

Scénographie et éthos dans les récits Antan d'enfance ET Chemin-d'école de Patrick Chamoiseau / *Scenography and ethos in Antan d'enfance and Chemin-d'école by Patrick Chamoiseau*

*Annick Marie Belrose**

Professeur associé à l'Université Fédérale de l'Amapá-UNIFAP depuis 2015. Doctorat en Études Littéraires de l'UNESP-Araraquara. Chercheuse dont le doctorat a porté sur les récits d'enfance de l'écrivain martiniquais Patrick Chamoiseau.

 <https://orcid.org/0000-0002-2442-6597>

Received in: 21 jun. 2025 **Approved** in: 30 jun. 2025

Comment citer cet article:

BELROSE, Annick Marie. Scénographie et éthos dans les récits Antan d'enfance ET Chemin-d'école de Patrick Chamoiseau. *Revista Letras Raras*. Campina Grande, v. 14, n. 1, e6282, août. 2025. DOI : 10.5281/zenodo.16734568

RÉSUMÉ

L'objectif de cet article est de présenter une partie des résultats d'une recherche menée dans le cadre d'un doctorat. Nous nous penchons sur l'analyse de deux des cinq caractéristiques qui fondent l'écriture créole, énoncées dans l'essai-manifeste bilingue intitulé *Éloge de la créolité*, publié en 1989 par les auteurs Bernabé, Chamoiseau et Confiant. Les caractéristiques analysées sont le choix de la parole et l'enracinement dans l'oral. Le corpus de l'analyse est constitué des deux ouvrages autoréférentiels de l'écrivain martiniquais Patrick Chamoiseau, intitulés *Une enfance créole I, Antan d'enfance* (1990) et *Une enfance créole II, Chemin-d'école* (1996), tous deux publiés chez Gallimard. À travers les stratégies mises en œuvre par l'auteur pour narrer son enfance, nous avons cherché à mettre en exergue la scénographie qu'il a choisie, ainsi que l'éthos discursif des œuvres, à savoir l'identité incarnée par l'énonciateur. Cette analyse des caractéristiques s'est inscrite dans le cadre de l'analyse du discours littéraire, selon Maingueneau (2011, 2018). Les résultats ont permis de conclure à l'existence de deux œuvres que nous avons qualifiées de contes autobiographiques créoles.

Mots-clés: Scénographie ; Éthos ; Conte autobiographique créole ; Chamoiseau.

ABSTRACT

This article presents some of the results of research conducted for a doctoral degree. The analysis focuses on two of the five founding characteristics of Creole writing set forth in the 1989 bilingual essay-manifesto *Éloge de la créolité* by authors Bernabé, Chamoiseau, and Confiant. The characteristics analyzed are the use of speech and rootedness in orality. Our analysis is based on two self-referential works by the Martinican writer Patrick Chamoiseau: *Une enfance créole I, Antan d'enfance* (1990) and *Une enfance créole II, Chemin-d'école* (1996), both published by Gallimard. Through the strategies the author employed to narrate his childhood, we sought to highlight the scenography he chose as well as the discursive ethos of the works—i.e., the identity embodied by the enunciator. According to Maingueneau (2011, 2018), this analysis of characteristics falls within the framework of literary discourse analysis. The results show that the two works are Creole autobiographical tales.

Keywords: Scenography ; Ethos ; Creole autobiographical tales ; Chamoiseau.

*



Adresse électronique : annick.belrose@unifap.br

1 Introduction

Comme toutes les œuvres d'art, les œuvres littéraires ont une inscription historique. Leur valeur se mesure à leur capacité à révéler l'état d'une société à un moment donné. De même, la littérature, comme l'histoire, a des fonctions fondamentales dans la manière dont les hommes conçoivent leur identité et dans la manière dont ils agissent pour la faire évoluer. Cela dit, les Antilles françaises, et la Martinique en particulier, sont entrées dans le XXe siècle sous le signe de transformations sociales et politiques qui ont déterminé la formation d'une nouvelle conscience historique, qui s'est déroulé par étapes successives. Jusqu'alors, les premiers intellectuels noirs antillais ne disposaient pas d'une structure discursive autonome et ce n'est donc que progressivement qu'ils l'ont construit. Selon Chamoiseau (1991, p. 114) à l'époque dans l'île, prévalait un scénario dans lequel "la couleur noire était encore marquée du sceau de l'infamie". L'idéologie du blanchiment de l'ethno-classe mulâtre prédominait. Confronté à ce scénario, des voix se sont faites entendre et des actes d'insoumission, que l'auteur désigne comme marronnage intellectuel, un moyen pour le colonisé créole de refuser le destin qu'il ne maîtrise pas, ont émergé.

Le premier acte d'insoumission fut le lancement du manifeste *Légitime défense* en juin 1932, par un groupe de jeunes intellectuels martiniquais. Parmi eux, le philosophe René Ménil, le poète Étienne Lero et l'enseignant et journaliste Jules Marcel Monnerot. Ce manifeste fut une réflexion critique sur l'identité et la littérature martiniquaises de l'époque. Le deuxième acte consiste en la publication en 1939 du *Cahier d'un retour au pays Natal* d'Aimé Césaire, l'un des points de départ du mouvement littéraire de la Négritude. Dans cette œuvre à caractère autobiographique, l'auteur réalise une immersion symbolique dans son être pour retrouver son identité tout en cherchant à transformer la réalité martiniquaise qu'il révoltait. Puis, dans les années 1960, une nouvelle sensibilité littéraire et idéologique s'est affirmée, qui revendiquait la spécificité des Antilles dans la diversité de ses histoires. C'est l'Antillanité d'Edouard Glissant. Pour Toumson (2003), dans le discours de l'Antillanité, la définition de l'identité unit les différentes communautés dans un même idéal, soulignant la complémentarité des aspirations. La quête de références ne se limite plus à l'Afrique, mais s'étend à la Caraïbe elle-même, une

région considérée comme étant une réalité nouvelle et complexe qu'il convenait d'appréhender, d'explorer et d'accepter.

Dans les années 1980, survient le mouvement de la Créolité, porté par Bernabé, Chamoiseau et Confiant. Toumson (2003) souligne que la Créolité est un discours complémentaire et non opposé à l'Antillanité de Glissant. Le changement est principalement intra-discursif, car les co-auteurs vont restreindre davantage la recherche de références, aux îles de la Martinique et de la Guadeloupe. Ainsi, aux Antilles françaises, selon Toumson (2003), la Négritude africaine de Césaire a été remplacée par une négritude antillaise représentée par les mouvements de l'Antillanité et de la créolité. Une négritude qui émerge du choc violent entre les civilisations et qui est donc intrinsèquement connecté au monde. L'émergence de ces nouveaux discours s'accompagne d'un renouvellement des thèmes abordés, ainsi que des formes d'écriture (avec la publication de plus de romans que de poèmes). Pour éclairer cette évolution dans les discours, Toumson affirme que:

Ce qui distingue la procédure descriptive de l'Antillanité de celle de la Négritude c'est, d'abord, une différence de visée[...] La Négritude articule à une philosophie générale de la nature et de l'histoire une théorie culturelle du sujet. Elle est bien en cela une « herméneutique ». Cette visée philosophique se retrouve chez les tenants de ladite « Antillanité ». Le statut discursif est le même. Ce qui change, c'est l'orientation logique. La description de la Négritude donne lieu à une opération de « disjonction », celle qui suit à une opération de « conjonction ». Voulant caractériser l'homme noir, en général, « sui generis », la Négritude cherche à définir une ontologie de l' « âme noire », à donner des significations première et dernière de « l'être au monde » nègre. Une telle description peut-être dite « descendante », par rapport à la synthèse « ascendante » que met en œuvre à l'exemple de Glissant, les idéologues de la « créolité ». (Toumson, 2003, p. 113)

Ce dernier acte d'insoumission est né avec la publication du texte *Éloge de la Créolité* (1989), fruit d'une conférence donnée le 22 mai 1988, date anniversaire de l'abolition de l'esclavage en Martinique, en Seine-Saint-Denis (France). Ce texte peut être interprété comme un art poétique ou une démarche esthétique pour les écrivains créolophones contemporains. Les auteurs y établissent dans un premier temps la spécificité anthropologique de la Créolité et tentent ensuite de délimiter le concept. Ce n'est qu'ensuite qu'ils donnent les caractéristiques de ce devrait être une écriture créole. Ces traits incluent l'enracinement dans l'oral, le choix de la parole, la mise à jour de la mémoire vraie, la thématique de l'existence et l'irruption dans la modernité.

Dans cet article, nous analysons deux de ces caractéristiques, à savoir le choix de la parole et l'enracinement dans l'oral, dans deux récits d'enfance de l'écrivain Patrick Chamoiseau, intitulés *Une enfance créole I, Antan d'enfance* (1996) et *Une enfance créole II, Chemin-d'école* (1996a). Notre objectif étant de voir comment ces deux caractéristiques se traduisent dans l'écriture. En raison des particularités du contexte d'énonciation des œuvres concernées, qui se distingue, selon Moura (2013, p. 51), "par sa périphérie et la coexistence de deux univers symboliques", notre analyse s'est ancrée dans le champ de la pragmatique du discours et plus particulièrement dans l'analyse du discours littéraire (Maingueneau, 2011, 2018). Pour atteindre l'objectif proposé, nous avons analysé le mode et la voix narrative, ainsi que le langage, afin d'identifier la scénographie des œuvres et l'éthos discursif choisi par l'auteur. Pour ce faire, nous sommes appuyés sur les travaux de Genette (2017), Chali (2000, 2014), Césaire (2007, apud Edwards, 2014), Corinus (2004), Chamoiseau et Confiant (1991), Glissant (1994, 1997) et Vitoux (1984). Suivant cette introduction, nous analysons donc le mode et la voix narrative afin d'identifier les stratégies utilisées par l'auteur et ainsi décrypter la scénographie choisie pour raconter son enfance. Dans le troisième chapitre, nous mettons en évidence l'éthos du narrateur dans les œuvres en question à travers l'analyse du langage.

2 La scénographie des récits *Antan d'enfance* et *Chemin-d'école*

Les deux volumes du corpus choisi, *Antan d'enfance* et *Chemin-d'école*, sont construits symétriquement et correspondent à la transposition d'un univers enfantin baigné par la langue et la culture créoles dans l'univers de l'écriture littéraire en français. L'auteur met en scène sa relation avec ces deux univers : la famille et l'école coloniale. Dans un style très poétique, l'auteur explore la vie du négrillon, le personnage principal, à la lumière des événements qu'il a vécus.

Dans *Antan d'enfance*, le narrateur brosse le tableau du monde créole en décrivant la petite enfance du personnage principal à Fort-de-France dans les années 1950, juste après la départementalisation. Dans la première partie, intitulée *Sentir*, il évoque l'expérience du monde du négrillon qui se limite au noyau familial et à la maison où il vit. Au cours de cette période, l'enfant découvre les coutumes et les traditions créoles dans le cadre familial. L'auteur s'intéresse particulièrement aux sensations du personnage, aux aspects ludiques, ainsi qu'aux perceptions

de l'environnement (humain et naturel) dans lequel il vit. La deuxième partie, intitulée *Sortir*, aborde les premières expériences du monde extérieur. Le narrateur accompagne le protagoniste à travers les rues du quartier, visitant divers commerces et marchés pour effectuer des achats à la demande de sa mère. Cette démarche permet au narrateur de dresser un tableau de la population martiniquaise, en mettant l'accent sur les pratiques et les traditions des classes populaires. Antan d'enfance sert également de toile de fond aux réflexions de Chamoiseau sur l'enfance, la société de l'époque, l'écriture autobiographique et la subjectivité de la mémoire. Dans cet ouvrage, à l'instar de ses précédentes publications, l'auteur dresse le portrait du collectif à travers le personnel. Le second récit, intitulé *Chemin-d'école*, met en exergue la volonté du protagoniste de fréquenter l'école. La première partie, intitulée *Envie* aborde la thématique de l'aspiration scolaire, tandis que la seconde partie, *Survie*, narre ses expériences dans le contexte éducatif. Dans cette oeuvre, l'auteur évoque principalement les souvenirs liés à ses premières années de scolarité, d'abord en maternelle, puis en primaire, à l'école Perrinon. Il relate sa rencontre avec le directeur et l'instituteur de l'école, et la transition du personnage principal de l'enfance créole au sein de sa famille à l'environnement scolaire coloniale, en mettant l'accent, dans la deuxième partie, sur la coexistence complexe de deux systèmes de valeurs hiérarchisés au sein de l'institution scolaire ainsi que les problèmes d'identité qui en résultent.

2.1 1 Le mode narratif

Dans ces œuvres, nous sommes en présence d'un discours dans lequel le narrateur, qui est le protagoniste adulte, raconte son enfance et les événements de cette période. Les stratégies stylistiques choisies par l'auteur montrent sa volonté d'établir une certaine distance entre son enfance et l'adulte qu'il est devenu. La première stratégie choisie est l'utilisation de la troisième personne pour désigner le personnage principal du récit. La seconde est de faire raconter l'histoire par un narrateur, le double de l'auteur. Le protagoniste, qui est le narrateur enfant, s'appelle le *négrillon*, nom générique qui fait référence à l'origine ethnique de l'enfant. Le narrateur adulte se nomme *l'homme d'aujourd'hui*. L'auteur dépeint le protagoniste comme suit :

Le négrillon n'eut rien de très spécial. Petit, malingre, l'oeil sans grande lumière[...] c'eut été facile de prévoir l'absence là d'un vrai poète [...] Son seul génie fut d'être un

tueur[...] Ce tueur a une histoire-la voilà-il est douteux qu'il en soit fier. (Chamoiseau, 1996, p. 24-25).

Le choix de la troisième personne (il) au lieu de la première (je) peut être analysé selon plusieurs points de vue. Tout d'abord, il peut s'agir de l'impossibilité pour le « je » de se distinguer de la communauté dans laquelle il est inséré, comme l'a souligné Gusdorf (1980), ou d'une impossibilité du « je » due à l'inexistence d'un « nous » communautaire, comme chez Glissant (1997, p. 265), lorsqu'il affirme que la question à poser à un Martiniquais n'est pas, par exemple, "Qui suis-je ? [...] », mais plutôt « Qui sommes- nous ?" ou encore, selon Huston (2010, p. 23), qui considère également que "le « je » étant « une construction coûteuse », il n'y a donc pas encore de « je » dans l'enfance".

De son côté, Lejeune (1980) analyse l'utilisation de la troisième personne dans les autobiographies comme une figure de style offrant diverses solutions, dont la distanciation est l'objectif principal. Ce qui semble être la véritable motivation du choix de l'auteur. Selon ce théoricien, l'utilisation de la première personne dans l'autobiographie est une figure lexicalisée qui tend à masquer la distance réelle qui existe entre le sujet de l'énonciation et l'énonciataire, par le biais d'une seule identité fictive. La première personne implique toujours une troisième personne cachée. D'autre part, l'utilisation de la troisième personne souligne la volonté de l'auteur d'afficher l'altérité du moi et de dissimuler le véritable narrateur. Il s'agit d'un faux-semblant qui ne concerne que l'énonciation, puisque l'énoncé reste soumis aux règles du contrat autobiographique. Outre la prise en compte de l'absence ou de l'impossibilité du moi enfantin, le choix de Chamoiseau vise à faire du négrrillon un objet d'étude, à dissiper toute nostalgie de l'époque, et à raconter l'histoire de l'enfant qu'il fut, ainsi que celle du monde qui l'entoure.

La stratégie de distanciation lui permet également de souligner l'évolution de sa personnalité, de montrer la réflexion qu'il a menée sur l'origine de sa vocation littéraire, à travers ses expériences, les influences qu'il a reçues de son entourage et de sa coexistence, et de permettre au lecteur invoqué par l'auteur de s'identifier à l'histoire. L'histoire du négrrillon ne semble pas être une histoire personnelle en tant que telle, mais l'histoire d'une communauté qui a donné naissance à d'un écrivain nommé Chamoiseau. Le héros, dans ce cas, ne serait alors pas seulement le négrrillon, mais aussi la communauté qui a participé à son éducation, à la formation de sa personnalité et qui lui a permis de devenir l'homme qu'il est aujourd'hui. Il s'agit de se

réapproprié l'histoire, la vie de ces figures héroïques composées de gens ordinaires, simples, qui sont les vrais héros, le « nous ». Glissant affirme sur ce sujet que " le conte nous a donné le Nous , en exprimant de manière implicite que nous devons le conquérir "(Glissant, 1997, p.264). Ce « nous » de l'histoire à conquérir est un "Nous accablé, impossible, qui détermine en conséquence l'impossible du Je" (Glissant, 1997, p. 265).

Le recours au « nous » est plus fréquent dans les romans, mais on en trouve des traces dans les œuvres de notre corpus, comme lorsque l'auteur nomme le personnage principal le négrillon, un nom générique. Le narrateur s'inclut ici dans le récit, mais conçoit le personnage comme le représentant des autres négrillons. Bien qu'il soit décrit comme un enfant narrateur, il incarne l'archétype des enfants martiniquais qui ont été contraints d'affronter l'école coloniale, comme l'explique l'auteur dans la préface de *Chemin-d'école*. De même, afin d'encourager le lecteur à s'identifier au récit, le narrateur donne des noms génériques à certains personnages, tels que : le père, appelé « le papa », archétype de l'absence du père dans la vie des enfants des familles martiniquaises de l'époque ; l'instituteur, est appelé « le Maître » ; et le directeur, « Monsieur le Directeur ». Tous deux sont des représentants de l'administration coloniale. Le narrateur donne également la parole à quelques personnages qui représentent la communauté, tels que Marcel, quelques mères, le marchand du marché, le propriétaire de la petite boutique, Jeanne-Yvette, les enquêtés, Gros-Lombic, etc.

Le point de vue qui oriente la perspective du récit est celui du narrateur omniscient. C'est en effet à travers les yeux du narrateur adulte que l'on perçoit le monde du négrillon, les personnages qui peuplent son univers, les principaux événements de sa vie ou de son pays, ainsi que les grands problèmes qui agitent son esprit durant ses années d'enfance. À ce sujet, Vitoux (1984, p. 267) souligne que : "[...] le narrateur, lorsqu'il s'identifie à un personnage, devient transparent à lui-même en tant que personnage et se perçoit comme un objet en focalisation interne . Il possède automatiquement, par statut, une capacité de vision intérieure [...]". Pour les auteurs de *l'Éloge de la créolité*, la recherche d'une vision intérieure dans l'écriture créole est un impératif, car elle est le premier pas vers la connaissance de soi. Ils la décrivent comme étant "un peu ce regard d'enfant qui interroge tout, qui est dépourvu de postulats et qui s'enquiert de l'évidence [...] il est sans spectateurs extérieurs" (Bernabé ; Chamoiseau et Confiant, 1993, p.

24). À travers le regard du négrière, l'auteur offre donc, une vision dépourvue d'extériorité de la vie créole et de ses personnages.

En optant pour une narration à la troisième personne, l'auteur a voulu créer une distance maximale. Selon Vitoux (1984), cette distanciation, combinée à la focalisation sur le narrateur, permet d'accéder à la vision intérieure avec un œil neuf, un regard sans filtre de l'enfant sur le monde créole, préambule à l'expression authentique et à l'acceptation de soi, prônées par les auteurs de l'Éloge de la créolité. Le choix de ce mode de narration permet d'en apprendre davantage sur les intentions réelles de l'auteur. L'analyse de la voix narrative ci-dessous permet d'en découvrir d'autres.

2.2 La voix narrative

L'analyse du temps des événements vécus par le protagoniste dans les récits montre qu'il est indéterminé et classé selon des événements naturels, tels que le temps de la pluie, de la chaleur, des cyclones (l'après-cyclone) ; des fêtes commémoratives telles que : Noël (temps-chanté de boudins), l'année nouvelle ; ou des us et coutumes, tels que le temps de la vaseline et de la brosse. Dans *Chemin-d'école*, après la question suivante posée par l'instituteur : "Qui peut me dire quel jour, quel mois, quelle année on est ?" (Chamoiseau, 1996a, p. 57), il y eut un silence. Le narrateur précise alors que : "Le négrier n'avait jamais appréhendé le monde de cette façon. Il connaissait les jours de messe, les jours de lessive de Man Ninotte [...] la vie était rythmée par les temps de pluie et les temps de soleil, le temps du poisson rouge et du poisson blanc [...]" (Chamoiseau, 1996a, p. 57).

À travers cette absence de repère temporel, Chamoiseau rappelle à son lecteur que le temps créole est basé sur les cycles de la nature, et que c'est ce temps qui structure à la fois la psyché du négrier et celle de Man Ninotte, sa mère, par opposition au temps linéaire occidental. À propos du temps créole, Glissant affirme que :

[...] notre conception du temps n'est pas celle linéaire du temps occidental-malgré nos assimilations. Nous avons par exemple dans les pays de la Caraïbe, les pays créoles, un temps naturel qui n'est pas le temps culturel de l'Occident. L'Occident depuis longtemps a perdu la conception du temps naturel, c'est-à-dire du temps qui est étroitement lié aux épisodes de la vie de la communauté ou aux épisodes du rapport de la communauté à son entour. [...] Nous avons une conception du temps en spirale [...](Glissant, 1994, p. 122-123).

On ne trouve pas de dates ou d'âges concernant l'évolution du négrillon. On sait, toutefois, qu'il est né un jeudi à 21 heures, sans que l'année soit mentionnée. Des étapes marquantes jalonnent cependant son évolution. Dans *Antan* d'enfance, le négrillon passe de l'âge de la chasse à l'âge du feu, puis à l'âge du fer et enfin à l'âge de la lame. Dans *Chemin-d'école*, c'est le temps de l'école. Ces étapes, dans le cas de la première œuvre, sont assimilées par Sankara (2011, p.195) "aux étapes de l'évolution de l'homme préhistorique" et marquent en quelque sorte l'évolution de la personnalité du négrillon (préhistorique) à l'homme d'aujourd'hui (Chamoiseau). Ce dernier élément s'inscrit dans la lignée des perspectives de Lejeune (1996) et de Gusdorf (1980), puisqu'il met en lumière l'évolution de la personnalité du négrillon, tout en soulignant la conscience de soi de l'homme d'aujourd'hui. En analysant le statut de ce narrateur, comme le recommande Genette (2017), nous constatons qu'il s'agit d'un narrateur omniscient qui raconte l'histoire du négrillon, tout en s'immisçant dans le récit, en utilisant l'homme d'aujourd'hui ou le je, comme lorsqu'il évoque, par exemple, les vertus de la langue créole, en affirmant: "Je ne sais pas si Marcel goûta de cette vertu [...]" (Chamoiseau, 1996, p. 69, souligné par nous).

Il instaure également un dialogue en utilisant « tu » pour s'adresser au négrillon et à sa mémoire qu'il regarde fonctionner "PEUX-TU DIRE de l'enfance ce l'on en sait plus? [...] Mémoire ho, cette quête est pour toi ?" (Chamoiseau, 1996, p. 21). Parallèlement au récit de la vie du négrillon, le narrateur mène une réflexion sur l'oubli et, par conséquent, sur la capacité de la mémoire à se remémorer les événements de l'enfance. C'est également le narrateur qui, dans des notes de bas de page, précise certains points, comme le surnom Gros-Kato donné à Man Ninotte par son père : "Gros-Kato, nom créole désignant l'étoile polaire" (Chamoiseau, 1996, p. 54), ou, lorsqu'il se nomme lui-même « L'Omniscient » au moment d'expliquer le terme zannana donné par un enfant : "En langue créole, l'ananas se dit zannana, et commence donc par un z (Note de l'Omniscient)" (Chamoiseau, 1996a, p. 85), ou encore lorsqu'il propose une traduction des expressions utilisées par les enfants qui assistent à une bagarre à la sortie de l'école : "C'est salé, c'est salé, c'est sucré, c'est sucré ! (Traduction de l'Omniscient)" (Chamoiseau, 1996a, p. 121).

Le narrateur de notre corpus joue encore un autre rôle. Il défend les idées de l'auteur Chamoiseau, notamment celles développées dans l'essai *Éloge de la créolité*, comme dans son commentaire sur l'utilisation de la médecine traditionnelle :

La médecine créole perdait ainsi ses voies de transmission[...] Un peuple défaille ou meurt quand pour lui-même s'invalide sa tradition, qu'il la fige, la retient, la perçoit comme archaïque sans jamais l'adapter aux temps qui changent, sans jamais la penser, et avancer riche d'elle dans la modernité. Ainsi, nous-mêmes, par ici et par là.(Chamoiseau, 1996, p. 105).

Ou encore dans l'allusion à l'absence de sémantacité créole dans les œuvres d'Aimé Césaire : "Par-dessus, la consternation crierde des premiers arrivés découvrait ce que les vieux-nègres appellent (ou plus exactement crient): an tyoumanman, et Césaire: un désastre"(Chamoiseau, 1996, p. 120).

Nous soutenons ainsi l'idée que, l'utilisation du temps créole caractérisé par les cycles de la nature, ainsi que l'emploi d'un narrateur omniscient assumant différents rôles, sont des stratégies qui permettent à l'écrivain Chamoiseau d'établir une certaine filiation énonciative avec le discours du conteur créole. Il est le précurseur et le représentant de la littérature orale (ou oraliture), composée de contes, de chants, de devinettes et de chansons, et jouait un rôle éducatif pour la communauté durant l'époque de l'esclavage.Selon Chamoiseau et Confiant (1991), le conte créoleserait né dans le système des plantations pendant les nuits de liberté et avait pour fonction de réhumaniser les esclaves par sa voix . À l'instar de la langue créole, il est un pur produit du choc des civilisations, car il contient des substrats d'origine précolombienne, européenne et africaine. Selon Glissant (1997) :

Le conte créole est le détour emblématique par quoi, dans l'univers des Plantations, la masse des Martiniquais développait un poétique forcée (que nous appellerons aussi contre-poétique), où se manifestaient en même temps une impuissance à se libérer globalement et un acharnement à tenter de le faire(Glissant, 1997, p. 412).

Selon Ina Césaire, spécialiste de l'oralité et des contes créoles :

Le conte antillais n'est ni un conte de fée destiné à un public enfantin, ni un conte merveilleux évacuant le réel pour atteindre l'imaginaire, ni un conte africain [...] le conte antillais, né dans des conditions particulières, celles d'un système servile, tente d'exprimer les contradictions persistantes d'une société fondée sur l'inégalité et la domination, par des biais stylistiques en masquant la violence de sa critique (Césaire *apud* Edwards, 2014, p. 222).

Selon Chali (2000), le conte occupait une place importante dans l'économie de plantation. Il avait une fonction de communication, dans le sens où il était destiné à être entendu

et écouté, et servait surtout de stimulant pour les esclaves qui étaient contraints de travailler à des rythmes infernaux pendant la nuit. D'une manière générale, la majorité des populations du système esclavagiste, n'ayant que la langue créole comme moyen de communication, accomplissait tous les actes de la vie quotidienne en utilisant la forme orale de cette langue. Le système éducatif français ayant été mis en place assez tardivement, l'éducation des enfants se faisait également par le biais des contes. Les thèmes abordés dans ces contes reflètent les appréhensions, les désirs, la faim, les révoltes et les mesquineries du monde clos des plantations. Dans ce monde hostile, selon Corinus (2004, p. 47) : "[...] Il ne reste à l'esclave qu'à renoncer à faire front, à adopter des stratégies détournées. Tout autre biais que la ruse et la débrouillardise est sanctionné par de cuisants échecs". Selon Chamoiseau et Confiant (1991), celui-ci remplissait quatre fonctions : il donnait la parole au groupe, il était le gardien des souvenirs transmis oralement, il divertissait et, enfin, il verbalisait la résistance. Cette oraliture créole " [...] va s'affronter aux «valeurs» du système colonial,et [...] diffusera[...] une contre-culture »en installant [...] le lieu du marronnage dedans l'habitation"(Confiant ; Chamoiseau, 1991, p. 57-58). Pour Chali (2000, p. 867), le conte est "un véritable système organisé autour de signes acoustiques, d'idées générées, d'images révélées, c'est le discours d'un narrateur témoin qui restitue un événement".L'auteur explique que le discours du conteur créole est à la fois subversif et ambigu, et se situe à deux niveaux : dans un récit introductif, le personnage narrateur raconte sa vie, ainsi que les péripéties qui l'ont mené à sa destination. Dans ce premier récit, le personnage narrateur rencontre de nombreux obstacles avant de pouvoir atteindre son but. Le deuxième niveau est celui du narrateur témoin qui restitue un événement dont il est absent. Toutefois, le sujet dont il parle n'est pas toujours identifié, car tantôt il évoque la biographie du « je qui parle », c'est-à-dire du narrateur, tantôt il se réfère à l'histoire d'un « il » qui symbolise le peuple lui-même. Ce sujet narré est un archétype qui mesure, avec intuition, les difficultés du monde dans lequel il évolue. Il se pose " en conscience collective " (Chali, 2014, p. 394). Selon l'auteur, le lien entre les deux niveaux est très ténu et parfois ils se confondent parfois, car c'est le principe de la ruse que le narrateur utilise comme arme de diversion. Il sème la confusion pour rendre son discours opaque.

Comme l'a souligné Chali (2014), nous avons pu constater premièrement que le thème abordé dans les œuvres révèle l'appréhension du narrateur de voir disparaître la langue et la

culture créoles. Il tente ainsi de transmettre au lecteur la mémoire d'un monde créole en voie de disparition. Par conséquent, ces œuvres constituent un acte de résistance face à l'avancée de la francisation de la population. Deuxièmement, nous avons pu identifier la présence de deux niveaux qui se confondent. Le premier niveau, l'acte introductif, peut être identifié dans les premières pages d'*Antan d'enfance*, dans lesquelles le narrateur, face aux défis imposés par la mémoire pour se souvenir de son enfance, passe un pacte avec celle-ci et annonce ensuite l'histoire du personnage principal. Au deuxième niveau, le narrateur raconte la vie du négriillon, qui peut être identifié aussi bien comme le narrateur enfant ou comme l'archétype des enfants antillais noirs ayant fait face aux difficultés du monde dans lequel il a évolué. Il joue alors un rôle de conscience collective en mettant en valeur la beauté et la richesse de la culture créole à travers la vie quotidienne des gens simples et les dégâts causés par le processus d'assimilation. La présence d'un thème pouvant être considéré comme un acte de résistance, ainsi que l'existence de deux niveaux de narration qui se confondent, corroborent notre thèse selon laquelle le discours des récits de notre corpus est affilié au discours du conteur créole.

Une autre caractéristique du conte créole concerne l'espace et le public. Traditionnellement, il repose sur une alternance entre la voix du conteur et celle de son auditoire, qui donne la réplique ou la réponse comme dans le genre appelé « *repente* » de la région nord-est au Brésil. Le public est installé autour du conteur, créant ainsi une interaction permanente entre le conteur-narrateur et les répondeurs-narrataires. Dans les œuvres de notre corpus, le narrataire postulé est double : d'une part ceux que le narrateur appelle « *Frères* », comme dans l'exemple suivant : "Mes frères O, je voudrais vous dire : le négriillon commit l'erreur de réclamer l'école" (Chamoiseau, 1996a, p. 17), et les autres lecteurs francophones non créoles. Ces frères, qui constituent le public imaginaire du narrateur, seront sollicités par lui tout au long du second récit *Chemin-d'école* afin qu'ils réagissent et répondent aux situations. Le narrateur les appelle les Répondeurs : "Je demande les Répondeurs, à présent...." (Chamoiseau, 1996a, p. 18). Ils donnent leurs réponses ou répliques, prenant le rôle d'un chœur, et réagissent par divers commentaires sur la diégèse : "Rêve bel !..." (Chamoiseau, 1996a, p. 25) ; "Le temps nous amène d'autres temps et en abandonne d'autres...." (Chamoiseau, 1996a, p. 35) ; "Balcons fleuris pleurent en feuilles désolées... *tendresse, mi... !*" (Chamoiseau, 1996a, p. 133). L'insertion de ces

répliques renforce la dimension orale du texte et lui donne une tonalité musicale, en décentrant le texte de l'auteur.

Enfin, Chali (2014) décrit une autre façon dont le conteur de l'époque subvertissait les codes. Il faisait croire qu'il ignorait la langue du maître de la plantation (la langue française), mais il avait la liberté de confondre les deux langues, mettant ainsi le créole et le français sur le même plan. Des pratiques que nous trouvons tout au long des œuvres de notre corpus, et que nous aborderons dans le prochain chapitre, en analysant le langage.

3 Une enfance créole en langue française

L'analyse du langage construit par l'auteur confirme également nos observations précédentes. Chamoiseau insère l'oralité créole dans l'écriture en langue française en utilisant la textualisation de la diglossie (Grutman, 2005). Ce choix linguistique lui permet, certes, de textualiser la présence des deux langues dans son enfance, ainsi que les différences de statut entre elles et les problèmes d'identité qui en découlent, mais aussi, comme l'a souligné Chali (2014), de placer les deux langues sur le même plan, comme élément de subversion, à l'instar du conteur créole, et d'utiliser des bruits pour dissimuler le message qu'il souhaite transmettre. Cette textualisation de la diglossie (Grutman, 2005) ou de l'intellect martiniquais (Prudent, 1981) dans les œuvres de notre corpus se manifeste de diverses manières.

De prime abord, on peut observer que le terme Antan présent dans le titre de l'œuvre *Antan d'enfance*, provient du mot créole *antan* lointan, qui fait référence à une époque lointaine et indéterminé, c'est-à-dire autrefois ou "il était une fois". Dans la deuxième œuvre, *Chemin-d'école* correspond au calque du mot créole *chimin-lékol*.

Dans le corps du texte, l'auteur fait cohabiter les deux langues en reproduisant l'alternance des codes linguistiques (code switching et code mixing) présente dans les discours de la population martiniquaise, à travers l'utilisation d'onomatopées créoles pour renforcer des phrases en français, comme dans : "Cette énigme se défit, tiouf [...] La mouche se vit couverte flap !....de battre" (Chamoiseau, 1996, p. 29, souligné par nous). Il utilise également des mots et des expressions créoles insérés dans des phrases comme dans : "[...] Man Ninotte accompagnait ces jours d'eau-là du plan pou-si-couri-vini destiné à préserver l'appartement de l'inondation"

(Chamoiseau, 1996, p. 37, souligné par nous); "Le seul tiak fut Marcel" (Chamoiseau, 1996, p. 68, souligné par nous). Il insère également des phrases entières en créole: "Eti man té ké pwan lajan pou trapé loto-a ?" (Chamoiseau, 1996, p. 23); d'autres en français approximatif ou créolisé : "Mais dites donc, madame, quelle septième espèce de qualité de bête est-ce là, s'il te plaît ?" (Chamoiseau, 1996, p. 67) ou en créole francisé : "[...] cet enfant-là prend la vie pour un bol-toloman, e bon bon dieu c'est quoi, han ?..." (Chamoiseau, 1996, p. 107). Du point de vue de la lecture, les phrases insérées sont en italique suivies, parfois, d'une traduction en français lorsque cela est nécessaire, pour faciliter la compréhension. Il y a dans les œuvres une forte présence de créolismes, c'est-à-dire la pratique qui consiste à produire en français des calques du créole, comme par exemple : "je la soupçonne d'avoir voulu finir-avec-ça, comme disent les vieux nègres" (Chamoiseau, 1996, p. 11); "[...] sans pièce raison [...]" (Chamoiseau, 1996a, p. 17); "des cirques du ciel" (Chamoiseau, 1996, p. 39); "[...] avec l'air de ne pas trop en croire les cocos de ses yeux" (Chamoiseau, 1966a, p. 43); "il en descendit pied-pour-tête et prit-courir [...]" (Chamoiseau, 1996, p. 45).

On y trouve la juxtaposition de verbes, qui sont des calques de verbes composés de mouvement dans la langue créole, dont le premier sert de verbe focal et le second de verbe modal, comme dans l'exemple suivant : "Tout le monde courait-venir" (Chamoiseau, 1996, p. 95, souligné par nous); "[...] prenant plaisir à étirer les draps, à tourner-virer afin de les plier [...]" (Chamoiseau, 1996, p. 101, souligné par nous); "Man Ninotte allait-virait [...]" (Chamoiseau, 1996, p. 119). On y observe la juxtaposition du déterminant et de l'élément déterminé, comme dans : "Ce qui n'était pas crépu était appelé beau-cheveu, cheveu-kouli, ou cheveu-bel [...]" (Chamoiseau, 1996, p. 115, souligné par nous); "Il ya avait bien entendu la liane-tamarin-verte [...]" liane-bambou [...] liane-mangot [...] liane-ti-baume [...] (Chamoiseau, 1996a, p. 95-96, souligné par nous) ou par exemple dans le nom du personnage « Gros-Lombric », qui est également une reproduction de syntagmes nominaux créoles composés. On y trouve aussi des marques de superlatif qui, en créole, se manifestent par la répétition du nom ou de l'action comme dans : "[...] Manman-manman-manman!..." (Chamoiseau, 1996a, p. 31, souligné par nous).

Il existe également quelques exemples de prothèses, qui consiste à ajouter d'une lettre ou une syllabe vocalique au début d'un mot, sans en altérer le sens, comme dans l'exemple suivant : "L'En-ville du soir vivait une fièvre d'avant-sommeil [...]" (Chamoiseau, 1996a, p. 132).

En ce qui concerne les bruits, Chamoiseau et Confiant (1991) affirment que le conteur créole, étant accepté par les békés à la Plantation, devait dissimuler son message. Pour ce faire "Il va barder la phrase d'un bruitage de ruptures et d'onomatopées, de dialogue incessant avec son auditoire" (Chamoiseau; Confiant, 1991, p. 59). Certains de ces éléments sont également perceptibles dans les œuvres, à travers la prédominance d'un discours narrativisé, entrecoupé de discours rapportés en italique, comme dans le commentaire suivant de Man Ninotte, fatiguée de répondre aux innombrables questions du négrillon : "[...]La vie, grognait-elle, est déjà assez déchirée pour ne pas encore la déchirer avec des questions déchirées" (Chamoiseau, 1996, p. 85). Il y a aussi la présence de notes de bas de page, de dialogues retraçant des conversations réelles ou possibles, comme la discussion entre le maître d'école et le personnage Gros-Lombric, sur une leçon de morale vue la veille (Chamoiseau, 1996a); de paroles de chansons en italique chantées par Man Ninotte (Chamoiseau, 1996); On trouve également plusieurs strophes poétiques qui permettent d'aborder un autre sujet (Chamoiseau, 1996) ainsi qu'une véritable mise en scène théâtrale, comme la recreation par l'auteur d'une conversation en français créolisé entre une marchande de légumes et Man Ninotte sur les techniques de négociation du prix des légumes au marché, mettant ainsi en avant la tradition orale (Chamoiseau, 1996).

Les stratégies décrites ci-dessus et utilisées par l'auteur pour greffer la langue créole au français rappellent les stratégies subversives du conteur créole. En plaçant les deux langues sur le même plan tout en dissimulant le véritable message du texte, on obtient comme résultat une voix narrative qui s'exprime en français, mais dans un français suffisamment teinté de créole pour créer une complicité avec le lecteur créolophone, tout en modérant son hétérolinguisme pour ne pas décourager le lecteur francophone. Cette stratégie témoigne également de la vitalité et du pouvoir de la langue créole. Le mélange de diverses pratiques discursives au sein de la narration en prose confère au texte un certain rythme sans, pour autant, rompre son homogénéité. Le résultat est un espace textuel où cohabitent deux langues : le créole, langue orale, et le français, langue écrite; deux registres linguistiques, avec des fonctions et des valeurs différentes ; mais aussi deux discours, l'un autobiographique et l'autre sous forme de conte. L'oralité est liée au conte créole et aux situations de communication informelle, tandis que l'écriture littéraire obéit à des normes orthographiques, grammaticales, et à des rhétoriques spécifiques. De plus, les onomatopées et les mots créoles, provoquent une rupture rythmique et une suspension de la

linéarité narrative du texte, et assurent une certaine redondance, qui est caractéristique du discours oral. De la même manière, le va-et-vient entre l'oralité et l'écriture crée une forme textuelle hybride qui contribue à entretenir l'illusion de l'oralité. L'écriture de l'auteur se développe, donc, à deux niveaux hiérarchiques : l'un continu et l'autre discontinu, qui ne se croisent qu'au moment de la lecture.

De plus, si nous comparons les fonctions du conteur créole et celles de l'auteur narrateur de notre corpus, nous pouvons affirmer qu'il se fait le porte-parole de son peuple, dédiant son histoire à tous ceux qui ont vécu l'école coloniale et qui partagent de cette expérience commune. Les récits en question relatent une mémoire collective de la population, car les lecteurs sont constamment appelés Frères et l'accent est mis sur une enfance commune. Nous avons pu trouver les distractions utilisées par le conteur dans les scènes presque théâtrales, ainsi que dans les paroles de chansons insérées dans le texte. La résistance se retrouve dans la thématique abordée et dans les diverses réflexions du narrateur dans les œuvres, comme par exemple, sa réflexion suivante sur le rôle important de la langue créole dans la structure psychique du Martiniquais dans *Antan d'enfance*.

C'était un temps où la langue créole avait de la ressource dans l'affaire d'injurier. Elle nous fascinait, comme tous les enfants du pays, par son aptitude à contester [...] l'ordre français régnant dans la parole [...] avec elle on existait rageusement, agressivement, de manière iconoclaste et détournée. Il y avait un marronage dans la langue [...] c'est pourquoi, malgré (et surtout grâce à) cette situation de dominée, la langue créole est un bel espace pour les frustrations enfantines, et possède un impact souterrain de structuration psychique inaccessible aux élévations établies de la langue française. (Chamoiseau, 1996, p. 69, grifo do autor).

Ce marronage, présent dans la langue créole et structurant l'esprit du Martiniquais, tel que décrit par l'auteur, va devenir le substrat de l'écriture de Chamoiseau dans ces récits.

Ainsi, fondés sur les concepts développés par Maingueneau (2018) dans le cadre de ses recherches en analyse du discours, pour décrire la discursivité spécifique de la littérature, notamment les concepts de scénographie ou scène de parole et d'éthos discursif (ou montré), nous pouvons affirmer que les stratégies mises en évidence à travers notre analyse telles que: le distancement par l'utilisation de la troisième personne, l'utilisation du temps indéterminé, le thème abordé, la présence de deux niveaux du discours, la présence d'un auditoire constitué des frères répondeurs, les bruits, ainsi que les diverses techniques utilisées par l'auteur pour mettre les langues créole et française sur le même plan, sont des indices qui indiquent, en premier lieu,

que la scénographie choisie par l'auteur est celle du conte créole. En effet, pour Maingueneau (2018, p.251), "la scénographie intègre les statuts de l'énonciateur et du co-énonciateur, ainsi que l'espace et le temps de l'énonciation, à partir desquels [...] l'énonciation se développe". Tout discours, selon l'auteur, institue une scénographie spécifique qui combine la dimension théâtrale et graphique de l'œuvre, avec l'aide d'indices détectables : "Ce que le texte dit suppose une scène de parole déterminée qu'elle doit valider par sa propre énonciation" (Maingueneau, 2018, p. 252).

Deuxièmement, en ce qui concerne l'éthos discursif, l'auteur a opté pour une conception "incarnée" de l'éthos, postulant que "[...] tout texte écrit, bien qu'il le nie, possède une vocalité spécifique qui permet de le renvoyer à une caractérisation du corps énonciateur [...] à un garant qui, par son ton, atteste ce qui est dit" (Maingueneau, 2018, p. 271). Toujours selon le théoricien, la spécificité d'un éthos se réfère, en effet, à la figure de ce « garant » qui, par ses mots, se donne une identité compatible avec le monde qu'il prétend révéler. Ainsi, la scénographie, à laquelle participe l'éthos, implique un processus en circuit fermé : la parole est chargée d'un certain éthos, qui est validé par l'énonciation elle-même. Après avoir analysé la scénographie choisie par Chamoiseau et fondée sur les études de Maingueneau (2018), nous affirmons que l'éthos discursif, c'est-à-dire la "corporalité" (Maingueneau, 2018, p. 272) qui est conférée par l'énonciation des œuvres au "garant" narrateur, est celle d'un conteur créole.

Nous pensons que Chamoiseau, par le biais du langage qu'il a construit, le langage étant définie par Glissant comme "[...]une pratique commune, pour une collectivité donnée, de confiance ou de méfiance vis-à-vis de la langue ou des langues qu'elle utilise" (Glissant, 1997, p. 401), met en scène dans ses œuvres deux poétiques: une poétique forcée, vue comme le lieu "[...] où une nécessité d'expression confronte un impossible à exprimer" (Glissant, 1997, p. 402), et dont l'emblème est le conte créole ; et une poétique naturelle, entendue comme "[...] toute tension collective vers une expression, et qui ne s'oppose à elle-même ni au niveau de ce qu'elle veut exprimer ni au niveau du langage qu'elle met en œuvre" (Glissant, 1997, p. 401), exprimée dans le genre autobiographique occidental. La relation entre les deux poétiques, placées sur le même niveau, produit comme résultat un conte autobiographique créole (Belrose, 2022), qui est une forme de créolisation du genre autobiographique occidental.

Conclusion

L'analyse de ces stratégies que l'auteur qualifie lui-même de "ruse d'écriture" a permis de révéler la scénographie et l'éthos discursif dans les œuvres du corpus sélectionné. Ces stratégies imprègnent l'ensemble de l'écriture de Chamoiseau en général. Elles montrent comment il surmonte l'impossibilité de raconter son enfance créole dans un genre préétabli et dans une seule langue. Pour y parvenir, il a créé un genre et un langage qui lui permettent de rendre compte de cette situation existentielle. Nous avons appelé les œuvres étudiées des contes autobiographiques créoles (Belrose, 2022), l'une des "*formes ouvertes*" (Chamoiseau, 2025, p. 11) élaborées par les littératures dites périphériques. En effet, dans son dernier essai intitulé *Que peut Littérature quand elle ne peut* (2025), l'auteur se réfère à l'avancée de ces littératures en ces termes :

Elles forgèrent des langages où purent s'oxygéner les langues desséchées, les imaginaires épuisés, les espérances endormies sous des normes éculées. Elles bousculèrent les canons du théâtre, les matrices de l'essai, les canevas du vieux romans et du contre-roman pour tendre sans fin vers des *formes ouvertes* où les poètes, les artistes, les philosophes (particiens du sensible au chevet des humaines conditions) s'émeuvent et s'émulsionnent encore. (Chamoiseau, 2025, p. 11).

Pour l'auteur, comme pour d'autres qui sont habités par un imaginaire en relation, la créativité est la meilleure arme pour faire face à des scénarios qui peuvent sembler adverses. Ce n'est qu'à travers ces formes ouvertes qui nourrissent la grande narration du monde, que celui-ci pourra devenir plus équitable et humain.

CRediT

Acknowledgement:

Financing: Not applicable.

Conflicts of interest: Not applicable

Ethical Approval: Not applicable

Contributor Roles: Not applicable

References

- BELROSE, A. *As manifestações da crioullidade nas obras autobiográficas de Patrick Chamoiseau*. Orientadora: Elizabete Sanches Rocha, 2022. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Araraquara, 2022.
- BERNABÉ, J.; CHAMOISEAU, P.; CONFIANT, R. *Éloge de la Créolité-In Praise of Creoleness*. Paris: Gallimard, 1993.

- CHALI, J. G. Le conte créole: langue, langage et signes. Éléments pour une ethnogenèse. In: BARNABE, J.; CONSTANT, R.; BONNIOL, J. L.; L'ÉTANG, G. *Au visiteur lumineux*. Des îles créoles aux sociétés plurielles. Mélanges offerts à Jean Benoist. Petit-bourg: Ibis Rouge, 2000.
- CHALI, J. G. Contes créoles et subversion du discours littéraire. *Africultures*, v.99-100, n.3, p.392-399, 2014. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-africultures-2014-3-page-392.htm>. Acesso em: 3 mar. 2020.
- CHAMOISEAU, P. Que faire de la parole? Dans la tracée mystérieuse de l'oral à l'écrit. In: LUDWIG, R. *Écrire la «parole de nuit»*, *La nouvelle littérature antillaise*. Paris: Gallimard, 1994.
- CHAMOISEAU, P. *Une enfance Créole I-Antan d'enfance*. Paris: Gallimard, 1996.
- CHAMOISEAU, P. *Une enfance Créole II-Chemin d'école*. Paris: Gallimard, 1996a.
- CHAMOISEAU, P. *Que peut Littérature quand elle ne peut?*. Paris: Editions du Seuil, 2025.
- CHAMOISEAU, P.; CONFIANT, R. *Lettres créoles: Tracées antillaises et continentales de la littérature 1635-1975*. Paris: Hatier, 1991.
- CORINUS, V. Les contes créoles: États des lieux. In: MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, V.; MARIMOUTOU, C. (Orgs.). *Contes et Romans-Univers créoles 4*. Paris: Anthropos-Economica, 2004. p.45-75.
- EDWARDS, C. L'authenticité tant anticipée: le conte antillais à la scène chez Ina Césaire et Maryse Condé. In: VÉTÉ-CONGOLO, H. (Org.). *Le conte d'hier aujourd'hui: Oralité et Modernité*. Belgique: L'Harmattan, 2014. p. 213-238.
- GENETTE, G. *Figuras III*. 1. ed. Tradução Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
- GLISSANT, E. Le chaos monde, l'oral et l'écrit. In: LUDWIG, R. *Écrire la «parole de nuit»*, *La nouvelle littérature antillaise*. Paris: Gallimard, 1994, p.111-129.
- GLISSANT, E. *Le Discours Antillais*. Paris: Gallimard, Folio Essais, 1997.
- GRUTMAN, R. La textualisation de la diglossie dans les littératures francophones. In: MORENCY, J.; DESTREMPES, H.; MERKLE, D.; PÂQUET, M. (Orgs.). *Des cultures en contact: visions de l'Amérique du Nord francophone*. Québec: Nota Bene, 2005, p.201-222. Disponível em: <http://www.academia.edu/1074075/>. Acesso em: 24 fev. 2019.
- GUSDORF, G. Conditions and Limits of Autobiography. In: OLNEY, J. *Autobiography-Essays Theoretical and Critical*. New Jersey: Princeton University Press, 1980, p.28-48.

- HUSTON, N. *A espécie fabuladora*. Um breve estudo sobre a humanidade. Tradução Ilana Heineberg. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.
- LEJEUNE, P. *Je est un autre. L'Autobiographie de la littérature aux médias*. Paris: Seuil, 1980.
- LEJEUNE, P. *Le pacte autobiographique, nouvelle édition augmentée*. Paris: Seuil, 1996.
- MAINGUENEAU, D. Linguistique, Littérature, Discours Littéraire. *Le français d'aujourd'hui*, v. 175, n. 4, 2011, p. 75-82. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2011-4-page-75.htm>. Acesso em: 24 jun. 2021.
- MAINGUENEAU, D. *Discurso literário*. Tradutor Adail Sobral. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2018.
- MOURA, J. M. *Littératures Francophones et théorie postcoloniale*. 2. ed Paris: PUF/Quadrige Manuel, 2013.
- PRUDENT, L. F. Diglossie et interlecte. *Langages*, 15^e année, n.61,p. 13-38, 1981. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1981_num_15_61_1866. Acesso em: 12 maio 2018.
- SANKARA, E. *Postcolonial Francophone Autobiographies: From Africa to the Antilles*. Charlottesville/London: University of Virginia Press, 2011.
- TOUMSON, R. Les littératures caribéennes francophones. Problèmes et perspectives. In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2003, n. 55, pp. 103-121;doi : <https://doi.org/10.3406/caief.2003.1488>. Disponível em : https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2003_num_55_1_1488. Acesso em: 7 nov. 2023.
- VITOUX, P. Notes sur la focalisation dans le roman autobiographique. *Études littéraires*, v.17, n.2,p.261-272, 1984. Disponível em: <https://doi.org/10.7202/500646ar>. Acesso em: 19 jul. 2021.