

PLURILINGUISME ET ALTÉRITÉ DANS LES ÉCRITURES FRANCOPHONES : « UNE PO-ÉTHIQUE DU MONSTRUEUX ? »

CHRISTINE RAMAT
ESPE CVL, Un. d'Orléans
Christine.ramat@wanadoo.fr

Résumé : Les pratiques scripturales d'un Sony Labou Tansi, d'un Kossi Efoui, d'un Koffi Kwahulé du côté de l'Afrique noire francophone, ou bien d'un Frankétienne, d'un Raphaël Confiant, d'un Édouard Glissant, d'un Patrick Chamoiseau du côté des écritures antillaises, soulignent une forte hétérogénéité linguistique ainsi qu'une polyphonie discordante qui, poussées à l'excès, confinent au monstrueux. Cette hybridité verbale prend appui sur le contexte sociolinguistique de diglossie propre à l'Afrique, mais la dépasse car les écrivains de la « migritude » entendent assumer un positionnement esthétique en phase avec la réalité d'une Afrique transculturelle. Au-delà, ils partagent une même fascination pour l'étrangeté de la langue littéraire et pensent l'invention littéraire comme la mise en scène d'une parole qui carnavalise le monde et en verbalise son chaos. Les formes de plurilinguisme qui en découlent enfantent ce que l'on pourrait appeler « des langues monstres », des langues en mutation à la fois énormes et hors-normes capables de toutes les excentricités. Quelles sont les principaux traits de cet « usage monstrueux » de la langue ? Comment opère-t-il ? Pour produire quels effets et défendre quelles valeurs (po)éthiques du plurilinguisme ?

Mots clés : francophonie, plurilinguisme, hybridité, carnavalesque, monstrueux littéraire

Abstract : The scriptural practices of Sony Labou Tansi, Kossi Efoui, Koffi Kwahulé on the side of French-speaking Black Africa, or Frankétienne, Raphaël Confiant, Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau on the side of the West Indian writings, develop a strong linguistic heterogeneousness as well as a clashing polyphony which, pushed to the excess, border on the monstrous. This verbal hybridity takes support on the sociolinguistic context of diglossia specific to Africa, but exceeds it because the writers of the "migritude" intend to assume an aesthetic positioning in connection with the reality of cross-cultural Africa. Beyond, they share the same fascination for the strangeness of the literary language and think of the literary invention as the fabrication of a language which carnivalises the world and shows its chaos. These forms of multilingualism give birth to what we could call « monstrous languages »; at the same time enormous languages exhibit eccentricities. What are the main lines of this "monstrous use" of language? How does it operate? To produce which effects and defend which po-ethical values?

Keywords : Francophony, multilingualism, hybridity, grotesque, monstrous and literature

Depuis les années 80, les nouvelles écritures africaines mettent l'accent non plus sur les valeurs idéologiques des œuvres mais sur des complexes structurels ou narratifs produisant un renouvellement parfois radical des valeurs génériques. Les pratiques romanesques d'un Sony Labou Tansi, d'un Kossi Efoui, d'un Koffi Kwahulé, du côté de l'Afrique noire francophone, ou bien d'un Frankétienne, d'un Chamoiseau, d'un Édouard Glissant, du côté des écritures antillaises, signalent en effet une forme de fascination pour le bizarre, l'hétérogène, l'hybridité, qui, poussée à l'excès, confine au monstrueux. Le monstrueux littéraire est souvent jugé caractéristique de la modernité ou de la postmodernité. À l'époque des avant-gardes des années 1970, il se confond avec ce qu'on appelait les grandes irrégularités du langage. Dans le contexte postmoderne, il désigne bien souvent de nouvelles pratiques textuelles, chaotiques, multidirectionnelles et ludiques. Il participe alors d'un travail d'invention et d'intervention tant sur le langage que sur le corps du projet romanesque pour produire des formes narratives é-normes et hors normes à la fois hétérogènes, hybrides et hétéroclites.

Quelles sont les principaux traits de ce que l'on conviendra de désigner sous l'appellation probablement périlleuse d'esthétique(s) monstrueuse(s) ? Quel rapport cette littérature francophone entretient-elle avec la langue ? Quelles mutations langagières opère-t-elle ? Pour produire quels effets et défendre quelles valeurs (po)éthiques ? Voici quelques questions auxquelles nous nous proposons de répondre.

La diglossie : une dramatisation carnavalesque sous le signe de l'ambivalence

Pour éclairer le rapport que cette littérature turbulente entretient avec la langue, il faut rappeler la situation complexe qui caractérise ces écritures francophones. Tout d'abord le contexte diglossique que Glissant définit dans *Poétique de la Relation* comme la « domination d'une langue sur une autre ou plusieurs autres, dans une même région » (Glissant, 1991 : 132).

Ces auteurs francophones, on le sait, vivent dans un contexte culturel multilingue. Le français (la langue d'écriture et donc de publication) entre en contact avec la langue locale, langue maternelle (langue de pensée et d'inspiration), et s'expose à une aventure conflictuelle que ces écritures thématisent en empruntant la forme du drame.

Dans *Écrire en pays dominé*, Patrick Chamoiseau confie que sa « prime douleur fut dans le drame des langues : entre langue créole et langue française ». Il témoigne de

l'écrasement linguistique et identitaire qu'il subit : « Nous nous sentions hors du monde et pas seulement hors du monde mais presque hors de l'Humanité » (Chamoiseau, 2002 : 44).

Or, cette situation de diglossie, qu'il compare à une sorte de schizophrénie langagière, mais qui le conduira pourtant à la différence de *Confiant* ou de *Frankétienne* à choisir le français et non le créole, engendre une poétique spécifique de l'écart. Un écart qui emprunte son modèle au rituel carnavalesque sous la forme d'une détronisation à la fois agressive et jubilatoire de la matière linguistique.

Ce sont, par exemple, les procédés de rabaissement parodique, les rituels d'intronisation et de détronisation, qu'a bien mis en évidence Bakhtine à propos de l'œuvre de Rabelais qui trouvent un écho dans les écritures antillaises (Bakhtine, 1970). La mise en scène de la langue reprend en effet le rituel du Carnaval. Selon les critères pseudo-victimaires du rite carnavalesque on sacrifie un roi bouffon. Mais ici c'est la langue qui tient le rôle emblématique du Roi de Carnaval. On se souvient que *Confiant* déclarait dans son *Éloge* : « Parler français n'est pas gage d'intelligence ». Dans *Le nègre et l'amiral*, Rigobert, précise le narrateur, « avait le don d'inventer des mots et dans ses moments d'intense excitation, il les accolait les uns aux autres et créait des images fulgurantes qui vous clouaient sur place nettement et proprement. C'est ainsi qu'il avait gagné le droit de ne pas savoir prononcer un traître mot de français et poussait même le culot jusqu'à s'en vanter » (*Confiant*, 1988 : 14).

Les romans de Patrick Chamoiseau s'inscrivent dans la même veine. La défense et illustration de la langue française, à laquelle s'emploie le romancier, se fonde sur un jeu de transgressions et de détournements parodiques. Si *Solibo* est défini comme le maître de la parole, c'est parce qu'il défait la langue de ses carcans référentiels pour l'ouvrir à d'autres possibles et à d'autres espaces :

À terre dans Fort-de-France, il était devenu un Maître de la parole incontestable, non par décret de quelque autorité folklorique ou d'action culturelle (seuls lieux où l'on célèbre encore l'oral) mais par son goût du mot, du discours sans virgule. Il parlait, voilà. Sur le marché aux poissons où il connaissait tout le monde, il parlait à chaque pas, il parlait à chacun, à chaque panier et sur chaque poisson. S'il y rencontrait une commère folle à la langue, disponible et inutile, manman ! Quelle rafale de Bla-bla (Chamoiseau, 1988 : 26-27).

Cet élan de retournement et d'inversion de la langue française entend démontrer la puissance de la parole en tant que voie d'inventivité. Elle n'exclut pas une violence agressive contre la langue dominante et ses valeurs. Dans *La revanche de*

Bozambo, Bertène Juminer prend à contre sens le vieil appareil sémantique colonial, il inverse les repères qui opposent le noir au blanc. Usant et abusant des bons mots, il inverse le code des couleurs dans une langue haute en couleur. Les personnages passent « des nuits noires à broyer du blanc ». Toutes les expressions lexicalisées sont comiquement retournées. Les indigènes parlent « petit blanc » et « montrent pattes noires » au moment où tout individu de « faciès blançoïde » est à priori suspect ayant peu de chance d'être « noirci » c'est-à-dire innocenté tandis que ceux qui font office « de bête blanche broient du blanc » dans leur fourgon cellulaire (Juminer, 2000).

Cette inversion sémantique, à la fois comique et critique, actualise l'éclatement des carcans identitaires. Parler à l'envers des langues, c'est inverser les repères habituels pour penser à l'envers des prêts à penser. C'est d'abord la perspective unifiée d'un monde clos qui est remis en cause par les langues de carnaval. L'imaginaire carnavalesque refuse le centre et la clôture pour produire un monde chaos. Dans *L'Isolé soleil* de Daniel Maximin, l'île est le lieu dans lequel tout éclate en débris et en poussières pour creuser une vérité non plus continentale et centrée, mais archipélique et décalée.

Cet espace inversé est aussi la métaphore de l'espace langue (Maximin, 1981). Dans *Texaco* de Patrick Chamoiseau, la problématique spatiale est conçue comme une visualisation des problématiques linguistiques et identitaires : la recherche d'un espace en mesure d'accueillir le peuple créole représente l'enjeu du combat mené par Marie-Sophie Laborieux. À l'En-ville présentée comme un espace gouverné par l'ordre, comme le centre articulé selon une logique urbaine occidentale, alignée, ordonnée, forte comme la langue française, prototype de la langue-racine qui s'accorde à plein titre avec le projet d'assimilation à la France-patrie, s'opposent les espaces langues émiettés qui se développent sans règle pour produire l'articulation « réseau » propre à *Texaco*, décrit comme un écosystème tout en équilibres et en interactions (Chamoiseau, 1992 : 328-329).

Le chaos qui naît de cette inversion fait signe d'un rapport paradoxal à la langue. Une violence agressive, d'une part, qui trouve sa forme dans la rage d'expression contre l'oppression linguistique et, d'autre part, un amour baptismal pour la langue française. Dans les deux cas, le topos du carnaval fait signe d'une langue en crise. On ne s'étonnera pas alors que le grotesque bakhtinien soit ici désaccordé et vire à l'angoisse kayserienne. Les festivités carnavalesques de *Solibo Magnifique* tournent court. La mort de Solibo qui n'a pas plus d'importance qu'un fait divers pour la communauté laisse place à l'angoisse, la tristesse, la révolte révélant ici les difficultés d'une société tiraillée entre ses traditionnels valeurs, modes de vie et de pensée,

désormais confrontés de plein fouet à ceux de la culture dominatrice. La langue française est telle une langue monstre qui poursuit l'esclave échappé. Les titres des romans *Malemort ou Mahagony* choisis par Édouard Glissant sont aussi emblématiques d'un lugubre carnaval (Glissant, 1975, 1987). Le cochon de Colentroc met à jour une violence, une folie, qui symbolisent la situation réelle de l'aliénation. Dans *Ultravocal* de Frankétienne, le « Carnaval macabre va jusqu'au Zénith », déclare le narrateur et « la joie de vivre se fait sur fond de dictature sanglante » (Frankétienne, 1995 : 171). L'affrontement titanesque entre Vatel, le révolté, le naisseur de conscience et Mac Abre, le coupeur de jambes, engendre le cri ultravocal du poète qui s'insurge contre la guerre, le pouvoir et la mort.

On l'aura compris, le contexte diglossique met en scène la crise endémique qui travaille la langue. Face à la position du maudit et du dominé, l'écrivain tente d'écrire, de faire entendre sa parole, non sans difficultés. Patrick Chamoiseau résume la situation paradoxale de l'écrivain francophone : « Comment écrire alors que ton imaginaire s'abreuve, du matin jusqu'aux rêves, à des images, des pensées, des valeurs qui ne sont pas les tiennes ? Comment écrire quand ce que tu es végètes en dehors des élans qui déterminent ta vie ? Comment écrire, dominé ? » (Chamoiseau, 2009 : 17).

Le drame des langues est un leitmotiv des écrivains francophones. Mais ne nous y trompons pas, la crise de la langue est aussi l'état normal pour celui qui entre dans l'étrangeté des langues et prétend y imposer l'inouï de cette torsion stylistique qu'on appelle aussi poésie. Elle est dans la nature même de l'expérience de la littérature. Les écritures antillaises et africaines francophones savent que le contexte diglossique est un mal nécessaire, un mal qui fait écrire mais que l'on ne saurait affronter frontalement dans des langues apaisées, réconciliées, socialisées, assimilées. C'est pourquoi elles élaborent dans la langue française, des stratégies de détour, de contestation, de résistance, de ruse et de création. Ce mal déchaîne de grandes irrégularités, provoque un dire monstrueux capable de mettre en scène un monde à l'envers infiniment ouvert « un monde aussi grand ouvert que la gueule de tous ses nègres » déclare le narrateur de *Tout-monde* (Glissant, 1995 : 154).

L'interlangue : un monde à l'envers infiniment ouvert

En fait, le parcours de recherche identitaire et linguistique débouche dans les écritures antillaises sur une interlangue qui reflète l'ouverture et la transversalité à la base de l'identité créole, prouvant ainsi la vitalité d'une langue souple, protéiforme et syncrétique dont le principe fondateur est d'intégrer en son sein la multiplicité des

langues qui participent du phénomène de créolisation.

La langue créole est littéralement une conséquence de la mise en rapport de cultures différentes répète Édouard Glissant dans *Le Discours antillais* (Glissant, 1981 : 241). À ce titre, il récuse la pensée de « la racine unique » et des systèmes pour s'en remettre à la pensée de la « trace et du rhizome » deleuzien. Le désir omniphone formulé par Chamoiseau-Solibo rejoint la réflexion glissantienne. « Le monde chaos », comme le décrit Glissant dans *l'Intention poétique*, est « désir d'abattre les murailles » car il s'agit, comme le souligne le *Traité du Tout-monde*, de reconstruire la tour multilingue de Babel. Le Tout-monde est alors masse de paroles, textes, récits, discours qui appartiennent à une foule de voix et de personnes sociales dans la plus extrême diversité. L'art poétique « du déparler » cher à Glissant est une mise en relation. Mettre en relation, c'est rabouter des paroles des styles hétérogènes. Le début de *Tout-monde* est significatif à cet égard, il draine dans un rythme endiablé, français et créole, prose et poésie, lyrisme et paroles triviales. Le début du passage tiré *D'Antan d'enfance* restitue aussi cette atmosphère multisonore dans laquelle, aux accents créoles et français, s'ajoutent l'anglais, « les bruitages du tamoul et d'autres langues sacrées, les langues africaines tambourinées, l'arabe et le chinois nasillé » (Chamoiseau, 1990 : 82-83). Ce qui est exhibé ici, c'est un imaginaire linguistique capable d'incorporer toutes les langues, non pour produire une forme de translanguisme qui relèverait d'une forme de synthèse (à l'image du texican (dans le sud des États-Unis) ou du portugol (parlé par les Cubains en Angola), ni pour imposer un sabir international ou un espéranto postmoderne. Au contraire, ce qui est revendiqué c'est une langue en perpétuelle expansion, qui prend la forme fantasmatique d'un *Tout langue* capable de tout dire et surtout de trop dire. Certains peuvent y voir un leurre. D'autres placent cette pratique sous le signe d'un déficit littéraire. L'hybridité d'une langue qui n'est ni du créole ni du français mais un métissage des deux, s'est vue reléguée comme vulgaire « langue banane » par les lecteurs français, rigoureux et normatifs, mais aussi par les lecteurs créolophones qui n'apprécient pas davantage ce qu'ils perçoivent comme une indécision entre deux langues connues.

Ce mépris de l'entre deux langues est manifeste dans *Solibo magnifique* quand le brigadier-chef, Bouaffesse, décide de mener l'enquête de la mort de Solibo ; il interroge les témoins et précise « pas de charabia de nègre noir mais du français mathématique » (Chamoiseau, 1988 : 105).

En fait le métissage et l'hybridité linguistiques ne relèvent ni d'une revendication folkloriste ni d'une pure nostalgie de la culture antillaise. Il s'agit de façon plus complexe pour Chamoiseau comme pour Glissant de brouiller la hiérarchie

des langues, mais aussi de lutter contre toutes les formes d'uniformisation linguistique. On l'aura compris, le grotesque verbal sert avant tout à inventer des espaces de liberté dans la langue capable de faire voler en éclats les carcans linguistiques, les frontières identitaires, mais aussi d'assumer l'éclatement du sens, un éclatement qui ébranle les certitudes de l'occident et replace le continent africain dans sa complexité. Car l'enjeu de ces écritures n'est pas simplement l'expérimentation de formes excentriques, mais bien celui de l'affrontement au réel. Ce qui est nié, c'est le principe de clôture résolutive et de suture auto-satisfaisante. Comme le rappelle Glissant dans son *Discours antillais*, l'écriture engage une poétique du divers qui n'a d'autre vocation que celle de transcrire les phénomènes de métissage et d'hétérogénéité inscrits au cœur du réel.

L'excès polyglotte

Du côté de l'Afrique noire francophone, les écritures africaines des années 1980-1990, qu'elles soient romanesques ou dramaturgiques, poussent à bout cette mise en volume de la langue. L'hétérogénéité linguistique et la polyphonie discordante signalent une volonté de déterritorialiser la langue. Elles développent un multilinguisme singulier à la fois germinescent et monstrueusement polyglotte.

La singularité de ces écritures est d'abord de paraître peu africaines. Comme le souligne Sylvie Chalaye, c'est bien l'étonnement que suscitent d'abord les pièces de Kossi Efoui, de Caya Makhélé ou de Koffi Kwahulé lorsqu'elles sont présentées, par exemple, au festival des francophonies de Limoges (Chalaye, 2003). Ce théâtre se présente en marge des représentations habituelles de l'Afrique folklorique et exotique, mais aussi dans les marges de l'Afrique car il entend se dégager des références territoriales pour s'ouvrir à d'autres espaces. Dans les années 1980, Sony Labou Tansi, romancier et dramaturge congolais, marque l'ouverture de la littérature africaine sur le monde. Celui qu'on appelle le « Black-Shakespeare » rompt le premier avec la représentation d'une Afrique fermée, préservée des évolutions du monde. Il marque non seulement l'ouverture de la littérature africaine sur le monde mais aussi l'émergence d'une identité en devenir.

Le théâtre de Koffi Kwahulé est un théâtre de l'exil dont les enjeux se jouent en dehors du continent noir. *Bintou*, par exemple, met en scène l'univers des cités françaises. *Cette vieille magie noire* se tient bien loin des quartiers bouillants d'Abidjan car l'action dramatique se déroule dans l'univers complexe du « show-biz » newyorkais.

Avec sa pièce *Le Carrefour*, Kossi Efoui construit un espace qui pourrait être à la fois en Afrique mais aussi partout ailleurs. Ses protagonistes n'ont pas de noms

africains. Le lieu est également indéterminé. Les identités sont plurielles. L'action se déroule à un carrefour.

Dans *La Fable du cloître du cimetière*, la petite fille voudrait enseigner à Makiadi comment on traverse les murs et Makiadi, dans un état de dépossession, tente de sortir de son carcan intérieur : « Demain nous serons hors les murs, nous marcherons sur les toits couleur ciel. Demain nous chevaucherons le vent, ce vent qui faisait un bruit de paille déchiré de silence » (Makhlélé, 1995 : 73).

Que ce soit Caya Makhélé, Koffi Kwahulé, Kossi Efoui, tous ces dramaturges s'engagent dans une dynamique d'arrachement à soi, en se dégageant de toute fixité géographique, de toute représentation passéiste de l'Afrique pour revendiquer une conception dramaturgique foncièrement hybride, prise dans le brassage des cultures du monde. Les auteurs qui portent ces écritures sont des gens de nulle part et de partout comme le dit Caya Makhélé :

J'ai grandi dans un monde où la dualité est la forme première de l'existence. Dualité entre le visible et l'invisible, entre le moderne et le traditionnel, entre le village et la ville, entre ma culture congolaise et la culture française, que j'ai fait mienne par obligation. (...) Je dois à chaque fois parvenir à réunir ces deux univers en un seul ; c'est à ce prix que je suis capable de trouver mon chemin. C'est pourquoi mes personnages, quand ils sont dans un univers et pas dans l'autre, vont toujours dans la mauvaise direction et se trompent parce qu'ils n'ont pas réussi à réunir les deux univers (Chalaye, 1997 : 155).

Le théâtre de Kossi Efoui ne cesse lui aussi de développer la symbolique du carrefour, lieu de la croisée des chemins, porte ouverte sur d'autres mondes linguistiques, mais aussi faille, brèche, béance dans le tissu de l'histoire et de la réalité. La fin de la pièce *Io* de Kossi Efoui, se termine par une comptine et la chanson « Voodoo Chile » de Jimi Hendrix.

On passe donc d'un théâtre de la négritude à un théâtre de la migritude. Ce néologisme, précise Jacques Chevrier, « indique que l'Afrique dont parle les écrivains n'est plus celle de leurs devanciers, mais si l'on peut ainsi dire, d'une Afrique extracontinentale dont le centre de gravité se situerait quelque part entre Belleville et l'au-delà du boulevard périphérique » (Chevrier, 2004 : 100). On ne s'étonnera pas que le trajet, le déplacement, le voyage et l'errance soient des actions théâtrales récurrentes dans la mesure où elles introduisent de la distance, où elles diversifient l'espace vécu, où elles deviennent un lieu de questionnement de l'espace linguistique et géographique. Or la question du lieu « Où est l'Afrique ? » est aussi un questionnement de l'espace

existentiel et identitaire qui interroge le « Qui suis-je ? » mais aussi la communauté linguistique : « Quelle langue me parle ? », « Quelle est cette langue que je parle ? ».

En fait ces romanciers et dramaturges ne se détournent pas de l'Afrique mais procèdent au retournement des limites linguistiques et communautaires pour produire un multilinguisme qui s'apparente à une traversée des langues car ils se réclament de tous les héritages et de tous les voyages. Ils développent surtout une pensée de la résistance tant à l'uniformisation croissante qu'à l'exacerbation différentialiste des particularismes. Ils se départissent d'une vision artistique afro-centriste et pose les jalons d'une langue transcontinentale. Dans la pièce de Sony Labou Tansi, *Cercueil de luxe*, Vendredi chante en latin pendant que la foule déclenche une messe de Vaudou Kongo. Dans *Brasserie* de Kwahulé, on parle anglais, allemand, l'auteur revendique le cinéma américain et le jazz, mais fait aussi entendre les chants griots africains. Kossi Efoui évoque son attachement à la littérature sud-américaine, tout en puisant dans les mythes grecs. Il ne s'agit plus de s'enfermer dans une quête du typique mais d'assumer un positionnement esthétique en phase avec la réalité d'une Afrique transculturelle.

Mais l'enjeu ici est moins de prôner un universalisme que de créer de nouvelles alliances, de nouveaux espaces possibles de jeu dans la langue. Loin de masquer la diversité des voix qu'ils recueillent, ces écrivains exposent leurs bruitages, leurs télescopages jusqu'à la confusion. Émerge alors une parole tétatologique, une parole faite de fragments, de discours prélevés, d'affabulations, de citations, une parole hybride dont les mots s'altèrent et se transforment. Les romans de Sony Labou Tansi exhibent une langue monstre faite de torsions et de créations lexicales. On repère chez lui un goût affirmé pour l'inflation verbale, les énumérations et l'hyperbole. C'est par exemple *Dans La vie et demie*, l'onomastique qui engendre, à une vitesse incroyable, une quantité d'hybrides monstrueux pour désigner la lignée des guides providentiels depuis Henri-au cœur tendre et Jean-Oscar-Cœur-de Père jusqu'à Jean Sans Cœur et Félix Le Tropical en passant par Maillot-l'enfant-du tigre. Parfois ce sont des alliances à valeur oxymorique qui engendrent « les fusils de la paix » ou les ustensiles de viol dans l'État *honteux*. Dans *Antoine m'a vendu son destin*, la dérivation entraîne la formation des termes « Têtument » (1986 : 18), « Francovores » et « antonovores » (1986 : 32) ; dans *Je soussigné cardiaque* « L'idiocrate » (1986 : 42) côtoie la « Putainerie » (1986 : 77), la « Franconnerie » et la « blanconnerie ». L'univers langagier de Sony Labou Tansi paraît toujours en perpétuelle genèse, tout se passe comme si le langage obéissait au « refus d'une certaine volonté de le fixer définitivement » (Ngal, 1994 : 137).

Ce mouvement de tétatogenèse trouve des échos du côté des écritures

antillaises. Frankétienne, l'auteur haïtien d'*Ultravocal* affectionne les néologismes. On assiste à un travail de morcellement, de démembrement qui débouche aussi sur une prolifération de monstres sonores. Ce sont par exemple : « les rattus, les musrattus, les ténesmes, les orthopètères, les anophèles et surtout « les taratropouermouchiques (...) » (Frankétienne, 1972 : 257). Chaque monstre engendre d'ailleurs dans le récit, une succession dense de paragraphes, comme de brèves éclosions de poésie pure, surgis de la laideur et de la pestilence.

Comment comprendre ces monstres poétiques ? Quelles valeurs donner à cette poétique de la tératologie qui affectionne le mélange des genres, l'hybridité des discours en exhibant au final une propension pour la démesure et l'excès grotesque ?

On pourrait donner à l'esthétique du monstrueux littéraire une valeur démonstrative, presque didactique de réveil du peuple endormi. Écrire, disait Sony Labou Tansi, « c'est choisir le scandale comme moyen d'expression, écrit-il en exergue de son second roman *L'Anté-peuple* (1983). Dans *Ultravocal*, les nombreuses scènes de carnage, les accouchements macabres et les nombreux défilés « de monstres glapissants qui sont nos vices », déclare Frankétienne, s'inscrivent dans une poétique du choc. Frankétienne pose un double constat : le monde meurt lentement d'oubli et d'apathie, la violence se banalise. Il s'agit alors par le biais du grossissement et de l'excès monstrueux, de réveiller ce troupeau de dormeurs, oublieux que sont les haïtiens : « Qui a prétendu que le langage demeure une arme archaïque ? » lance Frankétienne (1995 : 257). Comme Césaire, il entend redonner à la parole la force du cri. Il faut choquer, réveiller heurter. Mais au-delà, ces langues monstres inversent le sens de la visibilité et de l'esthétique en général. Au lieu de motiver ce que l'on montre par la nécessité d'un contenu, la torsion excessive des formes semble montrer le contenu comme manque. Le monstre a bien quelque chose à voir avec la révélation. Mais cette révélation est paradoxale. Elle révèle qu'il n'y a pas d'ordre à révéler, il n'y a que de la révélation. Le monstre donne à voir le regard lui-même dans un excès fait langue dont l'objectif est de tout dire ou de trop dire. En ce sens, la figure rhétorique fondamentale de ces écritures pourrait bien être la parrhésie, liberté de dire plus qu'il n'est permis. C'est pourquoi elles brassent les discours les plus hétérogènes, jouent sur la défiguration carnavalesque des discours et pratiquent généreusement l'obscénité et l'oralité.

Débordant surplus de mots recomposés, de néologismes, de rythmes et de sons, les langues monstres exhibent ce que la culture savante tient habituellement séparé, la réflexion poétique, le langage du corps, les rythmes de l'oralité, la prose du réel dans sa brutalité matérielle. Car il s'agit, pour elles, d'incorporer dans une élaboration poétique

souvent très sophistiquée, ce qui exclut la légalité linguistique, en bas, la langue triviale et obscène, en haut, la logique sonore, les exorcismes et les formules magiques, cette langue des herbes que parle Marie Celat dans *Mahagony*.

Fracassant les grands mots leurres de nos humanismes soit disant modernes, « ces rafales de langues », comme les appelle Glissant, giflent nos grandes têtes molles et renouent avec cet humanisme à l'état naissant qu'inaugurerait Rabelais, un humanisme de rupture, de scandale, de cruauté. Par-delà les frontières, ces langues monstres ont peut-être en commun de renouveler le défi rabelaisien. Incarner la force germinative d'une langue polyglotte, qui, pour dégeler les paroles, se lance dans une hétérogénéité radicale en travaillant le fond immémorial de la langue.

On trouve cette même jouissance du langage dans le geste stylistique polyglotte d'un Verheggen, poète wallon, qui ne cesse de montrer « qu'il n'y a pas une langue mais des langues, dix mille langues, il y a une tour de Babel pour faire entendre 'l'inouiversel' » (Verheggen, 1985 :87). Même jubilation chez Valère Novarina qui, dans *Chaos*, affirme « écrire contre notre actuel français littéraire plat linéaire B qui perd au moins un son par jour » (1997 : 154).

Par-delà les frontières, ces langues monstres pourraient bien dessiner une poéthique de la francophonie que résumait Soni Labou Tansi et que nous citerons en guise de conclusion : « La francophonie, c'est le courage qu'auront les Français de savoir que les hommes font l'amour avec leur langue. Toute langue est le premier lieu d'exercice de liberté. La liberté fait la promotion de la différence, en naturalisant la ressemblance » (Zalessky, 1989 : 4). Affirmer son altérité dans sa singularité linguistique, subvertir les discours de domination, voilà qui est bien le propre de la littérature.

Bibliographie

BAKHTINE, Mikhaïl (1970). *L'œuvre de F. Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard.

CHALAYE, Sylvie (1997). « Entretien avec Caya Makhélé » [on-line]. *Africultures*, <URL:<http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=155...>>.

CHALAYE, Sylvie (2003). « Des dramaturges qui se pensent au monde », *Africultures*, 54, Paris: L'Harmattan, pp.37-44.

CHAMOISEAU, Patrick (1988). *Solibo magnifique*. Paris : Gallimard.

CHAMOISEAU, Patrick (1990). *Antan d'enfance*. Paris : Hatier.

CHAMOISEAU, Patrick (1992). *Texaco*. Paris : Gallimard.

- CHAMOISEAU, Patrick (2002). *Écrire en pays dominé*. Paris : Gallimard.
- CHEVRIER, Jacques (2004). « Afrique(s)-sur-Seine : Autour de la notion de 'migritude' », *Notre Librairie*, n°155-156, 96-100.
- CONFIAINT, Raphaël (1988). *Le Nègre et l'amiral*. Paris : Grasset.
- EFOUI, Kossi (1990). « *Le Carrefour* », *Théâtres Sud 2*. Paris : L'Harmattan.
- GLISSANT, Édouard, *Malemort*, 1975, nouvelle édition, Paris : Gallimard.
- GLISSANT, Édouard (1981). *Le Discours antillais*. Paris : Gallimard.
- GLISSANT, Édouard (1981). *La Case du commandeur*. Paris : Gallimard.
- GLISSANT, Édouard (1987). *Mahagony*. Paris : Gallimard.
- GLISSANT, Édouard (1990). *Poétique de la Relation (Poétique III)*. Paris : Gallimard.
- GLISSANT, Édouard (1995). *Introduction à une Poétique du divers*. Paris : Gallimard.
- GLISSANT, Édouard (1995). *Tout-monde*. Paris : Gallimard.
- FRANKÉTIENNE (1972). *Ultravocal*, Port-au-Prince : Imprimerie Gaston.
- JUMINER, (2000). *La Revanche de Bozambo*, Paris : Présence africaine.
- KWAHULE, Koffi (1993). *Cette vieille magie noire*. Carnières : Éditions Lansman.
- KWAHULE, Koffi (2006). *Brasserie*. Montreuil : Éditions théâtrales.
- LABOU TANSI, Sony (1981). *La Parenthèse de sang*, suivi de *Je soussigné cardiaque*. Paris : Hatier.
- LABOU TANSI, Sony (1983). *L'Anté-peuple*. Paris : Seuil.
- LABOU TANSI, Sony (1986). *Antoine m'a vendu son destin*, *Revue Équateur*, n°1.
- LABOU TANSI, Sony (2006). *Cercueil de luxe, la peau cassée*. Montreuil : Éditions théâtrales.
- MAKHÉLÉ, Caya (1995). *La Fable du cloître des cimetières*. Paris : L'Harmattan.
- MAXIMIN, Daniel (1981). *L'Isolé soleil*. Paris : Le Seuil.
- NOVARINA, Valère (1989). *Le Théâtre des paroles*. Paris : P.O.L.
- NGAL, Georges (1994). *Création et rupture en littérature africaine*. Paris : L'Harmattan.
- VERHEGGEN, Jean-Pierre (1985). *Pubères, putains (récit)*. Dieulefit : Cheval d'Attaque.
- ZALESSKY, Michèle (1989). « Locataires de la même maison : Entretien avec Sony Labou Tansi », *Diagonales*, n°9, pp. 3-4.