hélénon dans cette tirade véhémement, mi-historique, mi-idéologique, qui semble plutôt tirée de *Écrire en pays dominé* que d'une plaquette consacrée à l'artiste martiniquais ? Ne serait-ce que la manifestation d'une obsession de l'écrivain qui se sent obligé d'en parler à chaque occasion, même dans un catalogue d'exposition ? Ce n'est pas si simple. Si l'on regarde ce plaidoyer de plus près, certains éléments attireront notre attention : il s'agit avant tout du champ lexical déployé autour de la métaphore centrale, celle de l'éclaboussure. Chamoiseau parle, par exemple, de la « déflagration colonialiste », de l' « éclatement », de la « diffraction » (C, 9) ; des « traces mémorielles... chiquetailles de dieux... miettes de langues... esquisses de gestes et coulures de sacré » avec lesquelles débarque un « migrant nu » (C, 10). De même qu'il met en relief la « jointure opaque » qui caractérise d'après lui le mieux le mouvement Nègro-Caraïbe » (C, 9). Toutefois, toutes ces expressions ne se feront probablement remarquer que si l'on connaît déjà l'œuvre d'Hélénon ou bien si l'on aura déjà lu la suite du texte de Chamoiseau : en effet, elles prolongent en quelque sorte l'opposition entre construit et déconstruit, fait et défait, structuré et déstructuré, que Dominique Berthet relève chez Hélénon et que Chamoiseau relèvera à son tour, l'ayant préalablement transposé dans son discours sur la créolité, « éclaboussure Afrique ». L'on comprend dès lors qu'en parlant de la créolité, Chamoiseau ne cesse de parler d'Hélénon, qu'il annonce ce qu'il va dire dans la seconde partie du texte qui, à son tour, éclaire et explique – au sens étymologique du mot *explicare*, déplier – la précédente.

Et inversement : en parlant d'Hélénon, Chamoiseau utilise des expressions qui renvoient, plus ou moins directement, à la créolité. Ainsi cette « suspension [qui] lui convient bien », ce « noir charbonneux [...] si présent chez Hélénon » qui « mène aux effusions de lumières sans jamais éclairer ; [...] impénétrable pour mieux ouvrir au vertige des possibles » (C, 11). Aussi Chamoiseau juxtapose-t-il l'une après l'autre deux phrases qui contiennent un même verbe relatif à deux sujets différents, dont le premier est Hélénon, qui « tente [...] la reconstruction », et le second les esclaves africains qui « allaient devoir se reconstruire » (C, 10). Deux objets, deux thèmes

– la créolité et l'œuvre d'Hélénon – se trouvent ainsi liés par le même champ lexical, celui de la destruction et de la reconstruction. Cela permet à l'auteur de *Texaco* de construire un discours à double fond, où derrière un sujet se cache toujours son reflet, de sorte que, quand il dit : « On est ici dans l'éclatement, la diffraction irrémédiable », le déictique « ici » se réfère à la fois à la créolité et à l'œuvre d'Hélénon. Un tel jeu est possible grâce au caractère même de cette œuvre qui forme, au dire de Philippe Berthet, « une métaphore du monde créole » ou encore, selon l'artiste lui-même, une « peinture métissée qui parle la langue créole » (B, 24), mais surtout grâce à la maîtrise stylistique de Chamoiseau qui sait voir en Hélénon un « poète », et qui propose de fréquenter la créolisation « comme une poétique » (C, 11).

Avec ces métaphores on revient à la question du langage artistique, question indissociable, nous l'avons vu, de la créolité, de même que de « L'éclaboussure Afrique » où Chamoiseau, écrivain ou « marqueur de paroles », s'ouvre à l'art visuel. Art visuel mais aussi, ou peut-être avant tout, art du geste, dans la mesure où les « Expression-Bidonville » peuvent être qualifiés, selon Philippe Berthet, de « peinture tactile » (B, 33), à savoir un genre qui marie la peinture et la sculpture et qui, nous l'avons vu aussi, met en relief le processus de la création manuelle, en quelque sorte artisanale. Et si le geste précède le verbe, si dans cette chaîne de langages où, selon la vision traditionnelle des théoriciens de la créolité, l'écrit est le plus loin de l'espace sacré des commencements, le geste occupe le lieu le plus proche de la source, que Patrick Chamoiseau a-t-il pu trouver chez Serge Hélénon, si ce n'est l'authenticité d' « un désir questionnant qui cherche non pas le sens exact de ce qui vient vers nous, mais la posture pour mieux y vivre, et mieux y être humain » (C, 11) ? Autrement dit, l'apologie de l'hybridation qu'est l'œuvre d'Hélénon trouve son apologie dans le texte de Chamoiseau justement parce qu'elle est hybride, qu'elle essaie de reconstruire la signification du monde, de redonner du sens à ses particules éclaboussées, d'introduire enfin l'inesthétique dans le champ de l'esthétique qui débouche inévitablement sur l'éthique : « mieux y vivre, mieux y être humain ». Pour ce court instant, la nostalgie de l'oral amène Chamoiseau au visuel, au gestuel et au corporel. Il regarde les « peintures tactiles » d'Hélénon et y retrouve les traces du langage à jamais perdu puisque « nulle profondeur ou perspective ne lui installe le monde ou ne lui livre une clé du réel » (C, 11). Il les regarde et en même temps re-garde, de même qu'Hélénon réinvente, réarrange et se réapproprie les déchets du réel. Comme si Chamoiseau voulait regarder et garder le mouvement même de ses mains, imiter le geste par l'écrit, de même qu'il tente de le faire avec la parole du conteur légendaire. Peut-être est-ce cette imitation qui, dans sa profondeur, abolit, du moins partiellement, la distance entre le vu et le dit, et qui permet d'entrevoir dans le texte de Chamoiseau une autre espèce de mimésis : une mimésis éclatée et défaire, une mimésis éclaboussée.