



HAL
open science

Une mise en scène de la diversité linguistique : comment la littérature francophone mauricienne se dissocie-t-elle des nouvelles normes antillaises ?

Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo

► To cite this version:

Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo. Une mise en scène de la diversité linguistique : comment la littérature francophone mauricienne se dissocie-t-elle des nouvelles normes antillaises ?. *Glottopol : Revue de sociolinguistique en ligne*, 2004, Anciens et nouveaux plurilinguismes, 3, pp.142-165. hal-03543434

HAL Id: hal-03543434

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-03543434v1>

Submitted on 26 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNE MISE EN SCENE DE LA DIVERSITE LINGUISTIQUE : COMMENT LA LITTERATURE FRANCOPHONE MAURICIENNE SE DISSOCIE-T-ELLE DES NOUVELLES NORMES ANTILLAISES ?

Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo
Université de La Réunion – LCF-UMR 8143 du CNRS

Préambule : la littérature mauricienne existe-t-elle ?

L'île Maurice, déchirée entre plusieurs langues vécues comme autant de territoires de pouvoirs en partage, ne parvient pas à concilier, dans sa littérature comme dans sa politique linguistique, les différentes parts qui la composent. Traditionnellement vécu comme un mode d'expression identitaire selon l'équation « la langue égale l'ethnie », le partage linguistique permettait d'assigner à chacun un statut, voire une couleur. Si ce n'est plus le cas aujourd'hui, l'inadéquation entre les représentations symboliques attachées aux langues et l'évaluation numérique des différents groupes de locuteurs est bien le signe que les options linguistiques continuent d'être avant tout fantasmatisées. Le communalisme mauricien a provoqué un cloisonnement des diverses communautés et pour beaucoup, de leurs langues. Néanmoins, comme toute société pluriculturelle, Maurice ne cesse de vivre des situations de contacts complexes et multiples qui poussent les langues à se rencontrer, se confronter, s'imprégner les unes des autres. La mosaïque poreuse et étanche que d'aucuns présentent comme modèle de tolérance, alors qu'elle s'est longtemps rêvée hermétiquement enclose en ses divers particularismes, n'a jamais été qu'une illusoire marqueterie largement battue en brèche par le quotidien et la réalité sociolinguistique.

Dans ce domaine d'investissement symbolique si particulier qu'est la littérature, la complexité mauricienne trouve toute liberté de se manifester, parfois involontairement, souvent implicitement. Le choix de la langue d'écriture, la difficulté de définir la littérature mauricienne, de la nommer, et même d'accepter son existence traduisent l'intensité de la charge idéologique, glottopolitique qui saisit, voire pétrifie parfois, le texte littéraire. Un rapide rappel des termes du débat nous permet de mesurer les enjeux stratégiques des questions posées par cette zone mouvante qu'est la « littérature mauricienne », cette « *vieille dame dans l'ombre* » (Joubert, 1993). La littérature mauricienne existe-t-elle ? Telle est la question que se posent de nombreux critiques et que nous sommes amenée à reprendre en observant les difficultés qu'ont ces mêmes critiques à déterminer ce champ plurilingue. Cette question ne fait pas écho pourtant à l'affirmation subversive de Mireille Rosello « *La littérature antillaise n'existe pas* » qui repose sur les « bruits » faits par Bernabé ou Glissant

(Rosello, 1992 : 19)¹. Pour la littérature antillaise, cette proclamation vise à stigmatiser la rupture qui éloigne le lectorat local de l'œuvre et empêche cette dernière d'entrer dans un véritable projet commun antillais. Pour l'île Maurice, aux difficultés de périodisation² nécessairement liées à toute littérature que l'on qualifiera de manière globale d'« émergente » s'ajoute le dilemme suivant. Si l'on cherche à rattacher les productions mauriciennes à des domaines littéraires plus vastes, tel celui des littératures françaises, anglaises, indiennes, chinoises, l'on ne prend en considération qu'une seule composante et expression linguistique de l'île et l'on court alors le risque de voir cette fragile littérature éclater en autant de champs littéraires que l'île contient de langues, la vidant ainsi de toute production autonomisée. Si l'on réduit cette analyse à la zone de l'Océan Indien, l'on constate que la prise en compte d'une littérature des îles se rattache non seulement à une zone francophone mais s'appuie également sur une dynamique idéologique que recouvre, notamment, le terme d'« indianocéanisme » mis en avant par Camille de Rauville (Beniamino, 2001). Si l'on admet, enfin, la notion de « littérature mauricienne », force est de constater que l'on accepte peut-être hâtivement de considérer comme unifié un champ littéraire dont les conditions de production sont totalement soumises à la pression matérielle et idéologique des métropoles et à la représentation que s'en font les auteurs mauriciens (Hawkins, 2001). Force est de constater également que le critère linguistique ne peut plus suffire à délimiter une littérature nationale et que s'y substitue, de manière hypothétique et à notre sens dangereuse, une « mauricianité » fictive qui tiendrait lieu d'identité insulaire et par conséquent littéraire. Ainsi trouverait-on un imaginaire spécifiquement mauricien, que les rêveries poétiques sur les origines et la Lémurie (Joubert, 1991 : 145-146) ou sur un mysticisme naturel (Prosper, 1980) ont pu contribuer à mettre en place, et que, moins poétiquement, certains critiques définissent de manière tautologique. Ainsi, pour Vicram Ramharai, « *un certain nombre de détails permet de dégager [l]a spécificité* » de la littérature mauricienne, et en particulier un « *français mauricianisé* », une littérature de langue française déethnalisée – qui ne serait donc plus l'apanage d'un groupe ethnique particulier. En vertu de cela, cette ouverture de la langue française, que l'auteur ne caractérise pas davantage, permettrait d'introduire « *une pensée typiquement mauricienne dans leurs œuvres [...] Ces œuvres respirent le terroir. Elles sont mauriciennes par le contenu, par leur écriture [...] Tous ces auteurs ont prouvé qu'il existe une littérature mauricienne, une écriture que seul un Mauricien peut produire. Le français n'est qu'un moyen, parmi tant d'autres, pour exprimer le caractère mauricien de cette littérature* » (Ramharai, 1995 : 124). Ce qu'est ce mystérieux « *caractère mauricien* », l'auteur ne nous le dit pas et prend le risque de définir une « identité littéraire », notion toujours en soi sujette à caution, par une « identité culturelle » tout aussi hypothétique et indéfinie. La seule indication que nous donne le critique est la mention d'un « *français mauricianisé* », d'une forme de créolisation du langage romanesque qu'il ne décrit pas et qui, de plus, rattache, malgré son assertion finale, cette « littérature mauricienne » à la sphère des littératures francophones.

Celles-ci se taillent la part belle dans la production littéraire mauricienne. Le français, qui n'est ni langue officielle ni langue de l'administration, reste avant tout langue de prestige voire d'impérialisme culturel. Ramharai rappelle qu'il y a un refus, chez certains Mauriciens,

¹ Mireille Rosello reprend à Michel Serres l'idée de « bruit » : en insistant sur la « non-existence » de la littérature antillaise, ces écrivains majeurs et productifs ont pour but de provoquer et de susciter une proposition inverse, accentuée par les polémiques qui entourent nécessairement ce débat (Bernabé, 1989 : 14 ; Glissant, 1986 : 14).

² Doit-on considérer que la littérature mauricienne naît avec *Paul et Virginie*, que la littérature mauricienne ne peut pas exister tant que Maurice elle-même n'existe pas et n'a pas obtenu son indépendance, donc rejeter, de ce fait, toutes les productions antérieures à 1968 ? Tels sont certains des problèmes auxquels se rajoutent ceux de savoir à partir de quand un écrivain est considéré comme mauricien : est-ce par son lieu de naissance, de résidence, de publication, par les thèmes et réalités humaines et sociales décrites... (Issur, 1995) ?

d'admettre le français comme langue étrangère alors qu'il l'est pour la majeure partie de la population et il montre que l'on jongle avec les chiffres pour tenter de prouver que Maurice se trouve bien parmi les pays francophones :

« On occulte totalement le fait que le français est source de tension, qu'il est lié à un certain pouvoir socioéconomique, au contrôle des médias et qu'il est un enjeu pour l'hégémonie culturelle, du moins à Maurice. Le rapport des forces entre français/ anglais, français/ créole et français/ langues indiennes se fait toujours au profit du français. » (Ramharai, 1995 : 122)

Le « francotropisme » (Joubert, 1991 : 151) caractérise une littérature mauricienne toujours tournée vers ce prestigieux héritage symbolique et souvent assimilée sans aucun questionnement à « la » littérature francophone.

La littérature créolophone éprouve, à Maurice, des difficultés à se faire entendre malgré les œuvres localement remarquées de Dev Virahsawmy qui jouissent par ailleurs de traductions en français et en anglais. Plus encore, le créole, en dépit d'une évolution notable de l'image qui lui est associée, demeure une langue majoritairement parlée mais marginalisée dans le statut qui lui est conféré. Paradoxes insulaires que d'observer dans des départements d'outre-mer une revendication de la culture et de la langue locales qui se manifeste par une mise en avant du créole comme aux Antilles ou à La Réunion³ et, dans une île libérée des tutelles coloniales, le souvenir prégnant de la langue toujours valorisée des premiers colons, les Français, et la défiance qui continue d'entourer le créole. La charge idéologique de la pratique sociale des langues reste entière dans l'utilisation littéraire qui en est faite. Si, toujours, le choix de la langue française dans les littératures francophones constitue une forme de positionnement et d'engagement pour, contre, en dépit de, malgré... le français, sa créolisation semble de plus en plus représenter une nécessité, éditoriale, stratégique, idéologique aussi bien qu'esthétique et intime.

Le recours à une langue émaillée d'expressions en langues locales est l'un des propres des littératures francophones, et en particulier des littératures les plus contemporaines qui ne considèrent plus ce stratagème comme un mode d'ancrage dans une couleur locale exotique mais y voient une forme de signature culturelle. L'introduction de ces jeux de langues dans les littératures francophones a fait l'objet d'études qui tendent à montrer le fonctionnement de la diglossie littéraire (Giordan, Ricard, 1976) ou le plus ou moins fort degré de créolisation lexicale ou syntaxique du français et à en relever les différentes formes de marquage. Aussi n'est-ce pas cette perspective qui nous intéressera dans cette rapide prise en compte des modalités de la diaprure créole dans la littérature mauricienne contemporaine. Nous allons plutôt tenter de problématiser les dispositifs ici mis en œuvre et leur portée idéologique en tentant de percevoir les étonnantes modifications du langage romanesque mauricien et en les confrontant avec les procédés en apparence similaires, mais en réalité profondément différents que met en jeu le texte antillais.

Des « fictions linguistiques » comme nouvelles normes esthétiques

Hâtivement englobées dans une vaste et « opaque » – terme cher à Glissant – constellation insulaire dont les disparités échappent à une critique franco centrée à courte vue, comme en témoigne l'application du terme « créolité » à toutes ces sociétés, pourvu qu'elles soient tropicales, les littératures mauriciennes et antillaises ne relèvent pas du même rapport au

³ (Gauvin, 1977 ; Glissant, 1981, Bemabé, Chamoiseau, Confiant, 1989). Aux Antilles, les théories de la créolité font glisser la revendication identitaire enracinée dans un lieu à « cadastrer », l'antillanité, à une revendication linguistique, dans laquelle la langue créole, voire le langage, sa dimension dynamique perçue dans ses interactions sociales, confèrent à l'individu créole ses particularismes et son identité.

français ni au créole comme a tenté de le montrer notre préambule. On connaît les liens ambivalents de la littérature antillaise et de la langue créole, depuis les préventions de Césaire jusqu'aux revendications de Confiant. Les romans antillais laissent, et ce, bien avant que les auteurs de la créolité n'en fassent leur marque de fabrique, une place importante à la représentation d'un réel sous-tendu par un usage qui se veut mimétique de la langue, au point que cette langue est souvent prise pour un reflet de la réalité sociolinguistique et étudiée comme tel. L'analyse succombe au mythe d'une homogénéité des langues sociale et littéraire : le texte serait ce lieu où se déverse la langue que parle le monde, ce lieu d'une parole collective retranscrite.

C'est alors une simple diglossie franco-créole qui est souvent examinée, aux dépens du continuum linguistique, de cette zone interlectale telle que l'a définie Lambert-Félix Prudent (Prudent, 1981) dont on sait qu'elle recouvre, mieux qu'une hypothétique séparation des langues, la réalité des pratiques linguistiques à l'œuvre dans les îles. Ainsi, comme le souligne Michel Beniamino, chez beaucoup de critiques, « *dans l'analyse concrète des exemples de " créolismes " , tout est mis au compte du créole (sans distinction des lectes) et sans que soit réellement prise en compte l'existence du français régional qui est particulièrement importante dans l'œuvre de ces auteurs* », ajoutant, « *en fin de compte, cette analyse, (...) est fondée sur l'analyse des écarts entre le français standard et la langue littéraire de ces écrivains. Et cet écart pointe deux pôles linguistiques entre lesquels n'existe aucune autre réalité langagière.* » (Beniamino, 1997 : 31).

Cette radicalisation diglossique procède du fait que l'usage du créole dans le français est avant tout doté d'une très forte charge idéologique qui occulte parfois le travail de reconstruction fictive de l'écrivain. « Poétique naturelle », telle est l'illusion que fournit l'œuvre et que cherchent à accréditer les déclarations des écrivains⁴, langue naturelle correspondant à une pratique locale, épicée et métissée, tel est le jugement que les revues de presse et comptes-rendus de lecture offrent le plus souvent aux lecteurs des autres aires francophones qui, à leur tour, sont saisis dans les pièges de ce mirage réaliste. Kundera, en parlant de ces romans « tropicalisés » (Kundera, 1993 : 43) qui viendraient revigorer une littérature occidentale exsangue, succombe aux mêmes sirènes exotiques que les critiques qui, à la sortie de *La Robe rouge* de Roland Brival en louaient les parfums de rhum et les échos de biguine alors que l'œuvre se déroule dans un couloir de la mort aux Etats-Unis. La présence d'un français revisité séduit à tout coup et bien souvent, le lecteur n'y voit pas ce que Chamoiseau rappelle à Lise Gauvin, que l'« *on n'est pas créole naturellement dans la situation actuelle* » (Gauvin, 1997 : 42-43). Tout cela est le fruit d'un travail, constitue une « poétique forcée » car l'écrivain antillais pense, imagine, écrit en français – qui est aussi sa langue maternelle – et l'expression créole est pour lui l'objet d'une tension constante. Le critique « langagier » et non « linguiste »⁵ y chante les modalités de la créolisation sans

⁴ Chamoiseau, par exemple dit que sa façon d'écrire « *a été finalement une certaine manière de naturel* » et qu'il a cherché à s'« *inspirer de la langue créole, la laisser apparaître, saisonner dans la langue française* », (Perret, 2001 : 144). La distinction entre ces poétiques est faite par Glissant qui appelle « poétique naturelle » « *toute tension collective vers une expression* » qui trouve à s'exprimer dans la langue et dans le langage de la communauté. La poétique forcée se trouve « *là où une nécessité d'expression confronte un impossible à exprimer* », où il y a une inadéquation entre la chose à exprimer et la langue, ce que l'on trouverait dans les sociétés créoles qui s'appuient sur un trouble, un manque linguistique, où la langue est frappée d'un « *non-pouvoir, d'un impossible* » (Glissant, 1981 : 236-237).

⁵ Dissociation faite par Fournier (1995) pour qui les langagiers sont les « *gens qui font métier de langue et qui réfléchissent sur celle-ci non pas à la manière de linguistes mais à la manière d'écrivains, d'essayistes, ou de poéticiens* ». Il remet en cause, à travers elle, la banalisation et la mauvaise utilisation de la notion de « créolisation » ainsi que l'artificielle, idéologique et caricaturale notion de diglossie, tant linguistique que littéraire, dont il veut entonner le « requiem ». Nous utiliserons l'idée de diglossie, en particulier pour évoquer la radicalisation dans le marquage et la dissociation des langues, mais cette notion est avant tout pour nous une

prendre en compte le fait qu'il a affaire à une recomposition fictionnelle, qui entre surtout dans une représentation de la langue que l'auteur se crée et dont il sait qu'elle correspond aux attentes du lecteur. Festif, carnavalesque, «français-banane» (Prudent, 1989 :77), ce français rejoint involontairement certaines des pratiques d'un doudouisme populaire, comme la *Titine Grosbonda* de Gilbert de Chambertrand (1947) qui n'aurait pas déparé un roman de Confiant. Delphine Perret rappelle les débats que mena notamment la *Charte culturelle créole* en 1982, considérant comme une erreur de laisser se développer une attitude «marroniste» en littérature par le biais de l'intromission de créolismes :

« *L'idéologie du créolisme en est le fer de lance [...]. L'idéologie marroniste, en littérature, est une tentative pour justifier la coupure d'avec le monde créole et l'installation – souvent lucrative – dans le système linguistique francophone. Il importe dès lors, de s'auréoler du prestige compensatoire du guérillero œuvrant en plein cœur de la citadelle ennemie, afin de mettre en œuvre une prétendue stratégie du rapt (bawouf, koutjanm), du détournement de la langue du maître. Il n'est bruit que de dériver, de l'intérieur, le cours de la langue française ; de la désacraliser (fè'y pèd kalibich) et – revanche suprême – de la créoliser. Le créolisme est donc bien l'arme privilégiée (dont on ne sait pas trop si elle est défensive ou offensive) de cette guérilla doublement imaginaire que constitue alors l'acte d'écrire. Mais précisément, produire du créolisme n'est pas produire du créole. Le créolisme n'existe que s'il se détache sur le fond d'une pratique langagière qui s'exerce en français. Il implique donc un abandon du créole, attitude paradoxale de la part d'un courant de pensée qui se réclame de l'authenticité antillaise.* » (Bernabé, Prudent, 1982 : pp. 8-9)

Néanmoins, très vite, ce «marronisme» va devenir une valeur en littérature et va massivement être pratiqué, faisant les beaux jours des éditions et des ventes. Les propos tenus dans *La Charte* sont ici fondamentaux en ce qu'ils décrivent et mettent en accusation une pratique littéraire devenue récurrente dans les textes d'une majeure partie des aires francophones. Il suffit de remplacer «créolisme» par n'importe quel autre «xénisme» pour pouvoir étendre ce texte aux énoncés métatextuels qui le plus souvent glosent les métaphores de vol, subversion, cassure, réappropriation, viol, de la «belle et maléfique étrangère» par ces «voleurs de butin» que sont les écrivains francophones, n'hésitant pas à profaner les «trésors» de la langue française (Beniamino, 1999 ; Combe, 1995). Il est évident que, dans le rapport de force entre les langues, l'usage des xénismes ne joue que très superficiellement en faveur des langues «maternelles». Néanmoins, ces propos s'appuient sur un préalable aux très fortes implications. La langue est ici représentée comme une valeur en soi, comme le territoire de la culture. Les torsions qu'elle subit apparaissent alors bien moins comme un gage de créativité poétique que comme un outrage à la langue créole et comme un conflit identitaire et symbolique. André-Marcel d'Ans, dans un article polémique, conteste vigoureusement cette représentation de la langue. Se met selon lui en place une abusive «*équation créolité = identité*» et pour qui, donc la *décréolisation* signifierait «*une perte totale d'identité*». C'est cette hantise, [...], qui pousse des clercs à présenter au «peuple» la *fidélité à sa langue* comme l'équivalent d'une sorte de *patriotisme culturel*» (Ans, 1994 : 89). En littérature, il semble que le fait d'entendre le créole, à travers des créolismes, ou de refondre le français au contact des français régionaux ou du créole relève de ce projet avant tout social, politique et idéologique. Considéré d'abord comme une trahison du créole, l'usage d'une langue française hybride finit par devenir signe d'identité créole. La «créolité» s'affirmerait alors par la présence, fût-elle symbolique, d'une langue, voire par la création d'un langage spécifique. Ainsi, Confiant, après avoir longuement récriminé contre la langue hybride de Chamoiseau au nom d'une légitimité identitaire manifestée par un monolinguisme

commodité de langage qui nous permet de montrer les recours auctoriaux symboliques aux écarts dans la représentation et la mise en scène des langues.

créole, finit par se sentir piégé par ce constat qu'il a contribué à édicter et se résout à sacrifier la littérature créolophone et à « *avoir le cul entre deux langues* », c'est-à-dire à pratiquer « *une écriture arlequinnesque où le créole sert de bonniche au français* » (Ans, 1994 : 97). Chamoiseau veut dépasser toute culpabilité de cet usage malgré tout centralisateur du français. Il refuse toute problématique «schizo-linguistique » et pratiquerait son «recyclage esthétique » des langues sans tensions ni contraintes⁶.

Cette pratique d'un français hybride faussement naturel et ostensiblement reconstruit semble devenue l'une des normes esthétiques et idéologiques de la créolité et constitue un signe de revendication d'identité littéraire et culturelle. L'un des débats majeurs est, précisément, de pouvoir affirmer le caractère fictif de ce français donné encore pour vrai et considéré comme tel par les lecteurs. Lourd de fantasmes, manifestation d'enjeux qui l'outrepassent, ce jeu d'hybridité se voit refuser le statut qui est avant tout sien, celui d'une expression intime, d'une négociation privée entre les diverses ressources poétiques et expressives dont dispose l'écrivain. Plutôt que de considérer que les écrivains doivent « *par une sorte d'osmose identitaire ou de mimétisme implicite, nécessairement reproduire le rapport de force à l'œuvre dans leur société* » et plutôt que « *de considérer la littérature comme une simple "chambre d'enregistrement" d'une situation définie au plan macro-social* » (Beniamino, 1994 : 64) qui, pour ce faire, passerait par une stratégie de détour récurrente « *qui prend les formes les plus diverses, de la transgression pure et simple à l'intégration, dans le cadre de la langue française, d'un procès de traduction ou d'un substrat venu d'une autre langue, sans compter les tentatives de normalisation d'un certain parler vernaculaire ou régional ou encore la mise en place de systèmes astucieux de cohabitation de langues ou de niveaux de langues, qu'on désigne sous le nom de plurilinguisme textuel* » (Gauvin, 2001 : 154-155), mieux vaut prendre en compte la dimension purement métonymique de cet usage. Pas plus qu'elle n'est la preuve d'une identité perdurant parmi les écueils de l'acculturation, la langue romanesque ne permet de résoudre les écartèlements sociaux par la seule créolisation du français, sa subversion ou une carnavalisation attentatoire à la langue dominante, par les jeux indémêlables d'une polyphonie baroque ouvrant à toutes les études bakhtiniennes. L'innovation lexicale, syntaxique et phonétique, présente dans ces textes où néologie, répétitions, bouleversements syntaxiques, sont convoqués pour produire un français joué, déjoué, contrefait et refait par le créole et le français régional permet de créer une langue avant tout littéraire. Dans ce français réinventé, le créole sert de « *Base, caution, ancêtre qui garantit le quotidien d'une vie double* » (Pageaux, 2001 : 91). La langue muette est de plus en plus bavarde au cœur du langage romanesque mais n'est souvent considérée que comme signe identitaire au lieu d'être admise au rang de procédé rhétorique. Ce français traversé, entrelardé par du créole et du français régional compose pourtant un « *espace onirique* » (Pageaux, 2001 : 91), une métonymie qui mime une pratique sociale en la réinventant, une pure « *fiction linguistique et littéraire* ». Néanmoins, les modalités de contact continuent d'être privilégiées au détriment de l'examen de ce langage comme langue poétique à part entière. C'est en effet, à tout prendre, la force de l'écart qui fait loi plutôt que la construction d'un style car l'auteur qui crée cette langue a pour objectif majeur d'inscrire une distance au sein de son discours, lui qui maîtrise totalement les normes discursives d'un champ littéraire par rapport, contre ou avec lequel il se construit, le champ littéraire métropolitain. L'écart semble ainsi libération des langues, conçues comme métaphores d'un être-au-monde particulier, ouverture d'imaginaires vivifiants et novateurs mais ne finit-il pas par être instrumentalisé par cette mise en scène conflictuelle toujours répétée ?

⁶ D.H. Pageaux, pour sa part, dépasse ce débat en considérant que plus que les problèmes de langue, mis pourtant en avant par les théoriciens de la créolité eux-mêmes, c'est le souci de mettre en texte l'histoire qui l'emporte (Pageaux, 2001 : 85).

Une force subversive amoindrie ? Une « hétérogénéité homogénéisée »

Tout ne va pas pour le mieux au royaume de ces « fictions linguistiques ». Si leur pouvoir jubilatoire est souligné par les critiques et attesté par les succès de librairie que rencontrent ces œuvres, par ailleurs privilégiées par les travaux d'étudiants et bénéficiant donc de la caution universitaire, qu'en est-il de leur pouvoir subversif ? Carpanin Marimoutou rappelle qu'« écrire dans un français où le créole montre sa trace ou son fantôme n'a donc pas vraiment pour objectif de déterritorialiser la langue, mais au contraire, de la " déneutraliser ", la faire sortir de l'exil, tenter de l'habiter » (Marimoutou, 1997 : 18). En même temps, il souligne que « l'idiolectisation massive à l'œuvre dans le roman créolo-francophone, le travail volontaire de l'hétérogène dans cet espace où la parole spectaculairement fictive du sujet a pour but de transformer la langue fictive du roman [...] que ce rapport à l'hétérogène aussi clairement exhibé n'est possible que si le sujet de l'écriture, d'entrée de jeu, légitime son regard et sa parole. Le statut de périphérique ne suffit pas ; il ne fait échapper le sujet à l'exotisme que si celui-ci se constitue explicitement, dans le paratexte et dans le texte, en sujet natif, ancré dans une histoire, des langues et des imaginaires partagés, et toujours déjà marginalisés, ce qui permet, légitimement, de se situer à la marge des marges que l'on peut alors proposer comme centre possible, mais centre éphémère, mouvant, non enracinable et, dès lors, non universalisable. » (Marimoutou, 1997 : 18).

Or, n'est-ce pas précisément à une crise de la légitimation que nous assistons ? Plus les écrivains antillais s'affirment comme ces « sujets natifs » enracinés dans un lieu qui leur est propre, plus ils visent à muer ce « centre éphémère » en centre « universalisable » et à imposer une pratique linguistique et un conditionnement formel à l'ensemble des productions littéraires pour consolider ce centre. Crise de la légitimation qui se retourne contre ce sujet qui se revendique enfin ancré. Le recours à une langue créolisée se systématisant, on aboutit au constat que de plus en plus, c'est de son seul statut de périphérique que l'écrivain se réclame. Ce sont les pressions éditoriales et le succès fulgurant et inattendu de ce qui était intensément subversif, et est en passe de devenir exotisant, qui produit cette crise de la légitimation du sujet. En inadéquation avec un champ littéraire insulaire dont l'existence et les formes continuent d'être problématiques, l'écrivain, comme le fit Raphaël Confiant, finit par céder aux sirènes d'un champ littéraire dominant et par rapport auquel les champs dominés n'ont jamais pu s'autonomiser. Aussi le sujet est-il en errance. Il oscille entre deux tentatives, deux tentations : celle d'habiter sa langue et son lieu, celle d'exhiber un lieu touristique enchanteur aux yeux d'un lecteur qui en oubliera bien vite la charge symbolique. Néanmoins, il convient de dépasser ce dilemme aisé à énoncer et dénoncer. Il ne s'agit pas seulement de montrer que ce langage romanesque revisité – qui a pour but la libération d'une langue et la construction d'une identité et d'une littérature autonomes – retrouverait certaines des formes de l'exotisme colonial autour d'une mise en scène spectaculaire des langues offerte à un lecteur relevant le plus souvent d'un champ littéraire et d'une langue dominants. Le paradoxe le plus évident n'est-il pas avant tout celui d'une uniformisation, d'une homogénéisation du recours à l'hétérogène, à l'hybridation de la langue ?

« L'une des conséquences les plus immédiates (et les plus paradoxales apparemment) d'une telle posture théorique et pratique semble être la disparition des notions d'auteur et de style conçu comme la marque particulière d'un sujet de et dans l'écriture. Quelque chose s'écrirait dans une langue qui, se voulant langue d'écrivain, devient emblématique de toute écriture en "français" (?) des aires créolophones politiquement françaises : retour des mêmes thèmes, des mêmes espaces, des mêmes jeux avec une oralité littérisée, des mêmes processus énonciatifs... » (Marimoutou, 1997 : 13).

Il n'est en effet qu'à lire *Bé-Maho* de la Réunionnaise Monique Agénor pour y assister au curieux transfert des pratiques et modalités narratives de la créolité antillaise au sein de l'Océan Indien. Il n'est aussi qu'à lire les confusions qui entourent Axel Gauvin dont on oublie bien souvent que son essai sur le créole ou que son roman *Quartier Trois Lettres* précèdent les déclarations antillaises et le premier roman de Chamoiseau. Ce dernier, dans *Ecrire en pays dominé*, considère Gauvin comme un frère en « défense et illustration de la langue créole », comme une « *embellie dans les malheurs des langues* » (Chamoiseau, 1997 : 256). Le Réunionnais est ainsi souvent aspiré dans une démarche qui serait trans-insulaire et fondrait les écrivains des DOM dans une communauté identitaire, stylistique et linguistique homogénéisée sans qu'il soit soucieux d'en départager les formes et les irréductibles divergences. Les pressions de cette « créolité » antillaise dominante, face à laquelle il est vrai, la « créolie » réunionnaise fait figure de parent pauvre, tendent paradoxalement à entraver le développement d'une littérature réunionnaise déjà fortement mise en péril par ses difficultés à s'autonomiser du champ métropolitain. Elles semblent nier l'individu-écrivain au profit d'une hypothétique identité collective créole.

Il semble, avant tout, que par cette mise en scène linguistique et identitaire, les îles « politiquement françaises » se rejoignent sur le fait qu'elles négligent ce que Régine Robin rappelle ici :

« *La littérature est précisément ce qui vient défaire les identités, ce qui déconstruit, érode les certitudes identitaires, met à mal le familiarisme sécurisant dans lequel il est si facile de s'enfermer.* » (Marimoutou, 1997 : 26).

Il est vrai que les littératures antillaises se sont puissamment libérées de certaines certitudes assimilationnistes qui les ont longtemps grevées. Mais elles se sont construites d'autres certitudes identitaires, d'autres familiarismes sécurisants, et, c'est tout à fait remarquable, par la puissance symbolique et glottopolitique d'un français créolisé.

En revanche, ne peut-on formuler l'hypothèse que, là où la littérature antillaise tendrait à succomber à un mythe d'un langage romanesque qui serait le signe de sa légitimité et de sa force identitaires, la littérature mauricienne traduirait plutôt la mise en marche d'une déconstruction de ses cloisonnements identitaires par la timide mais tenace avancée qu'y fait le créole ? Nous ne voulons pas ainsi établir l'un de ces renversements séduisants mais souvent gratuits qui permettent une analyse contrastive des littératures. Point n'est question, ici, de nier la force de la déconstruction à laquelle a procédé la littérature antillaise en parvenant à vaincre les préjugés qui entouraient le créole, voire à imposer leur français revisité, ce miroitement pluriel et fascinant, comme l'un des repères esthétiques majeurs pour les lecteurs occidentaux. Plus encore, dirons-nous, cette déconstruction est parvenue à imposer une fiction linguistique comme le reflet d'une réalité sociale, la poétique l'emportant sur le politique, l'illusion littéraire sur le réel, selon ce mode de renversement carnavalesque qu'affectionnent tant les écrivains. Néanmoins, devenue une attente des lecteurs et des éditeurs, selon les interactions complexes du marché littéraire, cette hybridation s'est figée dans un systématisme parfois lassant. Sa force glottopolitique s'est amoindrie allant parfois jusqu'à faire entendre une certaine compromission économique dans la récurrence de ses exhibitions formelles.

L'hybridité linguistique dans le texte mauricien : pressions normatives ou redéfinition du sujet énonciateur ?

Pour sa part, la littérature mauricienne, dont nous avons rappelé qu'elle subit un déchirement linguistique plus fort encore, a longtemps soigneusement évité de problématiser son rapport au créole ou au plurilinguisme local. Timidement présent dans le texte

francophone, le créole se résout le plus souvent à des emprunts. Mais bien souvent, ces termes sont intégrés dans le lexique français ou encore, sont communs aux autres littératures insulaires comme la « varangue » ou les « brèdes ». Cette littérature fait aussi place, par ailleurs, à des anglicismes comme « looker, spotter » ou à des indianismes comme « pagla, lota, béta... » qui à eux seuls reflèteraient la complexité pluriculturelle et plurilingue de Maurice. Le texte joue peu des ressources que Lise Gauvin aime à analyser dans les œuvres francophones, l'hétéroglossie (variété des langues), l'hétérophonie (diversité des voix), l'hétérologie (variété des registres). Peut-on en effet réellement parler ici d'une créolisation du français, d'une modification profonde qui en affecte l'ensemble des structures comme dans le texte antillais ? Peut-on inférer de cette langue un positionnement glottopolitique, y voir la métaphore d'une négociation des rapports sociaux et ethniques ? C'est ce que cherchent à faire certains critiques mauriciens dans un réductionnisme surprenant. Face à des difficultés sociales qu'il n'arrive pas toujours à exprimer, car elles pourraient remettre profondément en cause les structures d'un Etat jeune, le discours mauricien tend fréquemment à justifier la réalité insulaire par l'expression tautologique de ses particularismes. Il en est de même pour le discours critique qui résume la « mauricianité » de la littérature mauricienne d'expression française à un « français mauricianisé », fait de « mauricianismes » :

« *Langage métis créolisé ce « nouveau langage » est la mesure de l'identité linguistique mauricienne à l'intérieur d'une littérature francophone qui par définition vise un lectorat plus large.* » (Hookoomsing, 1994).

Pour montrer que les écrivains n'ont « *d'autre choix que de se laisser influencer par le contact des langues* » (Issur, 1995 : 132), Kumari Issur relève des termes anglais, bhojpuri, hindi ou des « termes créoles » comme « longanistes » ou « couillonades » – bien connus pourtant en français métropolitain. Mais la prise en compte de ce langage n'est pas davantage problématisée ni examinée. Or il nous semble fondamental de constater les modulations et les divergences par rapport à ce que nous avons pu examiner dans les littératures antillaises. Devant la défiance évidente qu'inspire le créole, les français régionaux, les jeux diglossiques, et à plus forte raison interlectaux, n'ont pas trouvé dans le texte mauricien un épanouissement comparable à celui des littératures antillaises ou réunionnaises. Certains textes, comme le *Namasté* de Marcel Cabon qui décrit la communauté indienne et en reproduit certaines parures, cherchent un langage qui rende compte de réalités ethniques particulières. Mais ce sont essentiellement des recours au lexique qui n'entraînent pas des textes où domine le français. Tout se joue dans le cœur de la langue française, même si elle se veut revisitée de l'intérieur par certains poètes comme Raymond Chasle qui cherche à « *transgresser l'ordre des mots [...] agir sur la langue et [...] exercer ainsi une action transformationnelle sur le monde et sur l'homme* » ou Edouard J. Maunick qui en fait sa « *grande et dévoreuse passion* » qu'il façonne « *entre viol et caresse* » : « *peu importe si je l'ensauvage ou si je la civilise autrement, elle est à jamais ma grande permission.* » (Joubert, 1991 : 159 ; 179). Si les écrivains s'accordent à reconnaître au créole une place prépondérante dans leur imaginaire et considèrent qu'il irrigue leur pensée, ils le cantonnent dans des occurrences strictement marquées ou l'évoquent, sur le ton d'une nostalgie quelque peu condescendante, comme la langue de l'enfance et du quotidien. Marie-Thérèse Humbert, dans le prologue de *A L'Autre Bout de moi*, en donne l'image courante d'une langue affective à sauvegarder, langue qui parfume de ses effluves discrets un français par trop frigide mais auquel le « mauricien » doit tout :

« *L'île Maurice présente cette caractéristique d'avoir conservé ou inclus à l'intérieur de sa langue, de façon souvent intraduisible, des termes bien particuliers, et qu'il serait dommage d'exclure du lexique, tant à cause de leur saveur qu'à cause de l'attachement dont ils témoignent encore à cette patrie spirituelle qu'est demeurée la France.* » (1979 : 9, nous soulignons.)

Pourtant, la littérature contemporaine, au travers de quelques écrivains, semble montrer une perspective renouvelée du rapport entre les langues, perspective, néanmoins, inconciliable nous semble-t-il avec le travail antillais tant les représentations que l'on s'y fait du langage romanesque, de l'écrivain ou des fonctions de la littérature diffèrent. L'hybridité linguistique et l'usage du créole, dans le texte antillais, sont aussitôt associés à un « langage social » qui consiste en des variantes sociolinguistiques populaires du lexique, de la syntaxe, de la phonétique. Le langage devient « le véhicule d'un univers social intériorisé » (Giordan, 1976 : 117) et souvent lié aux handicaps de la misère. Or, excepté dans les premiers romans de De Souza ou Devi, comme nous allons le voir, et dans une certaine mesure, dans le roman de Sewtohul, l'hybridité linguistique, dans le texte mauricien, ne recouvre pas ce langage social. Par sa gestion particulière, l'hétérogénéité du langage romanesque ne confère pas plus au texte un caractère populaire qu'il n'accentue la réalité des faits sociaux. L'énoncé agit bien plus comme une mise en évidence de la fiction, comme un écart pris par rapport à la réalité sociale. L'hétérogénéité va, nous allons le voir, agir surtout comme une forme de « déréalisation » : la libération de l'autocensure qui frappe le créole se produit de manière mesurée et semble contrebalancée par l'usage d'un français en total décalage avec l'univers décrit. Plutôt que de s'enraciner dans la représentation ou la transfiguration sociales comme dans le texte antillais, la collaboration des langues semble créer un univers aux marges du réel, accroître la rupture entre le personnage et son monde. Nous pouvons ainsi proposer l'hypothèse suivante : l'énonciation change de valeur par rapport au texte antillais. Elle ne ramène pas au réel mais à une altérité qui accroît la déréalisation de l'univers insulaire, la fiction se creusant encore par l'usage des langues. Seul cet écart à l'égard du réel semble garantir la libération du texte comme de l'énonciateur voire de l'auteur. La position du sujet semble revisitée par un certain refus de l'investissement idéologique des langues. Certes, le créole y endosse une portée subversive et novatrice en signalant une mutation des rapports sociaux, puisque l'ensemble des groupes ethniques peut faire usage de la même langue. Une certaine reterritorialisation se produit par le biais de l'hétérogénéité linguistique qui joue le rôle de métaphore d'un décroisement ethnique, d'une progressive unification mauricienne. Néanmoins, cette langue n'est pas le reflet d'une classe. Elle est avant tout chargée d'une « densité connotative » (Giordan, 1976 : 170) qui lui permet de constituer une isotopie, celle de la libération, plus que de s'inscrire dans le champ des luttes et des interactions sociales. Nous verrons, essentiellement avec Devi, comment cette isotopie de la libération s'inscrit conjointement à travers le recours à l'hybridation linguistique et les diverses mises en scène de la « désincarcération » de ses héroïnes. Le sujet, l'énonciateur, prend donc une position tout à fait originale : il est totalement investi, inscrit, dans sa langue, à la différence du texte antillais, souvent pris en charge par un sujet distancié, par une figure d'écrivain ou de « marqueur de parole ». Le sujet antillais semble souvent à l'écart de l'univers linguistique quasi-exclusif qu'il met en scène (Perret, 2001). En revanche, dans le texte mauricien, nous ne trouvons pas de figure relais, de mise en abyme de la figure de l'écrivain ou du conteur, figure qui, dans le texte antillais, traduit bien la distance réflexive à l'égard d'un travail sur le langage sans cesse commenté. Dans le texte mauricien, l'énonciateur est souvent le personnage et le texte s'inscrit dans le « je » alors que le texte antillais de la « créolité » privilégie systématiquement un « nous » aux contours confus. L'énonciateur est donc pleinement sujet de son énonciation et de sa langue dans laquelle il est totalement engagé. Il ne s'agit donc ni de l'équivalent d'un investissement social, ni d'une poétique « naturelle » qui serait le transfert d'un langage collectif. Le langage utilisé est avant tout celui de l'individu enfermé dans la solitude d'une conscience malheureuse voire dévastée. Pour autant, ce langage n'est pas lié à une quelconque affectivité nostalgique de la langue de l'enfance. Cette expression d'un Moi en cours de libération traduit la force de la fiction, seul mode d'évasion, et se manifeste par le jeu d'un travail de dédoublement plus que de fusion des

langues. Il semblerait donc que la divergence majeure entre les textes se situe dans cette position de l'énonciateur devenu sujet de son énonciation, s'individualisant dans un langage non pas social mais témoignant de son rapport particulier avec le réel. Par cette inscription du sujet dans sa langue se manifeste un positionnement glottopolitique original, le « je » devenant métaphore d'une quête collective mais encore partiellement occultée, celle d'un « nous » mauricien devant non pas investir son lieu mais en redéfinir totalement les contours, la densité, la réalité et trouver la distance exacte entre ses langues et le monde qu'elles doivent prendre en charge. Carl de Souza avec ses deux premiers romans, *Le Sang de l'Anglais* et *La Maison qui marchait vers le large* offre un cas particulier, montrant comment l'auteur mauricien subit d'abord les pressions normatives de l'édition occidentale et de l'esthétique antillaise pour progressivement s'en libérer en utilisant avec parcimonie certains des ressorts stratégiques et dramatiques de l'hétérogénéité linguistique.

Carl de Souza et l'effacement d'une hybridité conventionnelle

Dans ces deux romans, l'objectif de De Souza est de broser un tableau des clivages stérilisants qui déchirent la société mauricienne. Il y met en scène des personnages emblématiques des diverses communautés ethniques. Dans *Le Sang de l'Anglais*, Didier de Robillard constate que les écarts marqués par rapport à la norme coïncident avec le langage des Blancs (De Robillard, 1995 : 89) : « *Pensez à vot'famille, qu'est-ce qu'elles vont devenir, vot'femme et la p'tite fille, hein ? (...) Assez vous tracasser comme ça, on ira faire une bonne prière sur la tombe du Père Laval et vous verrez, bonhomme : si un baise-sa-maman quelconque vous a jeté un sort, il va bourrer en désordre...* » (1993 : 163) La pratique mimétique de De Souza est assez caricaturale et grossière : discours rapporté, imitation phonétique et lexicale, timide déconstruction syntaxique, tout cela dans une orthographe normée et parfaitement compréhensible. Le « français mauricien » que l'on entend ici a une valeur à peine supérieure à celle de l'ornementation. Il a par ailleurs une valeur sociale, tendant à montrer la marginalisation des personnages, ces Blancs passésistes que l'indépendance va contribuer à affaiblir. Quant à Hawkins, l'« Anglais » marginalisé et par son amour pour l'Angleterre, et par son sang créole, il l'est également par la défense du créole qu'il entreprend auprès de cette communauté blanche. Ce passage de commentaire métalinguistique laisse place, là encore, à une timide incursion non plus du français régional mais du créole, sagement signalisé et bénéficiant d'un système de traduction : « *Mais qui langaze qui Mauriciens causé to croire* », traduit en note infrapaginale : « *Mais quelle langue les Mauriciens parlent-ils d'après toi ?* ». Son interlocuteur reprend ironiquement : « *To appelle ça ène langaze toi ?* », traduit en note « *Tu appelles ça une langue, toi ?* » (1993 : 119-120). La graphie utilisée rapproche le créole d'un français aisément compréhensible, et encore glosé par des notes superflues. Ainsi l'œuvre de De Souza s'émaille-t-elle de particularismes que nous qualifierons de prétextes faciles à l'accréditation d'une identité spécifique de ce texte. De Robillard (1995 : 96), à travers son étude, cherche à « *faire percevoir la voix des instances sociales extérieures au roman à travers celle de l'auteur* » et a soin de rappeler que la fiction, même lorsqu'elle a l'air de parler du réel n'a pas avec lui de rapport. Pourtant, il n'en demeure pas moins que l'artificialité du roman lui permet de se livrer à des analyses sociolinguistiques autorisées par le didactisme de l'auteur. Or, il suffit de se pencher sur l'histoire de la publication de l'œuvre pour voir s'éclairer cette écriture. Premier roman de De Souza, *Le Sang de l'Anglais* a été publié dans la collection « Littérature francophone » par l'Agence de Coopération Culturelle et Technique qui lui a décerné son prix en 1989. Le conditionnement par l'association intergouvernementale de la francophonie est donc particulièrement fort et c'est finalement l'institution qui devient le Lecteur idéal pour l'auteur, le poussant à user de ces procédés de marquage, de mises en exergue de spécificités linguistiques aussitôt maîtrisées par le recours à des notes infrapaginales et des gloses internes

qui deviennent le signe d'un « vrai » texte francophone et la caution du succès d'un auteur. En 1989, la créolisation du français est en vogue dans les littératures francophones et De Souza semble s'inscrire dans cette démarche. Son deuxième roman joue d'une alternance beaucoup plus fréquente entre le français standard et un créole marqué par des italiques, avant tout dans le cœur des discours rapportés de la bonne créole, Zermaine. Une fois de plus, le texte sans cesse s'auto-traduit selon un procédé des plus communs : « *“Mais li pas pareil...” Au fond, Zermaine avait raison. Qu'est-ce qui était pareil maintenant ?* » (1996 : 225) D'autres personnages peuvent s'exprimer de la même manière comme les jeunes Indo-musulmans, Omar et Saïd, ce qui, de manière intéressante, permet enfin de faire du créole la langue commune à toutes les ethnies, en particulier dans les situations affectivement tendues : « *“Saïd, ène zour mo pou touye toi.” Mais il savait bien qu'il ne le tuerait jamais.* » (1996 : 243). Le recours aux variations linguistiques s'inscrit majoritairement dans le doublet français-créole et plus minoritairement dans l'utilisation du français régional ou de lexèmes issus d'autres langues mauriciennes. La radicalisation diglossique du texte s'inscrit dans le principe de l'écart maximum et significatif recherché par le texte et dont participe le principe de mise en valeur typographique. Isolement et hybridité, banalisation et mise en exergue sont les interprétations contradictoires mais aussi simultanément justifiables et acceptables que l'on peut donner au texte. Son caractère fortement oral, qui lui permet d'être transposé au théâtre avec succès, offre à l'auteur la possibilité de jouer de ce dédoublement mais aussi de le cantonner dans l'espace du discours. Là encore, ce langage, jubilatoire et qui fit beaucoup pour la reconnaissance et de l'auteur et de la littérature mauricienne, permet d'interpréter l'évolution de cette littérature dans une direction analogue à celle des autres îles créolo-francophones. Or la revendication n'est pas celle d'une appartenance identitaire créole mais comme le montre le dédoublement diglossique, celle d'un partage progressif et du français, et du créole par l'ensemble des ethnies. Plutôt que d'une recherche idiolectale que l'on peut y voir dans un premier temps, c'est avant tout d'une mise en commun d'un double langage qu'il conviendrait ici de parler, témoignant d'une ouverture progressive des frontières linguistiques.

Dans ses œuvres suivantes, De Souza, libéré par son succès de ces pressions éditoriales et de cette mise en scène allégorique des langues, abandonne en grande partie le créole. C'est évidemment le cas dans *Ceux qu'on jette à la mer*, qui met en scène l'errance en mer d'un *boat people* chinois : le texte se dégage de toute hybridité du français pour lui préférer les variations hétérophoniques du monologue intérieur. *Les Jours Kaya* présente un cas intéressant. Située à Maurice, l'action prend pour toile de fond la mort du chanteur Kaya en prison, dans des circonstances troubles qui provoquèrent des émeutes à caractère ethnique dans l'île. La dimension profondément créole de ce dramatique épisode de l'histoire mauricienne récente, les révoltes populaires qui secouèrent l'île auraient pu trouver à s'illustrer dans un langage aussi créolisé, voire plus profondément que celui des deux premiers romans de De Souza. Or le texte y est en français standard, y compris lorsque l'auteur fait référence à l'une des chansons les plus connues de Kaya dans tout l'Océan Indien : « *elles répétaient inlassablement ses phrases appelant à plus de justice, à des “chemins de lumière”* » (2000 : 57, « Simé la lumière »). Seules quelques expressions basées sur des anglicismes ou désignant des réalités propres à l'univers mauricien apparaissent, en quantité presque insignifiante : « *on la spottait immédiatement* » (2000 : 10), « *louquait entre les planches* » (2000 : 70), « *une boutique Chinois* » (2000 : 16), « *l'hôtel-di-thé* », « *un blanc-tiède* » (2000 : 48). Ces particularismes jouent des codes devenus communs à la littérature francophone mais par leur rareté et leur discrétion mêmes, tranchent avec les habitudes acquises par les lecteurs. Ce roman offre un exemple emblématique de ce qui nous semble la direction prise par certains des auteurs contemporains. Appuyé sur un fait-divers réel, le roman est enraciné dans une fiction envahissante qui fait perdre à la société mauricienne ses contours et la dilue dans un monde irréel, surréel, « para-naturel » comme

Ananda Devi aime à qualifier ses propres univers fictionnels. Dans ce monde poreux où le rêve, les légendes et le discours social se muent en événements dans l'univers des personnages, Maurice s'éloigne dans les limbes d'un monde fantomatique, vaporeux. Les aberrations d'une société perturbée conduisent à la perte des repères et de la stabilité de l'île et de ses codes. Entamé par le glissement de terrain métaphorique de *La Maison qui marchait vers le large*, ce que nous avons eu ailleurs l'occasion d'appeler le « désancrage » de la littérature mauricienne chez De Souza se poursuit par la perte des limites entre réel et fiction, fusion que corrobore la pratique de la langue française. Trop standardisée pour adhérer au réel qu'elle décrit, elle n'est pas rendue plus réaliste par l'utilisation de quelques formes du français mauricien ou du créole. Plus encore, ces quelques occurrences doublées d'indianismes ou d'anglicismes contribuent à accentuer le caractère d'étrangeté du monde décrit pour un lecteur strictement francophone peu familiarisé avec une littérature mauricienne encore confidentielle. Par ailleurs, un jeu apparaît que Coursil (1997) évoque dans *Eloge de la muette*, jeu avec un destinataire aisément trompé lorsqu'il est métropolitain, agréablement surpris par la connivence qui se met subtilement en place lorsqu'il est créolophone. Par deux fois en effet, De Souza utilise sans signalisation le terme de « marée-noire » qui en mauricien signifie la nuit noire. Le francophone y voit une métaphore originale qui, soit entre dans l'opposition structurante entre les champs lexicaux de l'eau et du feu (« *le ravin est enveloppé par la marée-noire et [...] la nuit ailleurs est de braise* » (2000 : 115)), soit enrichit l'image d'une jeune fille perdue, submergée par la menace qui va exploser et bouleverser sa vie (« *elle s'aperçut qu'elle avait la nuit aux trousses, une nuit silencieuse, une marée-noire qui effaçait tous les carrefours* » (2000 : 20)). Il n'est plus ici question de gloser ce terme propre au langage mauricien. La présence d'un double destinataire est évidente : le particularisme est bavard pour le Mauricien, muet pour le locuteur non mauricien pour qui il renvoie à un rapprochement métaphorique en français standard.

Le langage romanesque de De Souza devient donc beaucoup plus subtil que dans ses premières œuvres encore contraintes par des attentes éditoriales trans-insulaires pesantes et parfois stérilisantes. Cette marque d'un renouvellement discursif revêt des significations plurielles qui rompent avec ce que nous avons l'habitude d'interpréter dans les littératures antillaises. Si le créole reste souvent muet dans le texte antillais pour un lecteur non natif, il est néanmoins envahissant par ses récurrences phonétiques, par les décentrement constants qu'il opère. Il s'affirme comme l'espace de fondation et de légitimation d'un énonciateur dont nous avons vu qu'il ne parvient pas toujours à se départir d'une certaine position marginalisée. Langue de l'autre jamais revendiquée comme langue sienne, le créole mauricien prend une timide place au sein du discours romanesque, faisant de l'écrivain un individu qui n'hésite pas à franchir les limites que des générations ont voulu imposer pour prouver leur sécurité linguistique et leur maîtrise d'une langue parfaitement standardisée. Le français mauricianisé ou que le lecteur estime tel, faute de connaissances suffisantes pour distinguer ce qui relève de la créativité pure de ce qui relève de la pratique discursive commune, le « français décentralisé » pourrait-on dire, n'intervient plus comme un marqueur identitaire. Il nous semble, à l'aune de l'évolution des textes de De Souza, qu'il s'affirme avant tout comme ressource de « déréalisation » de la langue et de l'univers mauricien. Paradoxalement, nous pourrions donc postuler que sous le réalisme accru d'un langage qui enfin fait entendre le plurilinguisme et la créolophonie mauriciens, s'affirme avant tout un monde délocalisé, un monde qui ne trouve plus son lieu sécurisant dans la langue. Le langage romanesque, plus conforme à l'usage social, semble avant tout une transgression auctoriale des limites traditionnellement imposées par la littérature mauricienne entre les niveaux et les formes de langues. Barlen Pyamootoo propose une économie de l'hybridation linguistique plus radicale encore qui conduit à une déréalisation similaire.

Barlen Pyamootoo et l'économie dramatique du créole

Son premier roman, *Bénarès*, narre la traversée nocturne de l'île Maurice par trois compagnons qui ramènent deux prostituées vers leur village de Bénarès. Minimaliste, le texte rend là encore étrange l'univers insulaire. Son irréalité ne procède en aucun cas de ce que l'on a l'habitude de considérer comme une forme de réel merveilleux ou de « néo-baroque » fréquents dans le roman antillais. Des glissements s'opèrent par l'évitement même des clichés liés à l'île. Ainsi le monde tropical devient-il un décor nocturne dont les contours sont gommés par l'obscurité. L'enfermement des compagnons de voyage dans une voiture leur permet de s'échapper dans leurs rêves et dans leurs souvenirs, de projeter leurs angoisses sur un cadre mortifère et insaisissable, hanté par des silhouettes fantomatiques et des chiens anthropomorphes. La langue de Pyamootoo est soumise au même processus de décentrement. Les attentes liées au roman insulaire sont une fois de plus déjouées par une langue froide, aux antipodes des bigarrures jubilatoires et carnavalesques du texte créolisé. Si ce n'est une « *topette* » de rhum (1999 : 23) et quelques toponymes, rien dans la langue ne renvoie à un univers référentiel quelconque. Seules quelques ruptures de syntaxe pourraient éventuellement tenir lieu d'une certaine modification du français. Celle-ci, toutefois, ne peut être imputée au français mauricien mais bien plutôt à un registre oral et familier : « *“On se croirait dans une serre” j'ai dit à Jimi* » (1999 : 21). Plus encore, la confusion des noms entre la ville indienne et le village mauricien dissout la solidité de l'existence de l'île et contribue à généraliser le monde des morts. Cette île de grisaille univoque trouve une figuration immédiate dans le rapport au langage que l'auteur établit avec un lecteur dérouté, en rupture de codes esthétiques. Dans *Le Tour de Babylone*, le narrateur évoque son séjour dans une ville de Bagdad exténuée par l'embargo et son périple jusqu'à la Babylone de ses rêves d'enfant. Le titre même est explicité en exergue mais malgré l'emploi du présent gnomique, rien n'atteste de la véracité de la définition donnée, rien ne l'inscrit dans un univers culturel particulier :

« *Quand j'étais enfant et que je rentrais tard à la maison, mon père me disait : “Quel tour de Babylone as-tu encore fait ?” Je ne lui répondais pas, je m'en allais tête baissée vers ma chambre, j'avais tellement honte lorsqu'on me grondait. Car “faire le tour de Babylone” est une expression péjorative. Elle signifie : errer, vagabonder et ainsi dévier de son chemin. »*

L'importance de l'évocation du souvenir d'enfance et de la mortification du narrateur semble associer le terme à un langage familial et intime. Mais doit-on lier cette intimité à la langue maternelle mauricienne ? Rien ne nous le suggère. Placé ainsi sous le couvert de cette expression imagée que le lecteur n'est pas en mesure d'évaluer, le roman multiplie ensuite les fausses pistes au point que son caractère autobiographique ou fictionnel devient indécélable. Là encore, le narrateur use d'une langue en apparence froide et distante. Pourtant, on y relève une prégnante dimension intertextuelle qui renvoie à de pathétiques *Mille et Une Nuits* rendues bouffonnes et sordides par la misère irakienne et les bouffissures dictatoriales. On constate également que le récit est pétri de sensations, de perceptions qui toutes renvoient le narrateur aux souvenirs d'une île qui n'est jamais nommée et qu'il ne parvient pas à faire découvrir aux autres :

« *Puis ils m'invitent à parler de mon pays, qui reste un mystère pour eux, malgré mes envolées sur les champs de canne. En dernier recours, je trace deux cercles dans l'air, un gros à côté d'un petit, et je leur dis que c'est près de Madagascar. Ils rient de toutes leurs dents ou ils s'en foutent : ils ne connaissent pas Madagascar non plus.* » (2002 : 79).

La neutralité du langage romanesque se fait le signe de cette irréalité de l'île, toujours présente à la seule mémoire d'un narrateur qui l'a peut-être inventée. Néanmoins, à l'image de ce que nous a montré la « *marée-noire* » de De Souza, nous retrouvons dans le roman un

signe de connivence fondamental qui prend sens pour un lecteur créolophone. Plus encore, cette mention d'une langue radicalement autre, qui ne relève d'aucun espace nommable ni représentable mais de cet hypothétique « cercle dans l'air », clôt le roman et impose une confusion entre le créole réunionnais et le créole mauricien. A sa compagne qui lui demande comment on dit « soleil » dans son pays, il répond « soleil », mais ensuite, il ajoute : « *Je pose ma main sur son épaule et lui murmure à l'oreille : "Mais les réverbères, on les appelle des barres du jour"* » (2002 : 106), « barres du jour » dans lesquelles les locuteurs réunionnais reconnaissent immédiatement le terme créole « bardzour » qui signifie « aube » et illumine ainsi la signification finale de ce court et mystérieux récit.

C'est ici le choix d'une écriture en français qui bouleverse les codes de la narration francophone contemporaine. Pourtant, la langue de Pyamootoo est irréductible à ce « francotropisme » mauricien que nous avons évoqué⁷. C'est bien plutôt l'économie stratégique totale du recours à des hybridations du français qui transforme la pratique linguistique. Très rares et parfois « muettes », ces fugaces mentions à un univers mauricien altèrent, au sens fort, un français dominant mais curieusement gênant en raison de sa froideur et de sa totale distance à l'égard de tous les clichés linguistiques. Il est donc impossible, on le constate, de faire avancer au même pas littératures antillaise et mauricienne. C'est de ce principe de restriction linguistique que provient, dans cette dernière, une forme de décentrement de la langue – nous ne succomberons pas à la tentation de parler ici de « réappropriation » du français car ce serait alors radicaliser ce qui reste sans cesse en mouvement entre familiarité et étrangeté. La critique qualifie le style de Pyamootoo de beckettien, d'universel car suspendu hors du temps, son écriture semblerait « aller vers le blanc ». Ces notations rassemblées en quatrième de couverture, donc destinées à séduire un lecteur potentiel, témoignent bien de l'impossibilité à caractériser une écriture francophone insulaire qui ne répond pas aux codes maintenant institués à la suite des auteurs antillais. Si l'auteur ne « créolise » pas, il est qualifié d'universel et les références convoquées le sont à la littérature occidentale, s'il « créolise » comme Amal Sewtohul (2001), il opère une « savoureuse prise de conscience » de la vie quelle que soit la tonalité de l'œuvre. Nous voyons ici apparaître un point fondamental : le jeu linguistique mauricien repose avant tout sur la déception, ou l'égarement des attentes du lectorat. L'inadéquation dérangeante entre l'univers décrit et une langue française rendue étrangère à elle-même suit les errements d'un personnage dont la voix nous est toujours donnée à entendre, épouse les rapprochements incongrus motivés par des états de conscience ou de mémoire qui se surimposent sur le réel. Le fonctionnement de la langue se fait par écarts, par feuilletages métaphoriques. Aussi le langage oscille-t-il entre une familiarité réaliste parfois crue et une poétisation constante des images et des rapprochements lexicaux.

Ananda Devi et le dédoublement métaphorique

Chez Ananda Devi, l'utilisation d'une langue hiératique radicalise encore cette « altération » du français, et ce, peut-être, en proportion avec son utilisation du créole mais d'une façon tout à fait différente de ce que nous montre la pratique courante de l'hybridation littéraire. Plus Devi accorde de place au créole dans ses romans, plus son français s'élève vers la prose poétique et contribue à déstabiliser le lecteur. Serions-nous en train de postuler un abandon du glottopolitique au profit du poétique ?

⁷ Tout comme elle diverge totalement du français standardisé utilisé par exemple par Shenaz Patel (2003) ou par Nathacha Appanah-Mouriquand (2003) qui, bien qu'elle donne la parole à des Indiens en Inde et à Maurice, à des Français et à des descendants d'esclaves, ne varie jamais son utilisation de la langue. Cette neutralité linguistique se veut compensée par le matériau historique et référentiel. Pourtant, comme par une sorte de révérence obligée, l'exergue de la deuxième partie est en créole et consiste en une citation d'une chanson de Kaya.

En réalité, nous allons constater que les options d'Ananda Devi, très clairement poétiques, traduisent également un positionnement social des langues, un nécessaire décloisonnement de leur utilisation. Dans ses premiers romans, Ananda Devi décrit un univers indo-mauricien strictement endogène et replié sur ses rites. C'est en particulier le cas dans *Le Voile de Draupadi*. Anjali est contrainte par la pression de son mari Dev et de sa belle-famille d'accomplir une marche sur le feu pour sauver son fils Wynn atteint d'une méningite. Bien qu'elle refuse de croire à ce rituel, elle se plie aux contraintes familiales dont elle a compris la parfaite inanité et rompt ainsi avec son univers alors qu'elle semblait s'y soumettre. Comme les autres héroïnes de l'auteur, c'est en radicalisant jusqu'aux limites de l'absurde et de la mort le sacrifice qui lui est imposé qu'elle exprime sa rébellion. Ici, le langage est aussi emprisonné que le personnage dans les bornes d'un français qui laisse place à de nombreux indianismes, tous marqués par des guillemets. L'usage des langues est donc conventionnel dans ce roman qui ne laisse place qu'à de rares expressions créoles : « *éna diab dans li* » (1993 : 88) « “ *mo tifi* ”, *votre enfant est en danger. Il faut croire en Dieu et en sa mansuétude. [...] “Bon dié ène grand kike çose ça, mo zenfant* ” » (1993 : 132). Si l'on constate la grande artificialité de ce procédé de collage et de marquage, il convient néanmoins de s'interroger sur la raison pour laquelle ces énoncés si rares apparaissent à ces endroits précis du texte. Ils remplissent une fonction dénonciatrice. La communauté indienne décrite par l'auteur refuse tout contact avec l'extérieur et tout contact avec les autres langues. Les références linguistiques restent intracommunautaires et les indianismes utilisés cherchent à renvoyer à un monde ancestral intangible et pérenne. Ces deux énoncés en créole sont tenus par des Indiens, en contexte religieux. Dans le second exemple, en particulier, il s'agit d'un prêtre qui cherche à persuader la jeune femme d'accomplir le rituel de la marche. L'intrusion du créole dans un contexte de tension, où il faut faire appel aux sentiments pour établir un lien d'autorité, traduit l'hypocrisie d'un groupe qui s'appuie sur les ressources linguistiques d'un Autre ignoré et méprisé lorsque la persuasion doit l'emporter sur la conviction. La vraie langue de l'intimité est donc ce créole occulté, ce qui traduit l'impossibilité de dire qui entrave cette communauté. L'héroïne est la seule à dénoncer l'artificialité mortifère de ce monde carcéral, replié sur un héritage déjà dilapidé comme le traduit le contact des langues. Ce stratagème est-il calculé dans ce premier roman ou est-il *a posteriori* le fruit de l'interprétation ? C'est certainement le cas. Malgré cela, ce roman amorce un mouvement qui se poursuit, l'ouverture des textes de Devi à l'Autre et à sa langue : à l'Autre homme puisqu'elle cède maintenant la parole à des personnages masculins, et avant tout à l'Autre créole. Ses trois derniers romans, *Pagli* (2001), *Soupir* (2002), *La Vie de Joséphin le fou* (2003) le démontrent. C'est avec *Pagli* que le travail poétique d'Ananda Devi prend une direction déjà amorcée avec le récit *Moi l'Interdite*. Le roman y reprend les thèmes chers à l'auteur, évoquant une femme violentée, incarcérée par la communauté hindoue qui, malgré tout, parvient à prendre un envol amoureux, à se libérer dans le rêve, la mort et le sacrifice consenti. Cette libération se produit par le biais de deux rencontres, l'une avec une femme réprouvée mais qui vit intensément son amour, Mitsy, et l'autre, surtout, avec son amant Zil, un pêcheur créole qui incarne pour la communauté indienne l'absolue transgression. L'onomastique constitue une première entrée dans la problématique linguistique qu'expose l'œuvre. Au surnom hindi de l'héroïne Pagli, « la folle », correspondent des associations phonétiques et poétiques qui permettent de mettre en place la double isotopie de l'envol et de l'emprisonnement : « *Pagli. Deux syllabes qui se collent à moi. Deux ailes huilées de martins qui m'enveloppent* » (2001 : 31). Quant à l'être aimé, Zil, son prénom semble issu de celui de la jeune femme et se rattache évidemment à l'île dont il est le véritable habitant, lui qui en retournera la boue, lui qui y ramène sa pêche, lui qui en parle la langue : « *Zil et Pagli, l'île et sa folie, le bateau et son océan* » (2001 : 106). Tous les titres de chapitres sont en français, traduits entre parenthèses et en italiques en créole, ce qui, loin de constituer un système

conventionnel d'ancrage référentiel permet une fois de plus de poétiser le langage, d'en accentuer la portée signifiante. Ainsi, dans la partie consacrée à Zil trouve-t-on un chapitre intitulé « Asile », qui en créole s'écrit « Lazil », ce qui permet, par le jeu de la paronomase, de faire de l'être aimé le refuge protecteur de la femme meurtrie. De même, on trouve une succession de chapitres dont les titres sont : « Asile », « Pluie », « Boue », « Haine », « Amour ». En créole, ils permettent de produire une suite anaphorique : « Lazil », « Lapli », « Labu », « Laenn », « Lamur ». Apparaît clairement la fonction du créole dans le roman. La traduction est toujours apportée simultanément à l'énoncé créole. Pourtant, l'auteur ne se soumet pas à un seul souci de lisibilité. Les enjeux mis en place par Devi dépassent nettement cette perspective. On peut constater que les énoncés en créole, là encore, n'interviennent qu'à quelques endroits stratégiques du texte, comme par exemple dans les paroles de colère ou d'affection de Mitsy : « *To la ! Zonn les twa sorti ! Les mo get twa, mo tifi ! Oui, je suis là et ils m'ont laissée sortir. Elle me prend le visage entre les mains et me regarde droit dans les yeux [...]* » (2001 : 18). La traduction prend le parti de ne pas répéter le discours direct mais de le gloser partiellement. Le lien immédiat et affectif est rompu en français, ce que l'on retrouve par exemple dans la phrase : « *Wi, pa ekut zot, mo tifi, zot nam kuma enn tomb. Leur âme est une tombe, disait-elle* » (2001 : 55). La comparaison s'est radicalisée en métaphore, les éléments phatiques ont disparu. Le créole semble doté d'une plus grande charge d'affectivité, pourtant, comme Patrick Sultan a soin de le préciser, il ne s'agit pas d'une propriété linguistique naturelle du créole mais bien plutôt d'un travail d'écriture, par lequel « *le français et le créole décuplent l'un par l'autre leur pouvoir expressif, jouent librement de leurs différences dans [...] une écriture subtilement unificatrice* » (Sultan, 2001, sans pagination). D'après lui, le « nom « carcan » se subjectivise dans son équivalent « tufe » » ou « *“Tusel” creuse le sentiment de “solitude”* » (Sultan, *op. cit.*). La traduction repose donc sur un système de modifications qui permettent de faire jouer pleinement les dimensions poétiques des deux langues et de les prolonger l'une par l'autre plutôt que de les miner de l'intérieur, de les subvertir ou de les mettre en concurrence. Le serment de haine de Pagli, lors de son mariage, est à cet égard particulièrement significatif. Les vœux qu'elle doit officiellement formuler sont d'abord résumés en une phrase en français puis donnés en créole. Pagli annonce ensuite ses propres vœux secrets et nous les donne d'abord en créole puis les traduit en français. Mais là où le créole se fait frémissant et incantatoire, reprenant en anaphore la notion de serment avec « *mo priye* », le français utilise un futur simple « énergétique » comme le décrit Sultan. La prière disparaît pour se faire défi. De même, la dernière phrase de ces vœux montre un dédoublement basé sur des différences syntaxiques, lexicales et connotatives qui permettent aux deux langues de se combiner pour enserrer la jeune femme dans les irrévocables décisions qu'elle a prises : « *Mo priye pu ki zenfan ki pu ne dan mo vant enn zenfan lamur, pa laenn* », ce qui est traduit par « *Aucun enfant ne naîtra de mon ventre qui n'y aura été mis par amour* » (2001 : 75). La complexité syntaxique de la version française redouble l'énergie du futur et trouve ainsi un équivalent à la version créole basée sur la forte opposition lexicale « lamur/ laenn ». L'explicitation est maximale en se faisant sur deux registres complémentaires et fusionnels. Ainsi sont redoublées, par l'usage des langues, les deux isotopies structurantes de l'œuvre, l'emprisonnement et l'envol, tout particulièrement exprimé par l'usage secret, amoureux et émotif du créole.

Enfin, ce jeu sur le créole corrobore l'ouverture de la jeune femme sur un monde extra-communautaire et sur l'amour qu'elle porte à Zil, Créole-île. Ce recours à la langue créole ne se double pas d'une quelconque utilisation du français mauricien. L'auteur joue de l'écart diglossique, voire bilingue, le plus grand. Ainsi est attestée l'idée qu'il ne s'agit en rien de folkloriser, de naturaliser le texte, d'en faire un miroir. Le français que l'on peut trouver dans le reste de l'œuvre est hiératique, parfois opaque dans ses bouleversements lyriques. L'auteur opère quelques modifications, là encore relevées par Patrick Sultan, qui constate avant tout la

récurrence de solécismes et le bouleversement du régime de transitivité comme dans « *le rire t'atteint, te longe, te frémit* » (2001 : 37). On peut aussi relever quelques néologismes dont le verbe « entomber » dans « *Je suis entombée, embourbée, incarcérée en moi-même* » (2001 : 147) qui ne cherchent évidemment pas une quelconque refonte du français mais expriment la tension passionnelle du texte⁸. Il en va de même dans *Soupir* dont les néologismes fonctionnent selon le même principe de production poétique : « *ses yeux sombraient et sombrissaient* » (2002 : 187). Ce français pétri de souffles et d'emphases lyriques ressortit d'après Ananda Devi d'un transfert non pas de la rythmique ou de la poétique créoles mais des textes indiens de son enfance. Devi offre donc un cas paradoxal puisque, pour tenter de retrouver une expressivité indienne, elle fait jouer le bruissement sensible créé par le dédoublement entre la froideur d'un français marmoréen et un chuchotement créole. Néanmoins, dans *Soupir*, le recours au créole est plus conventionnel. Il est toujours marqué par des italiques, utilisé dans le discours direct de personnages populaires et est systématiquement repris, commenté pour éviter une traduction directe : « **Bon die beni, nu ena manze. Ce n'est plus le cas. A présent, il y a un orage permanent dans nos ventres** » (2002 : 27). On trouve néanmoins des occurrences plus significatives :

« *Je n'ai pas trouvé les mots pour lui dire que nous ne sommes pas des hommes qui se retiennent. Nous sommes, littéralement, des **lepasan**, des hommes de passage. Nous ne savons pas aimer longtemps quelqu'un d'autre que nous-mêmes. Non, ce n'est pas vrai. Nous ne nous aimons même pas. Nous nous laissons vivre et puis mourir. C'est tout.* » (2002 : 34-35).

Le terme créole permet d'aider à la définition la plus juste et ajoute, par son déterminant, un caractère définitif et irrémédiable à la notion de passage. Enfin, *La Vie de Joséphin le fou* nous permet de compléter ce rapide examen de l'évolution de l'écriture de Devi. La narration est assumée par Joséphin que tous considèrent comme fou. Son langage utilise, dans un registre tantôt familier tantôt soutenu, un français dont le créole ou le français mauricien sont quasiment absents. Ils permettent néanmoins parfois de construire des réseaux d'images, comme la métaphore « *ce visage de chiffon-la-cuisine* » (2003 : 34), qui sera ensuite intégrée dans une énumération qui lui enlève son caractère « local » :

« *Je vous empêcherai de disparaître comme l'autre, commencée jolie puis de tonton en tonton devenue laide devenue pâle devenue chiffon de cuisine devenue papier sablé devenue clown, oh non, pas vous, pas toi Solange, pas toi Marlène [...].* » (2003 : 45).

Les occurrences du créole sont essentiellement concentrées dans les surnoms injurieux et traduisent la désocialisation du personnage : Joséphin le fou qui vit parmi les anguilles et sera dévoré par elles est Zozéfin-fouka, Zozéfin-zangui⁹. Le créole, langue affective, lui est interdit, comme en témoigne la comptine qu'on lui chanta dans son enfance mais que personne ne prit jamais la peine de terminer pour lui et qu'il a oubliée : « **mo pasé larivyer Tanyé mo zwenn enn...enn...mama ? granmama ? Je sais plus. Je connais pas la suite** »

⁸ R. Confiant, caractérisé par la richesse de ses néologismes, prétend en fait ne pas en créer mais puiser dans les archaïsmes français ou dans les « stocks lexicaux » de la francophonie, créant une « supra langue francophone », (Perret, 2001 : 164). Une sorte de défiance semble apparaître à l'égard de la néologie, niée par les écrivains ou englobée dans un processus poétique plus vaste, comme par une sorte de « complexe linguistique » qui associerait paradoxalement cette pratique créatrice à un manque.

⁹ L'anguille donne lieu à une anecdote rare dans la littérature mauricienne, les villageois confondant le sexe du « peser touni » avec une anguille (2003 : 70). Cette référence au sexe contribue encore à différencier littératures mauricienne et antillaise. Ici, elle renforce le caractère tragique de l'œuvre et ne l'ancre pas du tout dans le renversement carnavalesque que l'on trouve si souvent dans la littérature antillaise, comme chez Bernabé ou Pépin et qui pousse Antoine (1992 : 364) à écrire que la littérature antillaise moderne balance entre le « cœur mis à nu » et le « cul mis à l'honneur ». Ici, au contraire, cette confusion du sexe avec une anguille est aussitôt occultée par le discours de la légende qui loin de devenir festive et truculente, devient angoissante.

(2003 : 10). En revanche, le vrai chant de Joséphin se fait en un français dont la musicalité est exaltée, comme dans cette description des anguilles qui le recouvrent : « *et tout ça avec un mouvement incessant, silencieux, fluant, goulant, fouillant, entrant, sortant, rentrant, ressortant, pétrifié paralysé je les regardais prendre possession de mon corps* » (2003 : 51).

Le créole, chez Devi, apparaît de plus en plus comme une ressource fondamentale du langage et de l'expression poétique. Il a néanmoins une valeur glottopolitique évidente à travers la mise en scène d'une volonté de décloisonnement ethnique renforcé par une destruction des préjugés linguistiques.

La déconstruction identitaire semble bien le fait de ces textes littéraires qui récusent les « familiarismes » communautaires. Univers et consciences sont poreux, tout comme le langage qui ne s'émaille pas seulement d'énoncés traduits mais se creuse d'un substrat sémantique et connotatif supplémentaire, faisant des deux langues les deux faces l'une de l'autre. Elles entrent en collaboration, offrant en quelque sorte des niveaux d'entrée différents dans le monde du texte. D'autre part, cet usage du créole manifeste la fin des complexes mauriciens et des suspicions à l'égard de son aptitude à devenir langue littéraire. La littérature francophone mauricienne accepte de donner voix à la muette, de la faire affleurer de plus en plus ouvertement, mais surtout, elle s'offre le luxe de ne pas en faire un usage ornemental. Plus encore, l'édition métropolitaine admet pleinement ce langage et des audaces qui étaient d'abord soigneusement maîtrisées mais contribuent maintenant à produire une voix mauricienne aisément reconnaissable. Dans le cas d'Amal Sewtohul, la collection « Continents noirs » de Gallimard a accepté que trois chapitres de son roman, *Histoire d'Ashok et d'autres personnages de moindre importance*, soient en créole mauricien et qu'une traduction n'en soit donnée qu'en appendice.

« *La présence du créole dans ces romans met fin, me semble-t-il, à deux siècles de mépris et de conservatisme à l'égard de la langue créole, à des critiques injustifiées sur les qualités littéraires de cette langue et de ces faiblesses au niveau de l'écrit.* » (Vicram Ramharai, 2002 : 106).

Amal Sewtohul : la langue du « ti artiste burzwa » ?

Dans le roman de Sewtohul, outre ces trois chapitres en créole, on trouve un glossaire ne comportant pas moins de 108 entrées de termes créoles, hindis, de noms propres... ainsi que quelques éléments grammaticaux du créole, concernant les pronoms, les temps verbaux, la forme affirmative et la forme négative. Au cœur des chapitres en français, le français mauricien et le créole sont également très présents, avec ou sans traduction :

« *To pé rente dans politique ? [...] Ashok allait lui dire : "Non, mo zisse ine assisté ène réinjon", mais elle eut soudain l'air si admirative qu'il se retint. "Sa même mo grand rêve sa, faire politique ène zour, dit-elle. – Ah bon ? dit Ashok. – Ouais ta, ki éna. Mo ène fame libérée moi", dit-elle.* » (2001 : 85-86).

La variation linguistique est constante dans cette œuvre qui plus qu'aucune autre reflète une réalité mauricienne faite d'emprunts multiples, d'entrecroisements de langues incessants, usant d'un continuum indémêlable. Néanmoins, on constate que le créole au cœur des chapitres en français est utilisé dans les dialogues et marqué par des guillemets, dialogues qui représenteraient ce « langage social » que nous n'avions pas encore réellement observé, excepté dans les premiers romans de De Souza. Le français créolisé est, en effet, utilisé par des jeunes gens. Mais il peut aussi incarner un lien historique avec le passé, car il est également employé par un revenant, un « esprit marron » lorsqu'il s'adresse à son petit-fils. Le fait que les trois chapitres que l'auteur livre en créole soient intitulés « *Mwa Faisal, ti artiste burzwa I, II, III* » et traduits « *Moi Faisal, petit artiste bourgeois I, II, III* » semble accentuer cette dynamique sociale, voire cette lecture de classe que l'on peut donner à la disposition des langues. Faisal est peintre et cherche une expression artistique qui lui soit

propre et qui évite les clichés de la représentation des « *images du terroir* » (« *banne zimaze typique* ») d'une « *île Maurice typique, folklorique, exotique, touristique* » (« *lile Maurice typik, folklorik, exotik, touristik* ») : « *Non, je ne ferai pas comme eux : Faisal, petit artiste bourgeois en rébellion, cherche l'âme de son pays, et il ne se laissera pas tenter par des solutions faciles* » (2001 : 203-204) (« *Non, mo pa pou fère couma zotte : Faisal, ti artiste bourzwa en rebelyon pé rode l'âme so pays, et li pa pou laisse li tenté par bane solition fassile* », 2001 : 23-24). Les chapitres en créole mettent donc en abyme cette figure de l'artiste qui, en quête de spécificité artistique et pour fuir les tentations exotiques, use d'une rupture symbolique qui est la langue créole. Néanmoins, ne peut-on voir une forme d'ironie dans les lignes finales du troisième chapitre consacré à Faisal ? Le jeune homme trouve enfin son inspiration, son « tableau » lorsqu'il assiste au spectacle de l'incendie de sa maison qui aussitôt le renvoie à *Guernica* ou à Goya, à un imaginaire autre. Le créole, langue d'une rébellion apparente, serait-il en réalité devenu une mode, l'expression d'une bourgeoisie qui se veut libérée des normes ? L'écrivain, mis en abyme dans le « *ti artiste bourzwa* » – et non, on le remarque, l'« *artiste petit-bourgeois* » – semble prendre ses distances à l'égard d'une pratique récurrente de l'hétérogénéité linguistique comme marqueur social. Son roman ne revient pas vers une pratique francophone des langues plus conventionnelle. Au contraire, il montre avec ironie que la charge glottopolitique des langues et que la structure sociale, reproduite par leur répartition, peuvent être totalement redistribuées.

Eléments de conclusion

La littérature mauricienne s'avère donc fondamentalement différente des autres littératures francophones des aires créolophones, ce qui ne paraît en rien étonnant si l'on prend en compte les divergences historiques, ethniques, linguistiques que l'on peut trouver entre Maurice et les autres îles, les Antilles comme l'« *île sœur* », La Réunion. Relevant d'un champ littéraire problématique, l'expression mauricienne s'impose difficilement au sein des littératures francophones et tend à être aussitôt ramenée aux pratiques ordinaires d'une littérature tropicale et « *tropicalisée* ». Mais la portée glottopolitique du choix de la francophonie et de ses mutations par l'inscription, dans les textes, des contacts de langues, traduit des choix et des significations différentes. Point de « *français-banane* » dans une littérature mauricienne qui ne se libère que depuis peu de ses préventions contre un créole qui n'y a jamais détenu le sens symbolique de marqueur identitaire. Communaliste, la société mauricienne s'appuie bien plutôt sur un cloisonnement linguistique qui néglige le créole et laisse la part belle à un français considéré comme langue de culture. Aussi les jeux de « *créolisation* » de la langue ne s'y font-ils que de manière mesurée et récente, si l'on n'entend pas par « *créolisation* » le simple usage de xénismes exotisants ou nommant un monde que la langue française ne connaît pas. Le choix des textes récents que nous avons observés repose avant tout sur une radicalisation diglossique plutôt que sur la construction d'un français fictif qui mimerait les situations interlectales à l'œuvre dans les îles. Nous avons constaté un écartèlement entre un français, dont l'inadéquation avec le réel décrit est évidente, et un créole, qui, en le dédoublant, entraîne le lecteur vers un autre niveau interprétatif. Cet écart construit une spécificité de cette jeune littérature mauricienne. Nous n'en faisons pas un absolu interprétatif mais sommes frappée par cette récurrence. Elle semble étayée par la difficulté qu'éprouve la critique à sortir de l'ornière, « *esthétique universelle* » – lorsque le roman use d'un français normé – ou « *saveur et jubilation* » – lorsque le créole apparaît dans le français. Le discours critique s'écarte peu des spectres de l'analyse consacrée aux littératures antillaises ou réunionnaises. Le fonctionnement glottopolitique de ces œuvres est donc complexe et pluriel,

s'inscrivant en partie dans des significations reconnues dans les autres îles mais aussi en différant très largement.

D'une part, le recours au créole n'enracine pas la littérature dans une identité unifiée. Il traduit l'éclatement des cloisonnements sociaux. La langue ne manifeste pas la construction d'une nation qui se ferait grâce à un espace linguistique partagé. Elle constitue plutôt un lieu erratique, une ombre portée qui peu à peu investit les langues dominantes, les creuse et les fait résonner. Par ailleurs, la langue Autre, et pourtant intime, voit son altérité radicalisée par l'économie drastique et toujours frappante qui procède à son introduction dans le texte. Elle n'est pas censurée mais, par sa rareté, permet une démultiplication du sens et de l'expression poétique. Si l'énoncé hybride peut avoir valeur de symbole, il n'en est pas pour autant métonyme d'une revendication identitaire. Il apparaît davantage comme métaphore d'un décentrement, d'un investissement encore irrésolu dans un lieu et dans un langage. Ce créole enfin présent au texte permet une autonomisation progressive d'un champ littéraire qui se départit de son francotropisme. Pourtant, nous l'avons vu, il repose sur un paradoxe fondamental : il ne sert pas à la production d'un langage romanesque qui serait le reflet d'une situation sociolinguistique. Il propose au contraire la construction d'une poétique « déréalisante ». Ni le français, ni le créole, ni la fiction linguistique créée par le romancier n'assument pleinement leur fonction de transcription du réel. La langue de ces romans francophones engage certes une rupture dans le système de hiérarchie et de valorisation des langues, ce qui ne la distingue finalement guère des autres français francophones bien qu'elle use de *scenarii* différents. Mais avant tout, la rupture se fait dans la représentation même que l'on octroie au texte francophone. Ainsi le roman mauricien dérouté-t-il le lecteur formé aux nouveaux codes d'une francophonie exubérante, subversive, basée sur un constant travail d'illusion et de renversements dans les rapports de force entre les langues. La fiction linguistique mauricienne, plus discrète, est aussi peut-être plus subversive encore en ce qu'elle remet en question cette représentation que les lecteurs se font des littératures insulaires, littératures parfois affaiblies par le systématisme et la ritualisation formels de certains de leurs procédés. Plus encore, le texte mauricien joue des codes de l'édition qui semblaient dans un premier temps le contraindre comme le montre l'exemple de De Souza. Il les a repris en main en produisant des textes qui laissent entendre du créole mais sont aux antipodes de toute forme de détournement carnavalesque ou jubilatoire. Pourrait-on alors considérer que se met en place une forme de « transculturation » appuyée sur la réadaptation, la réélaboration de codes esthétiques allogènes, occidentaux mais aussi antillais ? Il semblerait presque, mais peut-être cette proposition s'appuie-t-elle sur une vision trop autonomisée de la littérature francophone mauricienne, que nos textes s'inscrivent dans une manière de « décolonisation » linguistique et esthétique, décolonisation à l'égard des canons occidentaux comme à l'égard de ces nouvelles formes de littératures canonisées que sont les romans de la « créolité ». Par ce stratagème linguistique, la fiction mauricienne s'enrichit de ce double modèle dont elle nous paraît se départir maintenant, en ce qu'elle « *contient une représentation du texte dominant et une réponse à cette représentation au niveau de la fabulation* » (Pageaux, 2001 : 100).

Bibliographie

Corpus

- APPANAH-MOURIQUAND N., 2003, *Les Rochers de Poudre d'Or*, Gallimard, coll. Continents Noirs, Paris.
- DE SOUZA C., 1993, *Le Sang de l'Anglais*, Hatier, coll. Littérature francophone, Paris.
- DE SOUZA C., 1996, *La Maison qui marchait vers le large*, Le Serpent à Plumes, Paris.
- DE SOUZA C., 2000, *Les Jours Kaya*, Editions de l'Olivier, Seuil, Paris.
- DE SOUZA C., 2001, *Ceux qu'on jette à la mer*, Editions de l'Olivier, Seuil, Paris.
- DEVI A., 1993, *Le Voile de Draupadi*, L'Harmattan, Paris.
- DEVI A., 1997, *L'Arbre-fouet*, L'Harmattan, Paris.
- DEVI A., 2000, *Moi, l'interdite*, Drapper, Paris.
- DEVI A., 2001, *Pagli*, Gallimard, coll. Continents Noirs, Paris.
- DEVI A., 2002, *Soupir*, Gallimard, coll. Continents Noirs, Paris.
- DEVI A., 2003, *La Vie de Joséphin le fou*, coll. Continents Noirs, Paris.
- PATEL S., 2002, *Le Portrait Chamarel*, Grand Océan, Saint-Denis de La Réunion.
- PYAMOOTOO B., 1999, *Bénarès*, Editions de l'Olivier, Seuil, Paris.
- PYAMOOTOO B., 2002, *Le Tour de Babylone*, Editions de l'Olivier, Seuil, Paris.
- SEWTOHUL A., 2001, *Histoire d'Ashok et d'autres personnages de moindre importance*, Gallimard, coll. Continents Noirs, Paris.

Références bibliographiques

- ANS A.-M. D', 1994, « Langue ou culture : l'impasse identitaire créole », dans *Le Métis culturel*, Internationale de l'Imaginaire, n° 1, Maison des cultures du Monde, Babel, Paris, pp. 73-98.
- ANTOINE R., 1982, *La Littérature franco-antillaise*, Khartala, Paris.
- BAGGIONI D., DE ROBILLARD D., 1990, *Ile Maurice. Une Francophonie paradoxale*, Université de La Réunion, Espaces Francophones, L'Harmattan, Paris.
- BENIAMINO M., 1994, « Norme, littérature, identité nationale et francophonie », dans D. Baggioni et E. Grimaldi (dirs.), *Genèse de la (des) norme(s) linguistique(s)*, Publications de l'Université de Provence.
- BENIAMINO M., 1997, « Pour une poétique de la xénologie à propos de la création lexicale dans la littérature franco-créole : comparaisons et hypothèses » dans *Etudes créoles, culture, langue, société*, vol. XX, n° 1, Didier Erudition, Paris, pp. 29-45.
- BENIAMINO M., 1999, *La Francophonie littéraire. Essai pour une théorie*, Espaces francophones, L'Harmattan, Paris.
- BENIAMINO M., 2001, « Camille de Rauville et l'indianocéanisme », dans K. Issur et V. Hookoomsing (dirs.), *L'Océan Indien dans les littératures francophones*, Karthala, Paris, pp. 87-105.
- BERNABE J., PRUDENT L.F., COLAT JOLIVIERE D., 1982, *Charte culturelle créole*, GEREC.
- BERNABE J., CHAMOISEAU P., CONFIANT R., 1989, *Eloge de la créolité*, Gallimard, Paris.
- CHAMOISEAU P., CONFIANT R., 1991, *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature 1635-1975*, Hatier, Paris.
- CHAMOISEAU P., 1997, *Ecrire en pays dominé*, Gallimard, Paris.

- COMBE D., 1995, *Poétiques francophones*, «Contours littéraires», Hachette Supérieur, Paris.
- COURSIL J., 1997, repris en 1999, «Eloge de la muette», dans *Espace créole*, n° 9, Ibis Rouge Editions, pp. 31-46.
- DE ROBILLARD D., 1995, «Le Professeur et l'étudiant : polyphonie sur et dans *Le Sang de l'Anglais* de Carl de Souza», dans *Travaux et Documents*, Publications de l'Université de La Réunion, n° 6-7, juin-octobre, pp. 79-97.
- FOURNIER R., 1995, «Questions de créolité, de créolisation, de diglossie», dans P. Laurette et H. G. Ruprecht (dirs.), *Poétiques et imaginaires. Francopolyphonie littéraire des Amériques*, L'Harmattan, coll. «Critiques littéraires», Paris, pp. 149-171.
- FURLONG R., 1980, «La Littérature mauricienne existe-t-elle ? Rapports sociaux d'une production littéraire à l'île Maurice», dans *Notre Librairie*, n° 54-55, juillet-octobre, pp. 71-81.
- GAUVIN A., 1977, *Du Créole opprimé au créole libéré, Défense de la langue réunionnaise*, L'Harmattan, Paris.
- GAUVIN, L., 1997, *L'Ecrivain francophone à la croisée des langues*, Karthala.
- GAUVIN, L., 2001, «Une Situation d'interlangue : les romans d'Axel Gauvin», dans *L'Océan Indien dans la littérature francophone*, K. Issur et V. Hookoomsing (dirs.), Karthala, Paris, pp. 153-166.
- GIORDAN H., RICARD A., 1976, *Diglossie et Littérature*, Publication de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, Bordeaux- Talence.
- GLISSANT E., 1981, *Le Discours antillais*, Seuil, Paris.
- GLISSANT E., 1990, *Poétique de la relation*, Gallimard, Paris.
- HAWKINS P., 2001, «Y a-t-il un champ littéraire mauricien ?», dans R. Foukoua et B. Halen (dirs.), *Les Champs littéraires africains*, Karthala, Paris, pp. 151-160.
- HAZAEEL-MASSIEUX M.-C., 1988, «A propos de *Chronique des sept misères* : une littérature en français régional pour les Antilles», dans *Etudes créoles, culture, langue, société*, vol. XI, n° 1, Didier Erudition, Paris, pp. 118-131.
- HOOKOOMSING V., 1993, «L'île Maurice et ses langues», dans *Notre librairie*, n° 114, pp. 26-31.
- HOOKOOMSING V., 1994, «La créolité en question», dans *Notre Librairie*, n° 119, pp. 40-43.
- ISSUR K., 1995, «Littérature francophone et identité mauricienne», dans *Francophonie et littérature*, Association of Indian Teachers of French, Samhita Publications, Pondichéry, pp. 127-134.
- ISSUR K., HOOKOOMSING V., (dirs.), 2001, *L'Océan Indien dans la littérature francophone, pays réels, pays rêvés, pays révélés*, Karthala, Paris.
- JOUBERT J.-L., 1991, *Littératures de l'Océan Indien*, EDICEF/ AUPELF, Vanves.
- JOUBERT J.-L., 1994, «La Vieille Dame dans l'ombre», dans *Notre Librairie*, n° 114, pp. 38-43.
- KUNDERA M., 1993, *Les Testaments trahis*, Gallimard, Paris.
- MARIMOUTOU J.-C. C., 1997, «Ecriture de/ dans l'hétérogénéité : francophonie littéraire et littérature créole. Un auteur à l'œuvre, Axel Gauvin», dans *Etudes créoles, culture, langue, société*, vol. XX, n° 1, Didier Erudition, Paris, pp. 11-28.
- PAGEAUX D.-H., 2001, «La créolité antillaise entre postcolonialisme et néo-baroque», dans J. Bessière et J. M. Moura (dirs.), *Littératures postcoloniales et francophonie*, Champion, Paris, pp. 83-115.
- PERRET D., 2001, *La Créolité. Espace de création*, Ibis Rouge Editions, Martinique.
- PROSPER J.-G., 1978, *Histoire de la littérature mauricienne de langue française*, Editions de l'Océan Indien.

- PROSPER J-G., 1980, « Les grands thèmes de la littérature mauricienne », dans *Notre Librairie*, n° 54-55, pp. 83-97.
- PRUDENT L.F., 1981, « Diglossie et interlecte », dans *Langages* n° 61, Larousse, Paris, pp. 13-38.
- PRUDENT L.F., 1989, « Ecrire le créole à la Martinique : norme et conflit sociolinguistique », dans R. Ludwig (dir.), *Les Créoles français entre l'oral et l'écrit*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, pp. 65-80.
- RAMHARAI V., 1993, « La littérature créole depuis l'indépendance », dans *Notre Librairie*, n° 114, pp. 56-62.
- RAMHARAI V., 1995, « Identité nationale et littérature mauricienne », dans *Francophonie et littérature*, Association of Indian Teachers of French, Samhita Publications, Pondichéry, pp. 111-126.
- RAMHARAI V., 2002, « La prose dans la littérature d'expression créole à Maurice », dans *Langaz kreol zordi, Papers on Kreol, Colloquium on Mauritian Creole*, Ledikasyon Pu Travayer, Port-Louis, pp. 99-107.
- ROSELLO M., 1992, *Littérature et identité créole aux Antilles*, Karthala, Paris.
- SULTAN P., 2001, « L'enfermement, la rupture, l'envol : Lecture de *Pagli* d'Ananda Devi », dans *Orées*, Concordia University, <http://orees.concordia.ca>.
- SULTAN P., 2001-2002, « Ruptures et héritages ; entretien avec Ananda Devi », dans *Orées*, Concordia University, <http://orees.concordia.ca>.