

## Patrick Chamoiseau

### « Guerrier et rebelle — pour une esthétique du roman créole »

— *Éloge de la créolité (1989, traduction japonaise : 1997) et Lettres créoles (1991, traduction japonaise : 1995) ont fait grand bruit au Japon. Notre pays vous a connu d'abord comme co-auteur de ces livres. Le mot créole est devenu une mode, louant le métissage de toutes les cultures. Cette notion, séparée de l'histoire et de la situation sociale des îles caribéennes, paraît aujourd'hui avoir perdu sa vertu. Qu'entendez-vous actuellement par le mot créole ? Votre pensée a-t-elle évolué sur ce point ?*

**P.C.** Je voudrais d'abord vous remercier de m'avoir invité dans cette prestigieuse université, et de me donner l'occasion d'évoquer un peu mon travail, mon écriture et les problématiques qui sont les nôtres, dans les Caraïbes et dans les Amériques, en tout cas en ce qui concerne ma génération.

Le mot *créole* est un mot qui accompagne la colonisation française, espagnole, ou, de manière générale, la colonisation européenne dans les Amériques. Tout part du mot latin *creare* qui veut dire créer, puis il y a eu le terme espagnol *creolio*. Enfin le terme *créole* est apparu, et très rapidement s'est imposé dans les sociétés qui commençaient à s'installer dans les îles caraïbes et dans les Amériques. Il fallait faire

une distinction entre les colons qui résidaient dans les colonies, dans les îles et dans les Amériques, et qui très souvent aussi avaient eu des enfants sur place, de ceux qui n'étaient pas nés sur place. Au départ, le mot *créole* va désigner les colons nés sur place, les blancs nés dans les Amériques, pour les distinguer de ceux qui étaient simplement nés en France, et qui venaient, pour des raisons administratives, dans les colonies. Le terme ensuite s'est étendu, pour désigner tout ce qui s'était acclimaté à l'espace caribéen et à l'espace américain. On a eu ainsi les chiens créoles, les cochons créoles, la cuisine créole, tous les éléments qui s'étaient constitués dans la rencontre de cultures et de visions du monde qui se produisait dans les plantations esclavagistes.

Parmi ces productions de la colonisation, de l'esclavage, il y a la langue créole, née de la rencontre des parlers amérindiens, de presque toutes les langues européennes, des langues africaines, des ethnies africaines qui avaient fait l'objet de razzia et étaient dispersées dans les plantations, et puis de termes qui allaient provenir de l'immigration indienne. Cette langue est une langue composite, comme tout ce qui est créole. L'espace de la plantation dans les Amériques et dans la Caraïbe est en effet un espace où se rencontraient les survivants amérindiens, les colons européens, les esclaves africains, et bien sûr tous les futurs immigrants de l'Asie. On y trouvait presque tous les continents, et surtout beaucoup de cultures, de croyances, de visions du monde. Malheureusement, cette rencontre de la diversité des cultures et des peuples s'est faite sous les auspices du racisme, de l'exploitation, de l'esclavage, du dénigrement de ceux qui n'étaient pas occidentaux et qui n'étaient

pas blancs. Mais, cela quand même a forcé ces gens, même lorsqu'ils n'en n'étaient pas conscients, à produire une culture, une autre vision du monde, un autre imaginaire, un savoir-faire, un savoir-être, qu'on appelle globalement la culture créole, dont fait partie bien sûr la langue créole.

Pendant longtemps, l'idée de créolité a concerné essentiellement la langue créole. En Martinique, d'où je viens, et qui est une île qui a été colonisée par la France à partir de 1635, s'est produit le même processus de créolisation que dans les Amériques. L'apparition d'une langue créole est souvent liée à la présence de la langue française. La langue créole apparue en Martinique est sur la même base lexicale que celle apparue en Guadeloupe, en Haïti, à Sainte Lucie, dans toutes ces îles qui conservent un créole à base lexicale française.

Que veut dire *créolisation* pour nous ? Cela veut dire que l'on a une rencontre massive de plusieurs peuples, de plusieurs langues, de plusieurs conceptions du monde, de plusieurs cosmogonies, et même de plusieurs « races », en tout cas de plusieurs phénotypes, qui va se faire sur un temps extrêmement court, comme si on avait une sorte de choc. Et ce choc va créer quelque chose de nouveau : les cultures créoles des Amériques. Quelle est la différence entre la créolisation et le métissage, ou les rencontres qui se sont faites généralement dans l'antiquité ou dans l'histoire de l'homo sapiens ? Toutes les cultures sont des espaces de rencontre, de diversité : il n'y a pas une seule culture au monde qui ne soit pas la résultante de rencontres de diverses possibilités fournies par l'homo sapiens. Mais ces rencontres anciennes se faisaient sur des plages temporelles très très lentes. La créolisation au contraire, c'est un choc. C'est quelque

chose qui se concentre sur à peu près deux ou trois siècles, et qui se fait dans des conditions extrêmement violentes. Ce processus général de créolisation dans la Caraïbe et dans les Amériques va donner lieu aussi à des créolités singulières : la créolité martiniquaise, la créolité guyanaise, la créolité brésilienne, la créolité jamaïquaine, la créolité du sud des États-Unis. Ces cultures et ces « identités » proviennent du processus de créolisation, mais sont différentes entre elles du fait des circonstances historiques, des dosages anthropologiques, de beaucoup d'aléas.

Lorsque, en Martinique, nous avons commencé à essayer de définir qui nous étions, ce qui est très difficile lorsqu'on est un peuple composite, à la fois africain, européen, avec aussi des éléments qui viennent des cultures amérindiennes, nous sommes partis d'une très grande réflexion identitaire qui d'ailleurs va accompagner le développement de la littérature de nos pays. Toute la littérature de nos pays s'interroge sur ce que cela veut dire qu'être créole : comment peut-on relever à la fois de l'Afrique, des espaces européens, des mondes amérindiens, des immigrations asiatiques ? Tout cela était très très difficile à définir et à vivre. C'est pourquoi au départ nous avons essayé de nous définir de manière traditionnelle, et non pas de manière composite puisqu'on n'avait pas d'exemple aussi récent de peuple composé de manière aussi évidente de diverses origines. Donc nous avons essayé de nous définir comme on aurait fait d'une identité ancienne.

Une identité ou une culture ancienne, une culture atavique, est généralement basée sur des modalités qui sont à peu près connues ; lorsqu'on a un groupe d'hommes, d'homo sapiens, qui décide

d'occuper un territoire, ce groupe d'homo sapiens commence par se raconter des histoires pour justifier sa présence sur ce territoire. La première histoire est celle de la création du monde. C'est une genèse. Tous les peuples archaïques, tous les peuples premiers, ont toujours une explication de la création du monde, une genèse. Et de cette genèse, va découler pour ce peuple ou pour cette communauté un mythe fondateur. Et puis généralement, à partir de ce mythe fondateur, les récits vont déployer l'histoire de la communauté, qui elle-même par la suite va donner lieu à des histoires nationales, etc. La genèse, le mythe fondateur et l'histoire vont fonder des identités qui sont ce qu'Édouard Glissant appelle *la racine unique*, c'est-à-dire qui se définissent selon certain nombre d'absolus. Cela donne des définitions de soi généralement basées sur une langue, sur un dieu, sur une lignée d'ancêtres, sur un espace de tradition.

Mais lorsque nous regardions notre formation, nous nous apercevions, dans la Caraïbe ou dans les Amériques, que s'il fallait chercher une genèse pour nos pays, il nous fallait prendre en compte les genèses amérindiennes, celles des peuples européens, des ethnies africaines qui s'étaient retrouvées dans les plantations, et aussi d'une certaine manière, les genèses de toutes les immigrations asiatiques dans les Amériques. Quand on a trop de genèses, il n'y a plus de genèse. Pour les mythes fondateurs, il fallait prendre les mythes amérindiens, africains, européens... Nous avons beaucoup de mal à nous définir, et cela ne fonctionnait pas.

Et lorsque nous nous sommes retrouvés devant le problème de la langue, nous avons essayé de nous dire : « Nous ne devons avoir qu'une langue. Ce n'est pas possible d'avoir deux langues, il nous

faut une seule langue ». Bien sûr la langue maternelle pour nous, c'était la langue créole, née de la rencontre entre les Européens, les Africains, et les Amérindiens, dans le cadre de la plantation esclavagiste. En Martinique, la base lexicale était celle des anciens parlers régionaux français et l'ancien français. Donc nous nous sommes dit : « Nous avons deux langues dans notre espace, mais la langue française, c'est la langue du colonisateur, et la langue authentique, c'est la langue créole ». C'est dans ce contexte que le terme de « créolité » a été utilisé. Lorsque nous disions : « Nous défendons la créolité », cela voulait dire que nous défendions la langue créole, la vision du monde et toutes les « valeurs », en tout cas toute la philosophie qui vont avec la langue créole. Nous sommes devenus des militants de la langue créole, dominée par la langue française, et dévalorisée. Pourquoi dévalorisée ? Parce qu'elle était née pendant la période esclavagiste, et qu'elle renvoyait à une condition socio-économique généralement pauvre : celui qui parlait créole étant généralement quelqu'un qui venait de la campagne, était illettré, n'avait pas de bagage intellectuel et technique. Nous nous sommes retrouvés dans ce qu'on appelle une situation de diglossie, c'est-à-dire avec deux langues : la langue française, langue du colon, et la langue créole, née dans la plantation esclavagiste, mais utilisées de manière différente. La langue française était la langue dominante, la langue de l'administration, des gendarmes, de l'armée, de la littérature, des livres, du savoir ; et la langue créole était la langue des champs, de la canne à sucre, de la pauvreté. Avec la langue créole, on avait tendance à rejeter non seulement la culture créole mais aussi bien sûr la dimension nègre, puisque la plus grosse partie

de la population était d'origine africaine, et avait la peau noire.

Quand nous avons commencé ce travail de militants, nous avons évoqué l'idée de créolité pour récupérer cette langue, dire : « Voilà, c'est notre langue maternelle, c'est la seule qui peut exprimer notre profondeur, notre authenticité, en tout cas ce qui constitue notre singularité au monde ». Mais très rapidement la réflexion a évolué, et on a fini par se dire que dans l'espace martiniquais nous avions bien sûr la langue créole, qui était la langue de notre profondeur originale, mais aussi la langue française, qui nous avait été enseignée à l'école et avait fini par faire partie de nous. A un moment donné, moi-même mais aussi pratiquement tous les écrivains dans la même situation, nous nous sommes retrouvés dans cette question : dans quelle langue écrire, pour véritablement écrire ce que l'on est ? Pour ma génération, et peut-être aussi pour Édouard Glissant, il a fallu choisir entre la langue maternelle et la langue du colonisateur, la langue dominante.

Glissant a considéré que, en littérature, l'important n'est pas la langue que l'on utilise, mais le langage que l'on crée dans la langue que l'on utilise. Un écrivain, c'est quelqu'un qui dans une langue, sa langue maternelle en général, produit une manière, un style, une vision de la réalité, de son espace, une lecture du monde et de lui-même, extrêmement singulière. Glissant a expliqué que, pour exprimer véritablement ce que nous étions, c'est-à-dire notre complexité composite, nous pouvions utiliser ces deux langues, en les rassemblant. Si nous écrivions seulement en créole, nous perdions une partie de nous-mêmes qui était aussi dans la langue française. Et si nous écrivions seulement en langue française, nous perdions une partie profonde de nous-mêmes qui était dans la langue créole.

Il faut bien comprendre la différence entre la situation créole et celle des autres colonisations. Dans les colonisations africaines, ou dans celles qui se sont faites en Asie, il y avait une culture, une langue, une vision du monde, des dieux, qui existaient avant l'arrivée des colons. Lorsqu'il fallait résister à la colonisation, généralement, on faisait appel à tout ce qui existait avant elle. Mais quand nous avons commencé à essayer d'exprimer ce que nous étions, et d'une certaine manière à revendiquer notre liberté, presque notre indépendance, nous nous sommes aperçus qu'il n'y avait rien avant le colonisateur. Avant l'arrivée des Français en Martinique, il y avait les peuples amérindiens, mais dès 1735, au moment où les colons français arrivent en Martinique, ces peuples sont complètement éliminés, génocidés. Ce qui va subsister dans la culture populaire du lieu, ce sera des traces, des débris, des souvenirs, des éléments disparates. Nous étions donc dans une situation pratiquement inédite : nous étions nés dans la colonisation, et ce qu'on appelait *le colonisateur* ou *la langue du colonisateur*, faisait partie des éléments constitutifs de ce que nous étions.

Glissant expliquait que nous étions porteurs de deux langues, la langue créole et la langue française, parce que nous étions le produit d'un processus très particulier, qu'il a appelé *la créolisation* en référence au mot *créole* qui désignait ce qui était né dans les Amériques. En ce qui concerne l'écriture, il va se dire : « Ce qui est important n'est pas de choisir entre les deux langues, l'Histoire nous a donné la langue créole *et* la langue française, il faut que nous bâtissions notre langage, il faut que nous décidions de notre parole, en mobilisant les deux langues ». Et c'est pourquoi dans la littérature



de nos pays, on a chez les écrivains un langage où la langue créole et la langue française rentrent dans une sorte de dialogue, de commerce. Dans la langue française, nous faisons rentrer un peu du lexique créole, mais aussi tout l'imaginaire et toute la vision du monde transportés par cette langue. Donc, nous sommes partis d'une définition de nous-mêmes traditionnelle (« un peuple, une langue »), pour arriver à l'idée que nous étions un peuple composite, constitué de différents petits bouts exprimés par deux langues, et qu'il fallait que nous assumions ces deux langues. Édouard Glissant, dans tout son travail, a commencé à essayer de comprendre le phénomène de la créolisation : qu'est-ce qui se passe du point de vue anthropologique, culturel, identitaire, lorsque plusieurs cultures, plusieurs visions du monde, plusieurs langues, plusieurs dieux se rencontrent dans un même espace pendant un temps très bref de manière massive et accélérée, quels sont les résultants de tout cela ?

Dans l'histoire de la littérature de nos pays, il y a trois ou quatre étapes importantes. Les premiers à écrire aux Antilles, en tout cas en Martinique, ce sont les mulâtres, ces enfants nés de la rencontre des colons blancs et des esclaves noirs. Ce sont des métis. Comme ils étaient à moitié blancs, ils échappaient aux chaînes, ils pouvaient aller à l'école, etc. Rapidement, ils ont maîtrisé l'écriture et ils ont commencé à écrire. Ils ont écrit en français, en oubliant complètement la langue créole. Ils considéraient que la littérature non seulement ne pouvait se faire qu'en langue française, mais qu'elle devait imiter tous les canons littéraires français. Tous les courants littéraires français ont ainsi été reproduits par les premiers écrivains mulâtres de nos pays.

La deuxième étape, c'est l'arrivée d'Aimé Césaire avec le grand cri poétique de la négritude. Césaire va dire : « Tous ces écrivains qui imitent les poètes et les écrivains français, oublient non seulement la langue créole, la culture créole, aussi la mère originaire de la plupart de ceux qui vivent là, l'Afrique, et oublient le Nègre ». Césaire va contester la colonisation, ce que, à l'époque, les écrivains mulâtres ne faisaient pas. Ils faisaient des poèmes sur les fleurs, les oiseaux, les doudous, etc. Césaire, lui, dans sa poésie va contester le principe de la colonisation, la domination occidentale, l'idée que l'Afrique est un pays de barbarie, de sauvagerie sans civilisation et sans culture, et que le Nègre est inférieur au Blanc. Vous connaissez toute cette histoire. Cette littérature de la négritude va être vraiment le point de départ de la littérature consciente martiniquaise.

Mais le problème de cette littérature, c'est qu'elle créait une illusion particulière. Les mulâtres, lorsqu'ils ont commencé à écrire, étaient complètement fascinés par la langue et par la culture françaises, et derrière, par l'Occident. Ils faisaient ce que Frantz Fanon a appelé « peau noire, et masque blanc ». C'est-à-dire que sur leur réalité d'apparence, leur peau noire, ils mettaient un masque occidental. Ils imitaient les blancs, ils étaient aliénés. La littérature de la négritude va enlever le masque blanc, et va mettre un masque noir. Césaire va dire : « L'origine, c'est l'Afrique, la mère c'est l'Afrique, la source c'est l'Afrique, je suis un Nègre, c'est beau et bon d'être nègre, je suis fier d'être nègre ». Vous connaissez tout le discours qui accompagnait le mouvement négro-africain dans les Amériques. Mais la difficulté est que, si cette revendication nous permettait de récupérer notre partie nègre et africaine, qui était

rejetée, elle cachait la réalité composite qui était la nôtre. On ne peut pas comprendre la Martinique, le Brésil, Cuba, Trinidad, on ne peut pas comprendre le jazz, la salsa, le reggae, toutes les musiques de l'Amérique sans la polyrythmie africaine. On ne peut rien comprendre aux cultures américaines contemporaines si on ne fait pas référence au soubassement très important des cultures africaines. Mais le terme *nègre* cachait la réalité composite qui était la nôtre. Nous étions métissés, composites. Glissant a rappelé que la dimension nègre, quand elle est arrivée dans les Antilles et dans les Amériques, a rencontré d'autres réalités, d'autres cultures, d'autres visions du monde, et qu'il s'est produit un processus de créolisation. Il a proposé le mot *antillanité*. Il disait : l'idée pour nous n'est pas de revenir à l'Afrique pour nous définir, mais de rester dans les Antilles, de considérer que cette présence africaine s'est adaptée aux Antilles, aux Amériques. Le concept d'antillanité exprimait la volonté d'explorer ce qui s'était passé en termes anthropologiques, en termes de mélange, d'hybridation, de métissage, de rencontre, de comprendre ce qui s'était passé dans l'espace antillais. Il reterritoriaisait la réflexion, et dans ce rapatriement territorial, rentrait l'étude du phénomène de créolisation, cette alchimie anthropologique qui allait donner ce que nous sommes. Voilà ce qu'on peut dire des termes *créole*, *créolité*, *créolisation*.

— *Vous ne cachez pas votre admiration pour Édouard Glissant (1928-2011). Dans les textes récents comme Quand les murs tombent. L'identité nationale hors-la-loi ? (2007), L'Intraitable Beauté du monde. Adresse à Barack Obama (2009) et Manifeste pour les*

« produits » de haute nécessité (2010), *vous avez collaboré avec lui. Pourriez-vous nous décrire votre relation avec lui ? Qu'avez-vous appris de lui, et qu'en avez-vous fait?*

**P. C. Glissant** va, pendant une bonne partie de sa vie, s'intéresser aux phénomènes de créolisation. Mais très rapidement, et ça c'est assez extraordinaire, dès les années 50, dans un de ses premiers livres, *Soleil de la conscience*[1956], qui paraît en pleine période de décolonisation, à une époque où le monde était assez manichéen, il va comprendre que dans le phénomène de la créolisation il y a une idée fondamentale, qui est celle de la relation. Pour lui, l'important, c'était désormais d'étudier la rencontre des Amérindiens, des Africains, des Européens. Non pas de se libérer, de créer des nations, de poser des identités traditionnelles, mon dieu contre ton dieu, mon drapeau contre ton drapeau, mais d'entrer en relation. Il considère que l'arrivée de Christophe Colomb aux Amériques a achevé la globalisation, a relié entre elles toutes les parties du monde. Elle a permis la mise en contact, directe ou indirecte, de tous les peuples, de toutes les visions du monde, de toutes les merveilles et de toutes les ombres que les communautés d'homo sapiens avaient créées, donc la totalité du monde. Cette idée de relation, pour lui, allait changer énormément de choses. Rien dans le monde ne pouvait se penser correctement sans cette idée qu'il n'y avait plus d'absolu, que personne aujourd'hui n'était enfermé dans l'absolu de sa langue, de son dieu, de sa danse, de son territoire, de ses ancêtres, mais que nous étions entrés dans des processus d'inter-rétroaction extrêmement importants. Cette idée qui était très révolutionnaire

dans les années 50, est maintenant tout à fait conçue et concevable, et compréhensible dans le contexte de la globalisation.

Glissant va passer une bonne part de sa vie à définir ce qu'est la *relation*. La relation, c'est-à-dire la mise en contact de tous les peuples du monde, de toutes les cultures et de toutes les civilisations, se faisait sous des modalités de la domination occidentale, et du capitalisme, qui fait tant de ravages aujourd'hui dans le monde. Glissant va comprendre que cette globalisation du monde risquait de créer une uniformisation que nous risquions de perdre ce qui fait la richesse de l'espèce humaine, c'est-à-dire la diversité de ses conceptions et de ses propositions. Au centre de la question de la relation, il va mettre la préservation de la diversité. Il explique qu'il ne peut pas y avoir de relation véritable si cette relation ne permet pas de préserver, de valoriser toutes les diversités, et de s'en enrichir. C'est la condition de la relation. On peut distinguer deux phénomènes : la mise sous relation, qui provoque des métissages, des hybridations, des synthèses, mais dans un seul sens, dans un rapport de dominant à dominé ; et la mise en relation où les diversités sont, à part égale reconnues, valorisées, acceptées. On comprend que l'Autre, que la différence, peut être enrichissante pour soi, on comprend, et Glissant utilise une expression déterminante et qu'il faut essayer de retenir, qu'on peut « changer en échangeant, sans pourtant se perdre ou se dénaturer ». « Changer en échangeant, sans pourtant se perdre ou se dénaturer », c'était vivre désormais dans un flux relationnel. L'idée n'était pas de s'enfermer dans une identité archaïque en disant : ma langue, ma peau, mon territoire ; mais au contraire, de comprendre que cette langue, cette peau, ce territoire ne

pouvaient se développer désormais que s'ils parvenaient à vivre le flux relationnel, avec l'ensemble des cultures et des merveilles qui se sont produites sur la totalité de la terre. Il s'est posé la question, comme d'ailleurs Victor Segalen, le grand poète de la diversité, qui avait la préoccupation de la disparition de la diversité des possibilités humaines, et ce souci de leur préservation. Glissant s'est aperçu que lorsque des colons arrivent sur une terre nouvelle, en général, ils plantent leur drapeau, Nation anglaise, Nation française, et déclarent que cette terre leur appartient. Quand ils découvrent d'autres cultures, ils découvrent l'altérité, la différence, et ils ne les comprennent pas. Qu'est-ce qu'ils vont faire ? Ils vont les civiliser, les christianiser..., tout ce qu'on peut imaginer, tout ce qui a servi de prétexte à la colonisation et à l'esclavage. Mais *civiliser*, pour eux, c'était rendre transparent. Je ne te comprends pas, je ne comprends pas ton dieu, je ne comprends pas tes manières, donc je vais t'apprendre les bonnes manières, et les bonnes manières, ce sont les miennes. Nous sommes entrés dans un processus de transparence. Et, sans qu'on y réfléchisse, nous avons gardé ce rapport aux autres cultures. Lorsque le monde s'est globalisé, qu'on s'est débarrassé de la colonisation la plus archaïque, et qu'on est entré dans d'autres formes de domination, nous avons eu ce souci de la transparence.

L'exemple le plus important c'est celui de la traduction. D'une manière générale, quand un traducteur prenait un texte dans une langue pour le transporter dans une autre langue, il avait le souci de le rendre clair, de le rendre compréhensible. Il le rendait transparent dans la langue d'accueil. Exactement comme les colonialistes, nous mettons le principe de transparence au cœur du rapport que nous

pouvions entretenir avec les autres cultures, avec les autres altérités, avec les autres différences. Glissant va expliquer que, pour préserver la diversité, il fallait que nous refusions ce principe colonialiste de la mise en transparence pour accepter l'opacité de l'autre. Il y a toujours dans une culture, dans une vision du monde, dans une conception du monde différentes, quelque chose d'irréductible, que nous n'avons pas nécessairement besoin de comprendre, qui relève d'une poétique, que nous pouvons vivre de manière magnétique, de manière poétique, et qui peut aussi nous enrichir. Ce qui n'est pas clair peut aussi nous enrichir. Un peu comme on lit un poème qu'on ne comprend pas, mais dont la musique, les sonorités, les sensations qu'il provoque nous nourrissent et changent notre perception de la réalité. C'est pourquoi il va faire un éloge de l'opacité. Aujourd'hui, le traducteur devient, non pas un artisan de la mise en transparence, mais un berger des opacités. Par exemple je prends le roman *Texaco* [1992] qui a été traduit par notre ami M. Hoshino. C'est un roman très difficile, écrit par un créole américain, moi, avec un soubassement culturel, une vision du monde, un lexique créole, des choses assez singulières. Il n'y a aucune raison que quelqu'un qui n'est pas de l'espace créole américain puisse comprendre totalement tout ce que je veux dire. Il y a un irréductible qu'il faut savoir préserver. Et aujourd'hui, le grand défi de la traduction, c'est de refuser l'idée de transparence, pour transporter dans la langue d'accueil des espaces d'opacité, un irréductible, qui doit aussi nourrir poétiquement la perception de celui qui lit. C'est sur cela que se fonde l'éloge de l'opacité. Glissant disait : « Nous réclamons pour tous, le droit à l'opacité » : je peux t'aimer, sans totalement te

comprendre.

— Lecture de l'attaque de *Texaco* par Madame Yasmin Ho-You-Fat

— *Vous nous avez impressionné comme romancier avec Texaco (1992, traduction japonaise : 1997). C'est un vrai monument où une femme raconte l'histoire de la Martinique en faisant entendre plusieurs voix de personnages qui y ont vécu. Dans ce roman est mise en valeur la problématique de la relation entre parole et écriture. Le narrateur se désigne comme « Marqueur de parole », s'attachant à écrire la parole de l'héroïne, Marie-Sophie Laborieux, qui, elle-même, tente de conquérir l'écriture. Nous reconnaissons également, au fond de ce roman, les échanges entre vous-même et les habitants de Texaco. Pourriez-vous nous dire la relation entre vos expériences réelles et la création de votre roman ?*

**P.C.** La question du rapport entre l'écrit et l'oral s'est posée rapidement lorsqu'il m'a fallu construire mon propre langage entre deux langues, la langue créole et la langue française. La langue française m'amenait toute la littérature, tous les textes classiques, tout ce que j'avais appris à l'école, et la langue créole m'amenait quelque chose qui n'était pas écrit. Lorsque je me tournais du côté de la langue créole je ne trouvais pas d'écrivain, je trouvais le conteur, c'est-à-dire celui qui le premier dans la plantation esclavagiste avait exprimé une vision du monde née dans la rencontre entre les Amérindiens, les Africains, les Européens. La langue créole ne nous amenait pas simplement un lexique, un imaginaire, mais aussi toute



l'oralité, parce que ce qui était lié à la langue créole n'était pas écrit. Nous avons un double problème : il fallait que nous trouvions le moyen de ne pas perdre nos deux langues, c'est-à-dire de rassembler dans un langage langue créole et langue française, mais il fallait aussi trouver le moyen de tendre la main au conteur créole et de rassembler l'oral et l'écrit. Tous mes romans sont des stratégies narratives qui me permettent d'avoir une formulation très liée à ce que font les conteurs créoles, qui ressemble aux modalités de l'oral. Et c'est pourquoi par exemple dans le roman *Texaco*, on a quelqu'un qui raconte, une vieille femme comme M. Hoshino l'a dit, qui me raconte, à moi, l'histoire de Texaco. Je peux ainsi écrire un langage, de fabriquer un langage où je mélange créole et français, mais où surtout mettre des modalités de l'oralité. C'est important. L'expression de notre complexité était une des bases de notre esthétique, il ne fallait pas choisir une partie de nous-mêmes mais rassembler toutes les parties de nous-mêmes, et, dans l'espace de la littérature, rassembler langue créole et langue française, mais aussi rassembler l'écrit et l'oral. C'est pourquoi dans notre texte il y a ce rapport à l'oralité et un langage qui reprend beaucoup les procédés narratifs du conteur créole.

Pour rester dans la question de l'oralité et revenir à la question de l'opacité, moi-même je ne comprends pas toujours ce que j'écris. L'écriture n'est pas un acte de raison, de conscience, de lucidité. Lorsqu'on écrit, on est dans une zone de l'esprit qui est entre lumière et ombre, entre obscurité et clarté, entre intention et réflexe, une zone mystérieuse, poétique, où l'inconscient est présent mais où le conscient apparaît, quelque chose qui sans être une transe est une

sorte de liberté totale de l'imaginaire, qui permet à la fois de bousculer les langues et de créer un langage particulier. Dans la construction de mes phrases, la musique est importante. Je peux sacrifier le sens d'une phrase à sa musique. Je peux choisir de mettre tel mot créole dans la phrase, simplement parce qu'il résonne bien. Et après je verrai ce qu'il va donner. C'est pourquoi les traducteurs ont eu tellement de difficulté ; moi-même je ne comprends pas ce que j'ai écrit, donc je comprends qu'eux-mêmes... (rires partagés).

Il faut savoir respecter les opacités ; le rapport entre les cultures, entre les êtres, entre les individualités, et les expériences humaines ne doivent pas se baser sur la transparence. En matière de création littéraire nous ne sommes pas dans la transparence à l'origine. L'exploration ou la connaissance littéraire, qui est à l'origine de la connaissance poétique, est faite d'obscurité. Kundera dit que « l'écrivain qui est plus intelligent que ses livres est un mauvais écrivain ». Pourquoi ne faut-il pas qu'il soit plus intelligent que ses livres ? Parce qu'il faut que ce qu'il va créer artistiquement, que sa création, le dépasse largement, en tout cas dépasse sa volonté, son intention, sa conscience ou son explication, parce que c'est une alchimie mentale qui produit quelque chose de nouveau.

L'autre élément est que, pour associer langue créole, langue française, oralité et écriture, il fallait trouver cette espèce de liberté obscure et faire appel à la musique, à la sonorité, à la sensation. Lorsque j'écris, je n'écris pas avec mes yeux, j'écris avec ma bouche. Quel goût a un soleil qui se couche ? Quel est le goût que l'on a lorsqu'on a de la tristesse ? Quelle est la couleur de l'amour ? J'écris avec les saveurs, les sensations, avec les émotions... et avec la

musique. Et cela, cela donne quelque chose qui ne peut pas être expliqué totalement, en tout cas ne peut pas être donné totalement. La littérature ne s'adresse pas à la raison ou à la conscience, elle s'adresse à la perception. Elle mobilise chez le lecteur des sensations de tous niveaux. C'est pourquoi l'approche scolaire qui est une approche analytique et de mise en transparence, n'est pas la bonne. Il faut une approche sensible, parce que c'est elle qui donne quelque chose de particulier.

Je suis allé pendant plusieurs mois interroger les habitants, écouter ce qu'ils disaient, et je m'apercevais que je n'arrivais pas à écrire. Je n'arrivais pas à commencer le roman, et pourtant j'avais plein d'informations. J'ai donc cessé d'aller à Texaco. J'ai aussi mis de côté toutes les notes que j'avais pu prendre pour à ce moment-là imaginer Texaco. Inventer mon Texaco. Pour se rapprocher du réel, pour saisir le réel, il ne faut pas faire une description très précise et fidèle du réel, mais il faut au contraire que ce réel, ce que nous avons perçu, ce que j'avais ramené de mes entretiens et de mes contacts, puisse être renvoyé dans cette zone particulière de la création artistique. Il fallait par exemple que cette histoire de Texaco puisse partir dans le mélange de la langue française et la langue créole. Qu'elle puisse être un mélange d'écriture et d'oralité. Qu'elle ne soit pas transparente, qu'elle transporte les opacités. Vous voyez, toute cette esthétique-là était importante. Lorsque les gens ont lu, j'avais l'impression qu'ils allaient me massacrer en me disant : « Tu as raconté n'importe quoi ! Ce n'est pas du tout ça », puisque j'ai beaucoup inventé en fonction de mon inspiration et de mes élans. Mais on s'aperçoit que la transmutation du réel par une esthétique

particulière, vous rapproche du réel. Lorsque les gens ont lu *Texaco*, ils ont mieux compris leur quartier et ils se sont mieux compris eux-mêmes, à partir de quelque chose qui était entièrement subjectif. Donc j'ai été très très bien accueilli à *Texaco*.

— *Après Texaco, vous avez changé d'univers romanesque et développé un monde tout à fait différent dans* *Bible des derniers gestes* (2003, traduction japonaise : 1997). *Quels sont les éléments qui vous ont conduit à cette évolution ?*

**P.C.** On peut dire que *Texaco* traitait bien sûr de la question du rapport entre langue créole et langue française, de la question de l'oralité et de l'écriture, mais *Texaco* traitait aussi la question de la ville. C'est un roman de ville, qui plonge dans l'histoire martiniquaise pour essayer de trouver les points de fondation. Et dans la culture martiniquaise comme dans toutes les cultures créoles-américaines, il y a deux points de fondation. Le premier lieu fondateur, c'est la plantation esclavagiste. C'est là que les Européens, les Africains, les survivants amérindiens, les immigrants vont se rencontrer et commencer à produire la culture et l'identité composite qui sera la nôtre. Mais très rapidement, après l'abolition de l'esclavage, et après l'effondrement du système des plantations, c'est la ville qui va prendre le relais. Les gens vont quitter les plantations, pour aller habiter la ville. Le phénomène urbain va commencer à se développer. Le deuxième point de fondation dans notre identité et de notre culture martiniquaise composite, est donc la ville. *Texaco* explorait cette nécessité de la ville.

Tout à l'heure lorsque je parlais de la créolisation, j'ai évoqué un concept fondamental pour Glissant, celui de relation. Glissant expliquait que, du fait de la relation, aujourd'hui nous sommes confrontés non pas à notre seule langue, à nos seules traditions, à notre seule musique, à notre seule cuisine, à notre seule conception du monde, mais recevons du monde entier, de toutes les autres cultures et de toutes les forces dominantes du monde, des stimulations qui nous forment et nous transforment. L'objet de la littérature, disait-il, le plus grand objet de la littérature aujourd'hui, est d'explorer le phénomène par lequel les individus sont formatés non pas par leur patrie, par leur terre natale, par leur espace de vie, mais par une entité qui est la totalité du monde, ce qu'il appelle le *tout-monde*. Pour lui, l'esthétique littéraire contemporaine est une esthétique d'exploration des systèmes relationnels qui permettent aujourd'hui à chaque individu dans la totalité du monde de construire, de manière un peu autonome, individuée, son architecture de principe et de valeur. En écrivant *Biblique des derniers gestes*, j'ai voulu faire un roman qui parlerait de la totalité du monde. On ne va pas rentrer dans l'histoire, mais ce qui était important, c'est que la littérature avait changé, que son objet était le monde, un individu qui se forme avec des stimulations qui viennent de la totalité du monde.

Généralement la littérature explorait l'humaine condition, mais une humaine condition liée à une communauté. C'est pourquoi on avait des littératures nationales. On pouvait parler de littérature française, de littérature japonaise, on faisait même des anthologies de littérature négo-africaine, c'est-à-dire que tous les noirs du monde, on les mettait dans le même sac, et puis on faisait une anthologie,

parce qu'ils avaient la même peau. On pouvait parler de littérature francophone : on prend une langue, ça fait un sac, on y met tout le monde, tous ceux qui écrivent en français sont dans le même sac. Ce sont des absurdités. Parce qu'on peut écrire en français et ne pas relever de la littérature française. Moi j'écris en français, mais je suis plus proche de n'importe quel créole américain qui écrit en espagnol ou en anglais, que d'un écrivain français. J'ai la peau noire, mais je suis plus proche de n'importe quel blanc de la Caraïbe que d'un écrivain africain. Et en même temps, comme je suis composite, j'ai des relations profondes et évidentes avec la littérature française, comme j'ai des relations profondes et évidentes avec les cultures africaines. Cette nouvelle complexité vous donne une petite idée de ce qu'est la relation.

La littérature, au départ, témoignait d'une humaine condition dans une communauté qui développait des absolus linguistiques, culturels, traditionnels. Aujourd'hui elle est devenue relationnelle, c'est-à-dire qu'elle continue à explorer l'humaine condition, à se demander ce que cela veut dire que d'être un être humain, mais que cet être humain est dans une situation très particulière puisqu'il est exposé à toutes les stimulations qui viennent de la totalité du monde : il n'est pas dans le corset symbolique d'une communauté, d'une culture, d'une langue, d'une seule lignée d'ancêtres. Il est vraiment ouvert aujourd'hui à une totalité dans laquelle il peut, avec laquelle il peut se construire. Et c'est cela qui est important.

L'esthétique littéraire contemporaine a pour objet la compréhension de l'humaine condition, mais d'une humaine condition individuée, puisque nous ne sommes plus marqués par des

prégnances et des corsets symboliques communautaires, nous sommes des sociétés d'individus confrontés à la totalité monde. Mais elle a aussi pour objet de comprendre ce qu'est la littérature. La littérature doit s'interroger sur elle-même. Un roman ou un texte littéraire ou un organisme narratif qui n'interroge pas la problématique de la littérature, est un roman qui n'est pas, me semble-t-il, contemporain. C'est cette complexité-là qu'il nous faut considérer. D'une certaine manière, nous nous trouvons à une période de fondation. Nous sommes à une période de la littérature qu'on peut appeler *épique*. La littérature épique, au départ, à l'époque où les individus étaient en fusion avec leur communauté, racontait l'histoire de la communauté, et permettait de la souder. Toutes les littératures épiques étaient des littératures de construction de communautés ; on peut dire que les littératures nationales, d'une certaine manière continuaient à organiser des nations, des patries, des imaginaires : imaginaire japonais, imaginaire français, etc. Mais aujourd'hui, nous sommes obligés de changer complètement de cadre, et d'entrer dans une nouvelle littérature épique, qui est une littérature relationnelle. Que fait-elle ? Elle comprend que nous sommes dans une période d'individuation, c'est-à-dire que nous avons plus affaire à des individus déterminés par leur communauté : on peut avoir un Japonais qui s'intéresse pas du tout au Japon et qui va être fasciné par le Brésil ou par je ne sais quel autre pays, on peut avoir aujourd'hui du fait des rencontres, des mélanges et des migrations des gens qui relèvent de plusieurs histoires, de plusieurs langues, de plusieurs territoires. Nous sommes dans une complexité différente. L'équation individuelle a atteint un degré de plénitude

qu'elle n'avait pas dans les communautés traditionnelles. L'individualisation est une des premières nécessités de la fondation de l'épique.

L'autre élément est la compréhension de cette totalité *monde*. Qu'est-ce que ça veut dire aujourd'hui que de vivre à l'échelle du monde globalisé ? Qu'est-ce-que ça veut dire que de disposer d'une éthique, d'une esthétique ? Sur quoi fonder notre... je dirais notre assise, à partir d'une richesse aussi inconnaissable ou inexplorable mais en même temps tellement présente, que la totalité de ce qu'a produit l'homo sapiens dans toutes les parties de la terre ? Et cela, ce sont des questions qui sont absolument fondamentales. Le nouvel épique est un épique qui explore la construction de l'individu dans les stimulations de la totalité monde, avec cette préoccupation constante de tous les arts, qui est de chercher ce que c'est qu'un texte littéraire, ce que c'est qu'écrire un roman. C'est pourquoi je ne crois plus aux genres littéraires, je crois à des organismes narratifs complexes. Sur mon dernier roman *L'Empreinte à Crusocé*, ils avaient écrit « récit ». J'ai demandé qu'on enlève « récit » mais qu'on ne mette pas non plus « roman ». Pourquoi ? Parce que la complexité à laquelle nous avons affaire, cet individu qui peut tout seul organiser sa vie, construire personnellement son expérience avec une totalité monde, est d'une complexité telle qu'il nous faut mobiliser toutes les ressources, un peu comme nous sommes trouvés dans la nécessité de mobiliser langue créole, langue française, écrit, oral, etc., nous sommes obligés de mobiliser la totalité du possible. Et la totalité du possible, tous les genres littéraires, sont aujourd'hui envisageables dans la narration que nous devons faire. Donc je ne crois plus aux



définitions classiques, je ne crois plus qu'il faille mettre « récit », « roman », « essai » sur les textes, je crois à des textes d'explorations, à des organismes narratifs qui témoignent de la complexité de l'individu confronté à la totalité du monde. Une littérature de la relation.

On a beaucoup parlé de la littérature-monde, mais c'est une absurdité. L'idée n'est pas de faire une littérature qui va parler du monde ; l'idée est aujourd'hui de rentrer dans une esthétique où l'incertain, l'imprévisible et l'impensable constituent la base sur laquelle les individus doivent se construire. Nous avons abandonné nos prétentions à tout comprendre, à dominer la nature, à évincer tous les mystères. A mesure que la science avance, elle découvre de nouveaux mystères, la vérité ultime a disparu, l'artiste ne présente plus une vérité, il présente une expérience. L'esthétique contemporaine est une esthétique de l'incertain, de l'imprévisible et de l'impensable. C'est cette complexité-là qu'il faut exprimer. Une phrase littéraire, et c'est là qu'on rejoint peut-être la question de la poésie, une phrase littéraire est une phrase qui se rapproche de l'indicible. Si on écrit, ce n'est pas pour dire ce qui est évident ou ce qui est perceptible de manière immédiate. La phrase poétique d'abord, mais aussi toute phrase littéraire, c'est une phrase qui doit tenter d'exprimer l'indicible. On retrouve ici la question de l'opacité. Lorsque j'écris un roman, je vais fréquenter un impossible, je vais essayer d'exprimer ce que seul un roman peut dire, tenter de comprendre l'indicible que je perçois et que je ne pourrais pas exprimer autrement que par des vibrations narratives et des vibrations poétiques. Voilà la complexité dans laquelle nous nous

trouvons. Je sais que ce n'est pas clair, mais il faut s'habituer à ne pas être clair. (rires)

— *Malheureusement, il ne nous reste pas beaucoup de temps. Nous voudrions vous poser encore quelques questions. Pourquoi, par exemple, avez-vous choisi la prose alors que votre tendance naturelle va plutôt dans le sens de la poésie ? Et qu'entendez-vous par le mot « guerrier », que vous distinguez nettement du mot « rebelle » ? Mais il faut maintenant donner la parole à la salle.*

M.Kunio Tsunekawa : Nous n'avons pas beaucoup de temps et je serai très bref. Dans l'édition du *Monde* du 10 mai 2007, il y a un manifeste co-signé par 44 écrivains, intitulé : « Pour une littérature-monde en français ». Parmi les co-signataires on trouve les noms de [Tahar] Ben Jelloun, Maryse Condé, Glissant, Gisèle Pineau, etc., pas le vôtre. Est-ce que c'est exprès, est-ce que vous avez quelque chose contre cette idée ?

P.C. Oui, moi je pense que c'est une idée qui paraît intéressante mais qui est un petit peu absurde. Intéressante, parce que nous ne sommes pas dans une problématique de fondation de communauté. L'écrivain qui se dirait que sa problématique c'est le Japon, la langue japonaise, l'histoire japonaise, et qui s'enfermerait dans un espace « japonais », un peu comme on a vu dans la littérature française une espèce de confinement dans une narration intimiste (l'individu est très présent, il est sur ses bobos, ses malheurs), ignorerait non seulement les stimulations du monde mais aussi le mouvement de la relation.

L'idée du roman-monde, c'est de se dire que le champ de perception n'est plus mon territoire, mon pays, ma langue, ma nation, mon clocher, c'est le Monde. Mais c'est insuffisant, parce que sortir de sa réalité nationale pour essayer de l'élargir, ça peut faire un petit peu encyclopédie, ou voyages à la Pierre Loti, ou écrivains voyageurs, ce sont des choses qui n'ont pas grand intérêt. Même si ça semble élargir un petit peu, ce n'est pas là la question.

La question, aujourd'hui, est de comprendre que les absolus linguistiques ne fonctionnent plus. On peut se déplacer dans la langue, on peut choisir sa langue natale, on peut choisir sa terre natale. Nous sommes confrontés à des identités relationnelles, qui ne prennent leur épanouissement que dans la fluidité du changement en rapport avec toutes les diversités du monde. « Je peux changer en échangeant sans pourtant me perdre ou me dénaturer » : c'est là toute une nouvelle complexité liée à l'incertain, à l'imprévisible et à l'impensable. C'est cela l'objet de la littérature. A « une littérature-monde », j'opposerais « une littérature de la relation ». Comprendre ce qui se passe aujourd'hui, du fait que nous sommes en relation. Je ne peux me réaliser que dans la relation, que dans ma relation à l'idée que je me fait de la diversité du monde, et à ma capacité à mobiliser toute la diversité du monde. Glissant disait : « J'écris en présence de toutes les langues du monde ». C'est quelque chose de fondamental. Cela ne veut pas dire qu'il connaît toutes les langues du monde, cela veut dire qu'il a compris que sa langue n'est pas le seul moyen d'accès à la réalité du monde. Balzac, lui, pensait qu'avec la langue française il pouvait épuiser le réel, et même aujourd'hui on entend des écrivains qui disent que la langue

française est leur colonne vertébrale, que sans leur langue ils ne sont plus rien, ils n'existent plus. Non, les écrivains peuvent se déplacer dans la langue. Vous pouvez changer de langue sans changer ce que vous êtes. Vous pouvez choisir votre terre natale, sans changer ce que vous êtes. Vous avez la totalité du monde à votre portée. Vous pouvez aussi rester dans votre langue mais vivre la relation. C'est cette réalité, c'est cette complexité-là qu'il faut explorer. Il faudrait des heures pour parler de la littérature relationnelle, mais je pense que je serai certainement réinvité l'année prochaine pour explorer la question. (rires partagés)

M.K.Tsunekawa : Pourquoi y a-t-il alors le nom d'Édouard Glissant...

**P.C.** Je pense qu'il n'était pas réveillé quand il a dit oui. Glissant est vraiment dans la *relation*. C'est dans la relation que les individus, les langues, les cultures, peuvent arriver à un degré de plénitude, en tout cas à un degré de réalisation intéressante. Et c'est dans la relation qu'un individu peut se réaliser. C'est pourquoi nous n'avons plus besoin d'arbre généalogique avec nos ancêtres, papa, maman, et puis mon grand-père et ma grand-mère et puis ceci et puis cela, nous avons besoin d'un arbre relationnel. Si vous vous examinez profondément, si chacun s'examine, on s'aperçoit qu'on est éclaté sur la totalité du monde, on a une musique qu'on aime, on a un pays qu'on aime, on a une cuisine qu'on aime, on a quelqu'un qu'on a rencontré, qui fait partie de notre existence et qui est déterminant, on a des lieux où on aimerait habiter, on est ouvert sur le monde, et

l'arbre relationnel définit mieux ce que nous sommes aujourd'hui que l'arbre généalogique. Cette question de la relation, elle est au principe même de toutes les politiques culturelles et linguistiques, et au principe même de la créativité qu'il nous faut trouver. Cela paraît être une préoccupation esthétique ou artistique mais cela peut être une préoccupation sociétale : comment construire des sociétés qui aujourd'hui sont multi-trans-culturelles ? Dans « multi-trans-culturel », c'est le mot « trans » qui est important. Ce sont des sociétés relationnelles, complexes, qui changent, qui bougent, qui évoluent, qui s'adaptent, qui se transforment avec des rétractions et des accélérations. C'est cela qui est important. Sans une créativité relationnelle, nous n'allons pas trouver les nouveaux modèles pour créer les nouvelles sociétés. Pourquoi n'arrivons-nous pas à trouver une alternative au capitalisme ? Il nous paraît être le seul modèle économique possible, même si on le conteste ; c'est simplement que nous avons un déficit de créativité. Mais ce déficit de créativité peut être réactivé par une politique culturelle fondée sur la relation.

M.K.Tsunekawa : Une autre question. *L'Éloge de la créolité* date de 1988, juste un an avant la fin de la guerre froide. Hier, Kenzaburô Ôe l'a remarqué justement [entretien Ôe-Chamoiseau à la librairie Kinokuniya, le 12 nov. 2012]. Est-ce que les co-signataires, vous-même, Jean Bernabe et Confiant, pressentaient quelque chose à ce moment-là ? C'est quand même un an avant la chute du mur. Ce message de la créolité est arrivé dans un contexte historique où on était un peu déboussolé.

**P.C.** Non, on était vraiment à mille lieues d’imaginer une chose pareille. Mais la relation qui était en œuvre de manière invisible a fait son œuvre. Pourquoi les dictatures s’effondrent-elles aujourd’hui ? C’est que, indépendamment des contextes, on ne peut plus enfermer les peuples. On peut enlever toutes les antennes paraboliques et essayer de bloquer internet, mais ça passe quand même. Nous sommes aujourd’hui forcés de nous construire en relation. Aucun peuple n’ignore ce que font les autres. Aucun peuple n’ignore ce qui se passe ailleurs. Et nous sommes obligés de nous construire dans la relation, c’est à dire sans absolu. La permanence, ou la plénitude, de ce que ne sommes, passe justement par notre capacité à nous transformer et à vivre l’aventure que représente la relation à tout le possible. Et c’est là que la créativité surgit. En explorant le phénomène de créolisation nous avons découvert que l’identité était relationnelle, que le monde était entré en relation, c’est-à-dire en inter-rétro-action permanente, et que cela allait changer totalement tous les anciens canons et toutes les anciennes assises de la pensée et de la définition de soi. Après, c’est le mouvement de l’histoire.

— *Vous savez sans doute que le Japon a connu une triple catastrophe, le 11 mars 2011 : un tremblement de terre, un tsunami et un accident nucléaire. Nous assistons depuis lors à de gros efforts pour la reconstruction ; nous nous interrogeons en même temps sur les rapports entre les hommes et la nature, sur la structure sociale que représente la centrale nucléaire. Les Martiniquais paraissent fort conscients de ces problèmes. Que pensez-vous de cette*

*catastrophe qui a eu lieu au Japon ?*

**P.C.** Oui, nous suivons tout cela avec attention, et avec beaucoup d'inquiétude. Il est clair aujourd'hui que dans la question de la relation il y a pas seulement la relation à l'autre, à l'étranger, aux autres cultures, mais aussi la relation à la nature, à l'environnement. L'humanisme s'est toujours constitué un peu de manière verticale en rupture avec la nature, l'être humain a toujours pensé qu'il était l'aboutissement du vivant, que tous les vivants, toute la planète étaient à son service, qu'il pouvait tout régenter, se moquer ou ne pas respecter les éco-systèmes naturels. Il s'aperçoit que l'effondrement des éco-systèmes naturels entraîne sa propre disparition. Nous en sommes là. Nous sommes dans une perception horizontale de l'humanisme. On a un humanisme beaucoup plus humble, qui se met dans les éco-systèmes du vivant. C'est à partir du vivant que nous devons organiser notre pensée de l'humanisme. À partir de là, il est évident qu'une énergie comme celle du nucléaire est effrayante. Elle correspond à une absurdité à différents niveaux. Premier niveau, le haut niveau de sismicité du Japon. Tout à l'heure j'ai parlé de l'impensable ; la conjonction d'une erreur humaine, d'un évènement sismique, d'un tsunami et d'autres éléments, cela fait partie de l'impensable. Nous devons vivre non seulement avec l'incertain et l'imprévisible, mais aussi avec l'impensable. Et l'impensable nous conseille d'abandonner le nucléaire. On pourra mettre tous les dispositifs de sécurité qu'on veut, je pense que nous pouvons passer à une conception énergétique différente, et j'espère que le Japon donnera l'exemple, d'autant que l'histoire du nucléaire au Japon est

une tragédie. Nous savons tout ce qui s'est passé à Hiroshima et toutes les choses qui ont frappé la conscience humaine. Voilà ce que je pouvais dire.

Juste deux mots, très rapidement, pour terminer. « Prose / poésie », je ne crois pas à cela. L'essence même de la connaissance artistique, en tout cas littéraire, est portée par le poème, mais aujourd'hui les organismes narratifs complexes auxquels nous pouvons faire appel, peuvent indifféremment mêler prose et poésie, donc la distinction tombe, pour moi, sans problème. On s'aperçoit que beaucoup de poètes racontent des histoires. Saint-John Perse raconte beaucoup d'histoires. Le récit est déjà dans la poésie.

« Rebelle et guerrier ». Lorsque nous voulions que la langue créole remplace la langue française, nous étions dans une posture de rebelles. Nous avions une situation de domination, langue française contre langue créole, que nous allions renverser. Un peu comme dans les premiers temps de la francophonie : on a la langue anglaise qui domine et puis on déploie l'armée francophone pour essayer de renverser la domination anglophone. C'est la position du rebelle qui se contente de remplacer une domination par une autre. Alors que le guerrier, lui, va souffrir d'une domination linguistique avec une langue dominée et une langue dominante, et se dire : « Je ne vais pas me contenter de renverser le rapport de domination, je vais essayer de trouver un moyen pour que jamais une langue n'en domine une autre. Je vais essayer de trouver un moyen pour que nous puissions vivre toutes les richesses qui constituent toutes les langues. Et pour sauver la langue créole, ou pour sauver une langue dominée, il est important de donner à nos enfants le goût, le désir, l'envie, la félicité



de connaître, d'entendre et de vivre toutes les langues du monde. C'est comme cela que nous pourrions sauver les langues. Donc vous voyez que le rebelle renverse les termes de la domination, et que le guerrier change le monde. Merci beaucoup.

(Conférence donnée par M. Patrick Chamoiseau le 13 novembre 2012, à la faculté des Lettres de l'Université de Tokyo. Modérateurs : Moriyuki Hoshino et Masanori Tsukamoto ;  
Transcription : Kanata Tanaka ; Révision : Marianne Simon-Oikawa)