

Anna Maziarczyk

À la recherche de la parole perdue : Solibo Magnifique de Patrick Chamoiseau

Cahiers ERTA nr 1, 21-27

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Anna Maziarczyk

Université Marie Curie-Sklodowska

À la recherche de la parole perdue : *Solibo Magnifique* de Patrick Chamoiseau

La recherche de la parole perdue constitue le vrai enjeu de *Solibo Magnifique*, tant au niveau de la fiction qu'à celui de l'écriture. À travers l'histoire tragique du conteur Solibo, le roman raconte le déclin de la culture traditionnelle martiniquaise, fondée principalement sur la communication orale. Le langage romanesque – mélange de français littéraire, de créole et de néologismes – opère une fusion entre la tradition populaire des contes et la littérature européenne, en reflétant ainsi le processus de la transition de l'ordre oral à l'ordre écrit. Notre objectif sera d'analyser le lien iconique qui existe entre cette écriture polyphonique et le récit symbolique de la mort.

Dès les premières pages du texte, la notion de la recherche s'avère être cruciale pour le roman dont elle constitue le principal axe de construction. Le texte débute par le procès-verbal dressé par le chef de la police suite à son intervention sur les lieux de la mort du conteur populaire nommé Solibo Magnifique. L'histoire racontée sera donc celle de l'enquête entreprise par l'inspecteur Pillon dans le but d'élucider les circonstances de l'affaire. Le roman semble ainsi s'inscrire dans la catégorie du genre policier¹. Selon les affirmations des témoins, Solibo est mort « d'une égorgette de la parole » (*SM*, pp. 25, 42, 144)² pendant qu'il prononçait son discours à la fin d'une nuit de carnaval. Le peuple martiniquais, plongé dans le désespoir après la perte du Maître, admet cette étrange explication avec toute sa bonne foi. La police s'engage néanmoins à trouver des raisons rationnelles à ce fait. L'inspecteur suppose avant tout un empoisonnement alors que les symptômes médicaux révèlent une strangulation intérieure (*SM*, pp. 152, 215). Une mort toute naturelle est ainsi transformée en un crime mystérieux et tous les auditeurs du vieux conteur, supposés meurtriers, sont soumis à des interrogatoires détaillés. Cherchant un crime là où il n'y en a point, la police mène à tâtons une enquête aberrante, s'engageant dans des bagarres carnavalesques contre d'autres services d'ordre et s'aventurant à des

¹ M. Delcroix, « Façons diverses sans faits divers : Marguerite Yourcenar et Patrick Chamoiseau », [dans :] *Écrire l'insignifiant : Dix études sur le fait divers dans le roman contemporain*, études réunies et publiées par P. Pelckmans et B. Tristmans, Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 39.

² *SM* = P. Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard, 1988.

empoignades rabelaisiennes avec des détenus. Rappelons ici, à titre d'exemple, la scène fort significative du combat acharné entre la vendeuse de fruits confits et les gardiens :

La Redoutable bondit si rageusement du brancard que le véhicule tangua, forçant le chauffeur à perdre la ligne droite. Et isalop là, où est ce salaud ? hurlait-elle. Déjà, crochetant Nono-Bec-en-Or par les trous-nez, elle lui éclatait ses lèvres molles, ses gencives découvertes. Le policier, projeté, brisa la vitre arrière et ne dut qu'au hasard de rester en dedans. Malgré sa mâchoire démontée, son sang giclant, il se lança dans une recherche fiévreuse de sa fortune dentaire : Lô mwen, mon or, Lô mwen !... Les pompiers soulagés virent Doudou-Ménard retomber comateuse (SM, p. 110).

Les actions s'enchaînent en cascade, le sang jaillit de tous les côtés, les victimes se multiplient et en fin de compte on a deux morts de plus : Doudou-Ménard agonise sous les coups de « boutou » des agents et le vieux Congo se jette par la fenêtre pour éviter leurs sévices. L'enquête n'aboutit à rien et le texte revêt « une structure de roman policier parodique »³.

À cette enquête officielle sur la mort de Solibo, qui ne constitue qu'apparemment le principal sujet du texte, s'entremêle une recherche personnelle sur le personnage même du conteur, fil d'intrigue essentiel pour le roman. Fasciné par le vieillard et encore plus par le pouvoir de ses discours, un des protagonistes et le narrateur du texte – au nom significatif de Chamoiseau – entreprend de devenir « marqueur de paroles », modeste scribe des propos de son Maître. Muni d'un vieux magnétophone, il se promène dans le marché, épiait chaque occasion pour écouter Solibo. Avec la passion d'un ethnographe, il s'adonne à une tâche tout à fait incompréhensible pour son entourage : « J'accumulais des notes derrière des notes et des nuits fiévreuses à les remettre au propre, avec la rage prémonitoire d'un en lutte avec le temps : les conteurs étaient rares, j'en avait trouvé un » (SM, p. 45).

Selon le portrait fourni par le narrateur, Solibo est non seulement un incontestable maître de la parole, mais il est un « conteur-modèle »⁴. Il prend un vrai plaisir à discuter avec chaque personne rencontrée et possède un réel don de la parole, ce qui lui permet de séduire son public. Le pouvoir magique de sa parole réside surtout dans ses potentialités sonores et un lien profond, quasi organique, avec sa terre natale. Solibo devient en quelque sorte une voix de la nature dont il imite les sonorités, le rythme et la mélodie de la phrase. Cet aspect musical devient au même point important que le contenu de ses discours.

Au cours de l'action, la fascination initiale du narrateur et son investigation ethnographique sur la culture orale se transforment en une quête initiatique. Ce prétendu écrivain-reporter découvre progressivement les secrets de la rhétorique

³ D. Perret, « La Parole du conteur créole : *Solibo magnifique* [sic] de Patrick Chamoiseau », [dans :] *The French Review*, vol. 67, n° 5, April 1994, p. 825.

⁴ S. Bérard, « Patrick Chamoiseau, héritier du conteur ? Respect ou trahison de la tradition orale dans *Manman Dlo contre la fée Carabosse* », [dans :] *Langue et identité narrative dans les littératures de l'ailleurs (Antilles, Réunion, Québec)*, sous la direction de M.-Ch. Hazaël-Massieux et M. Bertrand, Publications de l'Université de Provence, 2005, p. 93.

du conteur et finit par comprendre la nature de l'acte de communication. La réflexion sur l'essence du dialogue se manifeste surtout à travers deux récits racontés par ses amis en souvenir de Solibo mort. Didon rappelle l'histoire de « la longue-bête » qui menaçait une marchande et Charlot évoque celle d'un fou « cochon-Noël ». À chaque fois, le vieillard réussit mystérieusement à calmer les animaux, seulement en leur chuchotant des mots doux et mélodieux. Comme il l'avoue plus tard à Chamoiseau : « Chaque créature n'est en réalité qu'une vibration à laquelle il faut simplement s'accorder... Cesse d'écrire *kritia kritia*, et comprends : se raidir, briser le rythme, c'est appeler sa mort... Ti-Zibié, ton stylo te fera mourir couillon... » (SM, p. 76). La parole de Solibo est cette vibration, c'est un chant éphémère qui réussit à toucher l'auditoire beaucoup plus qu'un discours ordinaire. Sans parler de l'écriture. À force d'écouter le Maître, Ti-Zibié en prend conscience et voit ses tentatives vouées à l'échec :

Comment écrire la parole de Solibo ? [...] je compris qu'écrire l'oral n'était qu'une trahison, on y perdait les intonations, les mimiques, la gestuelle du conteur [...]. Taraudé d'une obscure exigence, je consacrais mes jours à charrier une eau en panier, à esquisser des silhouettes de choses dissoutes, à élucider au travers de la trame du marché une fresque en perte de vue aux remous de l'abîme et du renouvellement. Je m'étais fait scribouille d'un impossible et je m'enivrais à chevaucher les ombres [...] (SM, p. 225).

Découragé, Ti-Zibié décide pourtant de réaliser son projet. Il écrit un roman qui raconte l'histoire de sa recherche linguistique sur la transcription de l'oral et qui se termine par la présentation de sa reconstitution des paroles prononcées par Solibo juste avant sa mort.

Le dernier discours du vieux conteur, détaché du récit du narrateur, est évoqué dans la partie finale du roman intitulée « Après la parole. L'écrit du souvenir ». Pleinement conscient du fait qu'il est impossible de saisir la parole à travers l'écriture, le narrateur se limite modestement à présenter une « sorte d'ersatz de ce qu'avait été le Maître cette nuit-là » (SM, p. 226). Le conte, abondant en diverses figures de sonorités et accompagné nécessairement du son du tambour, ressemble à un chant tout particulier : la mélodie de la voix, conjuguée au rythme syncopé de l'instrument, vaut autant que le sens exact des mots prononcés. Des jeux de sons structurent d'ailleurs l'ensemble du discours, les allitérations et les assonances constituant son principe de progression⁵. Les mots s'enchaînent par paronymie, directement, en un seul souffle : « *apani pon importance* dirait Hortense qui danse dans la manigance » (SM, p. 234)⁶. Nombreuses sont les onomatopées qui imitent des bruits de toute sorte, comme dans ce passage où le conteur parle de sa mission : « il dit Solibo [...] qu'il n'est pas là ce soir pour donner des leçons ou pour faire rire *kia kia kia* en faisant des tours et des détours flip-flap aléliron-viré blo par-devant frip ! glisse par derrière tototo ? tototo ? qui est là ? *blogodo* c'est Solibo [...] » (SM, p. 236).

Le récit du conte, effectué par le narrateur, commence par la transcription du solo au tambour joué par le vieux Sucette au moment de la mort de Solibo. À travers

⁵ D. Perret, op. cit., p. 830.

⁶ C'est moi qui souligne.

les onomatopées et la structure versifiée, Chamoiseau essaie de saisir les sons et le rythme de la mélodie qui accompagnait le dernier discours du conteur pour se transformer ensuite en un chant funèbre, dédié au Maître par le musicien – son compagnon inséparable. La transcription cherche également à reprendre la forme traditionnelle de la veillée de conte. La disposition graphique des mots sur la page et l'emploi des italiques visent à rendre le caractère interactif du discours du conteur qui s'adresse au public pour l'entraîner en un dialogue rituel car « conter n'est pas un acte solitaire d'un seul narrateur/acteur devant des spectateurs passifs, mais une interaction collective qui exige la participation d'une compagnie attentive et réceptive »⁷. Cet échange s'établit principalement à travers des formules conventionnelles, fondées sur des jeux phoniques : « é kree », « é kraa », « misticrii », « misticraaa ». Enfin, pour imiter la fluidité du discours du conteur qui laisse ses paroles s'écouler librement, le narrateur se décide à supprimer entièrement la ponctuation. Fidèle dans la mesure du possible, la transcription cherche à garder les particularités du style oral : elle reproduit la forme orale à travers la typographie, le vocabulaire et la syntaxe. Les signes perdent ainsi leur statut arbitraire pour revêtir un caractère iconique⁸.

À la fois personnage et narrateur du roman, Chamoiseau est un support de la relation iconique entre l'histoire et le récit. Sa recherche de la parole perdue s'effectue sur plusieurs plans : celui de la diégèse, du style romanesque et de la structure textuelle. Le texte qu'il insère en post-scriptum du roman constitue le fruit de ses recherches personnelles, tout en étant en même temps une représentation iconique de l'oral par l'écrit. Des formes d'iconicité sont possibles à repérer également dans la première partie du texte, celle-ci devient ainsi un dispositif structural du roman entier.

Intitulée « Avant la parole. L'écrit du malheur », la première partie constitue un témoignage sur la mort énigmatique de Solibo. Ahuri par l'étrangeté de l'événement et désespéré par la perte du Maître, le narrateur comprend finalement que c'était une mort tout à fait voulue : « [Solibo] a vu mourir les contes, défaillir le créole, il avait vu notre parole perdre de cette vitesse que pas un de nos maîtres ne pouvait écouter, il se voyait saisi par cette fatalité qu'il avait cru pouvoir vaincre » (*SM*, p. 223). Conscient du fait que son rôle dans la vie sociale perdait de l'importance, il a donc décidé de se taire à jamais. Racontant l'histoire de Solibo, Chamoiseau procède à la manière du conteur populaire : il investit le champ de l'écriture par la parole, en puisant dans la tradition du discours conté dont il conserve des composantes caractéristiques. Tout comme Solibo qui parlait un mélange bizarre de français et de créole, le narrateur s'exprime en un interlecte tout particulier⁹ qui se nourrit des confusions entre le français et une « graphie francisante » ou bien entre le créole et une « graphie créolisante ». L'essentiel du texte est écrit en français, par ailleurs tout à fait correct en ce qui concerne les règles grammaticales – on relève dans

⁷ C. Wells, *L'Oralité dans Solibo Magnifique*, Québec, Université Laval, GRELCA, 1994, p. 93.

⁸ Cf. Ch. Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978.

⁹ « L'interlecte » désigne la zone d'interpénétration de deux langues.

la narration les formes du passé simple ou du subjonctif imparfait (*SM*, p. 54). En revanche, la transcription phonétique et l'exploitation du lexique régional sont les procédés les plus courants pour créer l'effet de créolisation du texte. Rappelons ici les formules de politesse qui subissent diverses transcriptions - « siteplaît » ou « siouplé » (*SM*, pp. 101, 98), ou bien la célèbre « bête-longue » qui est la forme lexicale en usage aux Antilles pour désigner un serpent. Les paroles des petites gens de Fort-de-France sont très souvent fournies en version originale, à savoir en créole, suivie en général d'une traduction en français. Le narrateur mélange d'ailleurs non seulement les langues, mais aussi les registres : aux passages poétiques sont juxtaposés d'autres en style familier, comme dans cette explication fournie par un policier : « vous êtes ici chez la police et pas au marché-poisson, y'a l'officilité, y'a le règlement, y'a le code de principe pénal et un tas de machins comme ça, tu comprends s'il vous plaît ? » (*SM*, p. 50).

La narration tend à se rapprocher du discours oral encore davantage à travers les formes utilisées de façon iconique à divers niveaux de langue (son, rythmes, vocabulaire, syntaxe, typographie). Les figures de sonorités, comme les allitérations et les assonances, fournissent au récit une musicalité semblable à celle qui caractérisait la parole de Solibo : « Les tamarins tombaient parfois, mais le son du tambour étouffait leur tak-tak » (*SM*, p. 36). Les interjections et les onomatopées renforcent considérablement cet aspect sonore de l'écriture chamoisienne, en lui conférant également un caractère fort familier. Divers procédés graphiques – tels les points de suspension, les tirets, les italiques, les majuscules – visent à rendre la mélodie de la phrase ainsi que sa cadence rythmée. Le texte est, par ailleurs, parsemé d'informations très précises sur le timbre de la voix, l'intonation des phrases prononcées, la vitesse ou la durée des discours des protagonistes. Ainsi, « la voix du brigadier-chef claquait, semblable au bambou qui s'enflamme » alors que « le Syrien s'exprimait d'une voix posée, qui appuyait les *r* et pourchassait les *i* créoles (*SM*, pp. 88 et 172) ». Les remarques les plus détaillées se réfèrent, bien évidemment, au discours de Solibo, mais elles apparaissent également à chaque fois que quelqu'un prend la parole.

L'iconicité du roman se manifeste aussi à travers sa structure qui cherche à imiter celle du conte martiniquais. Le récit du narrateur, divisé en quatre chapitres, débute à chaque fois par une interpellation du public employée dans le discours oral. S'adressant aux lecteurs et les appelant « Mes amis », le narrateur instaure avec eux une relation de communication plus directe et profonde que ce n'est habituellement le cas dans le roman. Cette dimension dialogique est renforcée encore davantage par le fait que les formules d'appel, en diverses variantes, parsèment le texte entier : Chamoiseau emploie à tour de rôle les formes du singulier et du pluriel, comme si deux conversations s'entremêlaient (*SM*, pp. 26 et 39). En communiquant tantôt au lecteur individuel, tantôt au lecteur collectif, le narrateur opère une fusion entre la convention littéraire européenne et la tradition orale des Antilles : le lecteur est non seulement impliqué dans le récit, comme cela a lieu dans les classiques fictions interactives, mais il devient également membre d'un groupe, un des auditeurs du

conte présenté. Pour créer l'ambiance de la veillée de conte et renforcer encore davantage cette illusion de la participation à une collectivité, le narrateur reprend certaines formules caractéristiques du discours du conteur. Le texte est entrecoupé de digressions à caractère explicatif : « Sans vouloir vous ennuyer, juste un mot [...] » et se termine par une sentence typique : « Ô amis, merci de la faveur, la parole est cueillie [...] » (*SM*, pp. 138 et 221).

Les passages intermédiaires entre les chapitres, amorces du dialogue avec le lecteur, constituent des sortes de prologues qui visent à attirer l'attention sur le récit. Le narrateur pratique également des devinettes traditionnelles, à cette différence près qu'il fournit tout de suite la réponse à la question posée. Ce procédé prolonge de manière quelque peu atypique le prologue, en suggérant de manière extrêmement concise le développement de l'histoire et en traçant ainsi l'horizon d'attente du lecteur. En même temps, on peut observer que le texte tout entier est organisé en forme de devinette : l'histoire de l'enquête policière sur la mort d'un conteur s'apparente tantôt au roman policier, tantôt au conte antillais, tout en jouant avec les conventions caractéristiques des deux genres. Encore une fois, Chamoiseau procède à la fusion de différentes traditions littéraires et crée un texte doublement ludique dont le lecteur, tout comme l'auditeur du conte, n'a qu'à prendre une part active dans le processus de l'énonciation de l'histoire. La dimension dialogique, propre au discours conté antillais, est non seulement préservée dans le roman de Chamoiseau, mais elle en constitue même un dispositif narratif. Racontant l'histoire de Solibo Magnifique, le narrateur intercale dans son récit des fragments de ses conversations avec lui. Modeste « marqueur de paroles », il préfère céder la parole au Maître et laisse la voix du conteur se joindre à la sienne. Aux discours de Solibo et du narrateur se mêlent ceux des protagonistes qui portent des témoignages sur le défunt. Si l'on y ajoute encore les quelques récits pris en charge par la police, la polyphonie devient totale. Ainsi, Chamoiseau réalise à sa manière le postulat de Solibo sur la « parole vibration » et il crée un texte véritablement pluriel où diverses voix s'accordent de manière à envoûter chaque lecteur.

Mélange inattendu de style oral et écrit, le langage chamoisien reflète sur le plan de l'écriture les principaux motifs du texte et contribue à sa dimension symbolique. En superposant le créole parlé au français soigné, le narrateur crée une tension langagière qui renforce encore davantage le conflit entre les indigènes et l'autorité métropolitaine. Le texte s'engage ainsi, de manière doublement expressive, dans le débat socio-politique sur les conséquences du colonialisme et ses formes voilées à l'époque contemporaine¹⁰. Parallèlement, cette fusion de la littérature européenne et de la tradition orale antillaise exprime la recherche personnelle du narrateur et sa tentative de sauvegarder dans l'écriture la parole du dernier conteur martiniquais. A travers le récit de la mort de Solibo, le texte raconte le déclin de l'époque où le discours oral organisait la vie sociale ; il prend ainsi la forme d'un rite

¹⁰ Cf. F. Lagarde, « Chamoiseau : l'Histoire, la parenté et la Merveille », [dans :] *Œuvres et Critiques*, vol. XXIV, n° 2, 1999, pp. 133-147.

funèbre à portée cosmogonique. Chez Chamoiseau, l'écriture polyphonique est ainsi beaucoup plus qu'une seule question de style : en reflétant de manière iconique le récit, elle joue un rôle architectural dans la construction du roman et en bouleversant les conventions romanesques par l'intégration de l'oral dans l'écrit, elle propose une nouvelle esthétique littéraire – « l'oraliture ». C'est justement cette écriture particulièrement originale qui contribue à créer ce roman en forme de cristal évoqué par l'auteur dans l'épigraphe, roman dans lequel « le dessin, la symétrie, le réseau d'images » se retrouvent, tout comme l'histoire racontée, au centre de la narration.