AUI, secţiunea III e, Lingvistică, tomul LIV, 2008

Pour une valorisation poétique de l'oralité: Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*

par
LILIANA FOŞALĂU

This study is an attempt to demonstrate the very close connections between language, its poetic virtues (in both spoken and written language) and identity. Patrick Chamoiseau, famous contemporary francophone writer from the Antilles islands admirably illustrates, in each of his texts, this interdependence. The novel *Solibo Magnifique* (Solibo the Magnificent) is an inexhaustible source of arguments on the poeticity of the spoken language as a result of accepting the double linguistic affiliation that is much more than a mere diglossia. The virtues of orality lie, together with other elements of the text, at the foundation of a poetics of memory.

Le roman *Solibo Magnifique* (Gallimard, Paris, 1998) constitue sans conteste un exemple brillant d'oralité devenue sujet majeur de l'écrit. Sa parution représente un événement dans la carrière de l'écrivain francophone antillais, comme chacun de ses textes marquera un moment à part dans l'évolution de la littérature francophone et surtout de notre manière de nous y rapporter, de plus en plus ouvertes, enrichissantes et approfondies. Chamoiseau combine d'une façon très heureuse un sujet à la manière dont il en fait œuvre d'art. Dans d'autres mots, ce qui est dit se transmue en matière poétique par la façon unique dont le dire est transposé à l'écrit. La matière devenue manière n'est pas quelque chose de nouveau dans la littérature, mais la nouveauté réside à chaque fois dans le surcroît d'authenticité que chaque écrivain met dans la réalisation de ce projet.

Les romans et essais de Chamoiseau sont dans la plupart des cas prétexte à une dénonciation idéologique, en même temps qu'une occasion spéciale de réflexion esthétique et de recherche sur le langage et ses vertus. *Solibo Magnifique* est, davantage que le roman d'accusation d'une forme de domination (le colonialisme), le lieu rédemptionnel où l'on entame le procès de la disparition d'une espèce irremplaçable dans l'histoire des civilisations et de la littérature: le conteur. *Solibo Magnifique* est en premier lieu le roman des valeurs d'un monde traditionnel qui ne trouvent plus leur place dans le mouvement anarchique et chaotique de l'histoire. Le problème majeur du texte, son sujet, la disparition du conteur, est ce qui autorise cette démarche analytique pour mettre en évidence les valeurs de l'oralité (nommée par Chamoiseau *oraliture*). La prééminence accordée aux préoccupations esthétiques et ethnographiques est en accord parfait avec le thème symbolique du roman. La mort du conteur symbolise la disparition des valeurs traditionnelles et surtout d'une langue originelle, authentique, douée d'une force à part, langue devenue inutile et immaitrisable dans un monde dominé par le faux, le commercial, le linéaire, le monotone, l'apparent, le contrôlable.

BDD-A2528 © 2008 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:56 UTC)

Par son style et par son appartenance culturelle, Chamoiseau s'encadre dans la série des écrivains maniant admirablement le «discours décentré» (M. Laronde)[1]. L'écriture décentrée acquiert toujours une dimension idéologique de déport par rapport à une écriture centrale, déport signifiant à la fois complicité et dérive (*ibid*.). Un pareil style maintiendra toujours des décalages idéologiques et linguistiques par rapport à une langue et à une culture centripètes (dans notre cas le français et la culture occidentale moderne et postmoderne). Les mécanismes qui assurent une politique au niveau de la mise en place du discours décentré sont obligatoirement des mécanismes rhétoriques. La complexité de ces mécanismes et leur enchevêtrement auront pour résultat une écriture à valeur stylistique particulière, où l'on éprouve à toute page le goût de l'entraînement du lecteur dans un jeu de significations, de codage, surcodage et décodage, où la rhétorique associe indélébilement l'écriture à la culture, nous aidant à mieux saisir les enjeux de la présence de l'oralité et de son poids dans la poétique du récit chamoisien.

La problématique de l'oralité est d'une évidence incontestable dans ce roman, qui n'hésite pas de nous situer au cœur de ses préoccupations esthétiques et thématiques dès son début. On remarque la structure du livre, bipartite, qui envisage le dire comme un événement par rapport auquel l'existence acquiert un sens et une temporalité: *Avant la Parole. L'écrit du malheur* et *Après la Parole. L'écrit du souvenir*, partie qui regroupe les *Dits de Solibo*.

Deux coordonnées structurent le roman, l'une qui est idéologique, et l'autre – esthétique, à laquelle nous consacrerons dorénavant toute l'attention. La dimension idéologique sert de cadre à l'événement central du roman, la mort de Solibo. Le roman se constitue tout premièrement en document d'importance spéciale qui témoigne de la disparition d'une civilisation irremplaçable (celle de l'*oraliture*), disparition qui se structure autour de la mort naturelle (égorgette de la parole!) du plus spécial, admirable, magnifique conteur de Fort-de-France, Solibo. On nous le présente dans le roman surtout par l'intermédiaire de sa parole. C'est ce qui en constitue la dimension essentielle:

> «Sa parole était belle, dit-on, elle connaissait le chemin de toutes les oreilles et ces portes invisibles qu'elles détiennent sur le cœur. En plus, par un mystère, il distillait les contes d'une manière inconnue, à dire qu'il avait dévié en lui-même leurs signifiances les plus extrêmes. C'est un vieux conteur (un brutal paroleur) qui, l'entendant un samedi au marché, lui cria *Magnifique*!» (p. 79).

Son don particulier est la parole qui lui a été transmise comme trésor unique par les vieilles:

> «(…) elles lui offrirent des paroles, des paroles de survie, paroles de débrouillarde, paroles où le charbon du désespoir se voyait terrassé par de minuscules flammes, paroles de résistance, toutes ces qualités de paroles que les esclaves avaient forgées aux chaleurs des veillées, afin d'accorder l'effondrement du ciel. Bien des hommes en dérade les avaient entendues (…), mais chez Solibo cela germa, se déploya, avec plus de splendeur qu'un flamboyant de mai» (*ibid*.).

[1] Michel Laronde, in *Littératures des immigrations*, sous la direction de Charles Bon, L'Harmattan, Paris, 1995, p. 29.

BDD-A2528 © 2008 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:56 UTC)

Les pistes de lecture qui permettent de poursuivre des analyses appuyées visant à nos objectifs en sont principalement trois. La première est liée au **sujet** du récit: le destin de Solibo, qui concentre et illustre le destin de la Parole ancienne qui s'évanouit, se dissout dans le silence, la violence et l'indifférence des autres. Il s'agit du destin de notre passé porteur de valeurs qui ne trouvent plus leur place au présent soumis aux formes les plus sournoises de domination[2].

Une deuxième piste devrait obligatoirement prendre en considération **les vertus et la diversité d'un langage** se construisant à la frontière de l'écrit et de l'oral. C'est des valeurs poétiques spéciales de cette langue que l'on se propose de rendre compte par l'intermédiaire de cette étude.

La troisième direction devrait porter sur les **techniques d'écriture,** très spéciales, complexes, s'appuyant sur un jeu de l'inventivité du langage visant à exploiter toutes les ressources de l'écrit et de l'oral, ce qui nous ramène aux deux premiers aspects de l'analyse ici envisagée. On aurait donc du mal à séparer ces niveaux du texte, et on peut facilement observer que l'étude des perspectives combinées met davantage en valeur la réussite linguistique et poétique du roman.

Oralité et diglossie

L'œuvre de Patrick Chamoiseau, dans son ensemble, met au centre la question du langage et les enjeux culturels et identitaires résidant – en une première étape – dans le double emploi des langues (le français et le créole), dans diverses situations, dominées par l'aspect appartenance sociale, plus ou moins institutionnelle (le français), ou plutôt l'aspect affectif profond, indicible en une autre langue aux moments de détresse suprême ou de solitude qui ne se partage pas (le créole). A savoir qu'il n'y a pas dichotomie nette entre le français et le créole dans l'emploi chamoisien. Cette apparente indécision à choisir entre les deux aura pour résultat une langue spéciale, un produit langagier mosaïqué, où les vertus de la clarté du français s'enrichissent d'échos intimes, affectifs, issus du créole. Pour Chamoiseau, qui s'y livre à cœur ouvert, le français est la langue de l'ouverture vers l'autre et de l'autre vers le moi. Mais ses personnages assument le français de manière différente, en lui réservant des espaces différents d'emploi, selon la qualité des circonstances.

Beaucoup plus intéressant et plus enrichissant que ce démarquage nous a semblé être le fondement du créole dans le français et surtout de l'oral dans l'écrit. Cela est fort visible et remarquable dans ce que l'on pourrait nommer une réinvention de la langue, un français typiquement chamoisien, résulté du mélange des qualités affectives du créole dans une clarté (jugée parfois trop rigoureuse) du français. Les mots et expressions relevant de ce plaisir de réinvention de la langue, de même que les fragments où ils apparaissent y sont très nombreux, et nécessiteraient une étude spéciale pour mettre en valeur la qualité de l'oralité par excellence vivante et attachante du français de Chamoiseau. Pour illustrer ce fait, on pourrait citer quelques dérivés nominaux: *la policeraie* ou *policeraille* (pour la police), une *vagabonnagerie* ou *nègrerie* ou *macaquerie* (pour une infraction ou

[2] Voir aussi le livre de Chamoiseau, *Ecrire en pays dominé*, Gallimard, 1997, et l'article que nous lui avons consacré, «Bâtir la Diversalité sur le modèle de l'Ecrire», in *La Francophonie et la nouvelle identité européenne*, Editions Universitaires «Alexandru Ioan Cuza», Iaşi, 2008, p. 96-100.

BDD-A2528 © 2008 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:56 UTC)

un méfait), *l'oraliture* (pour tout ce qui relève du parler), les *boulevardises* (pour le théâtre de rue/ boulevard), *empoisonnade* (pour empoisonnement), etc.

Pour les verbes et locutions verbales il y aurait encore de la matière à examiner. Pour se dépêcher on a *vitesser,* pour chanter ou jouer d'un instrument, on a *musiquer*. *Espérer* remplace attendre («J'ai douze enfants qui m'espèrent»); *paroler* remplace avec succès *parler*, parce que plus plein de saveur et plus adéquat au contexte de l'oralité; à la place de s'étonner on rencontre maintes fois *rester bec cloué* ou *rester estébécoué*. Une expression comme «Fichez-moi la paix!» se réduit à «*Paix-là*!». «On ne pouvait pas se tromper» est rendu par «*les choses étaient sans aveuglage».* Très intéressantes sont les constructions où le français se charge de rendre compte de réalités typiquement antillaises, et où sa première tâche semble être celle de l'ouverture vers un autre espace langagier. Le premier exemple serait celui du nom du personnage qui donne le titre du roman: *Solibo* en créole antillais veut dire *chute*. Dans la grande majorité des cas, les noms officiels des personnages sont doublés de sobriquets (le cas de Solibo aussi), parce que le nom n'est pas arbitraire dans ce monde fondé sur les valeurs de l'authenticité, de la mémoire gravée dans les noms, tout autant que dans les surnoms. La «liste des témoins» des pages 29 – 32 nous offre des exemples de ce type qui mériteraient à eux seuls un examen à part dans cette section réservée au lexique. En glanant, on retient: Eloi Apollon, «surnommé Sucette, se disant tambourier de cricrack»; Lolita Boidevan, «surnommée Doudou-Ménar»; Patrick Chamoiseau, «surnommé Chamzibié, Ti-Cham ou Oiseau de Cham»; Bateau Français, «surnommé Congo»; Charles Gros-Liberté, «surnommé Charlot», Sosthène Versailles, «surnommé Ti-Cal», etc.

Il ne faut pas perdre de vue un fait essentiel pour ce fameux auteur antillais qui vit depuis longtemps dans la langue française: sa situation de diglossie. Dans une hiérarchie de nos évaluations traditionnelles, le français se situe évidemment du côté de la tradition et de la culture écrite, tandis que l'usage du créole, profondément marqué par l'oralité, «langue essentiellement orale», est réservé aux réalités personnelles, intimes, profondes, qui ne peuvent pas être réglées par les institutions. On se propose d'étudier ici les marques de la créolité comme «état linguistique d'oralité transposée en français» (M. Bertrand). On aura tout d'abord à prendre en considération les expressions à fort caractère oral, qui y foisonnent. Cela nous entraîne dans une recherche du pittoresque de la langue porteuse d'un exotisme qui peut par instants désaltérer notre soif des origines, de l'authentique, de plus en plus marquée ces derniers temps, temps des pertes qui ressemblent beaucoup à celle que dénonce le roman – la perte des traditions et de l'oralité, de la tradition du conteur. On parle, et à juste titre, de créolisation du français, processus dont les illustrations ne manquent pas dans l'œuvre du *marqueur de paroles* . Il s'agit surtout des dialogues et des discours rapportés où les mots du français et les mots du créole semblent très bien coexister, sans que la compréhension du texte en soit affectée. Parfois les énoncés en créole sont accompagnés de leur variante française. En voici quelques exemples:

> «Au passage, il excite les deux autres, pétrifiés jusqu'ici à l'avant du véhicule: Yo lé tjwé nou, ils veulent nous tuer! (…) La loi saigne les gens, la Lwa ka senyen moun!…» (p. 89).

Ou ailleurs:

BDD-A2528 © 2008 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:56 UTC)

> «– Jambette, mets quelqu'chose sur le macchabée, siteplait…
> L'intéressé s'en alla explorer le car et revint porteur de quelques bouts de carton… Une voix s'en indigna: Héti hanman mwen pou'y houè ha anka houè la-a? Pon hespé alo?!…» (p. 101).

Une autre technique typiquement chamoisienne c'est la mise en œuvre d'un récit rapporté qui, fait par un personnage, se trouve retranscrit par le narrateur. Dans certaines situations, ces textes sont entièrement en créole, et on donne en guise de note, en bas de la page, leur transcription française[3]. Les exemples en sont très fréquents dans *Texaco*, mais on les retrouve également dans *Solibo Magnifique*, où le but nettement affirmé par l'écrivain avait été celui de *cueillir la parole du Maître Solibo*. Leur rencontre apparaît dans ce contexte comme événementielle:

> «Solibo m'aborda un matin, avec comme bonjour la question épuisée: Chambizié ho, écrire ça sert à quoi?…, puis il me parla de tout et de rien, de la parole et du reste (…), et de mémoire, de mémoire. Cette énergie verbale me séduisit là même, d'autant plus que Solibo utilisait les quatre facettes de notre diglossie: le basilecte et l'acrolecte créole, le basilecte et l'acrolecte français, vibrionnant enracinement dans un espace interlectal que je pensais être notre plus exacte réalité socio-linguistique» (p. 45).

La vie du narrateur-témoin, *marqueur de paroles* et *prétendu ethnographe*, se déroule en étroite liaison avec la présence de Solibo et se structure autour de quelques faits ayant tous trait au dire:

> «Je ne le quittai plus durant cette saison où on vit encore parmi les étals, notant ses dires, étudiant ses silences, stupéfait toujours de sa curieuse audience (…). 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 avais trouvé un!» (p. 46).

Tout le roman peut être lu comme l'histoire d'un miracle à la disparition duquel on assiste en lecteurs-spectateurs impuissants: la tradition de l'oralité. En avouant à la fin l'échec de son entreprise, Chamoiseau se situe du côté de tous ceux qui ont reconnu l'impossibilité de changer la réalité par la littérature:

> «Je m'étais fait scribouille d'un impossible, et je m'enivrais à chevaucher des ombres» (p. 225).

Ou bien, dans le sens de la même reconnaissance de l'échec, du danger imminent contre lequel on ne peut rien, il écrit:

> «(…) je me disais marqueur de paroles, dérisoire cueilleur de choses fuyantes, insaisissables, comme le coulis des cathédrales du vent» (*ibid*.).

La mort de Solibo marque non pas un drame individuel, comme toute mort, mais un drame qui recouvre notre monde (devenu sourd), surtout par le fait qu'il en est la conséquence:

[3] Cf. le roman analysé, *Solibo Magnifique,* Gallimard, 1988, p. 94. Toutes les citations ont été extraites de cette édition.

BDD-A2528 © 2008 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:56 UTC)

«Il tenait à inscrire sa parole dans notre vie ordinaire, or cette vie n'en avait plus l'oreille, ni même de ces creux où s'éternise l'écho» (p. 222).

Textes à plusieurs voix

On assiste dans le cas de ce roman à des situations (très diverses) où les locuteurs se succèdent, collaborent, se passent la parole les uns aux autres, se coupent la parole, se complètent les uns les autres, ou parfois même ils entrent en concurrence, en proposant chacun un thème (sinon lexical, au moins musical, mais non sans rapport à l'expression orale). Un seul et même individu produit des textes à plusieurs voix, en donnant l'illusion que chacun de nous pourrait, en parlant, tenir plusieurs rôles à la fois. Le narrateur, celui qui cueille la parole d'autrui, le fait en s'assignant la mission de garde-mémoire.

La mémoire est un motif structurant de l'ensemble de l'œuvre de Chamoiseau. Il y a dans ses textes une mémoire des ancêtres, du lointain, de l'origine, mais aussi une mémoire du texte dans sa diversité et universalité (on souligne la place accordée à l'intertextualité comme force de cohésion des cultures), et une autre – du passé plus récent, qui court le danger imminent de la disparition, sous le pouvoir des formes actuelles de domination. Le dialogue et la polyphonie sont reconnues comme deux manifestations différentes de la multiplicité des voix dans le roman. Chamoiseau a recours à l'un et à l'autre, comme il a recours à une structure dialogique particulière qui fait intervenir la pluralité des textes et des narrateurs à l'intérieur d'un même ensemble narratif. L'emploi de cette pluralité de voix nous donne l'occasion de nous interroger sur un problème dominant dans l'œuvre de Chamoiseau: celui de l'identité.

L'identité chez lui est toujours une question fort complexe de rapports, de communion, d'échange, d'alliance, d'ouverture. Comme la langue! A l'intérieur de cette problématique de l'identité se manifeste, évidemment, celle de l'altérité, ce qui ressort à l'emploi des voix multiples dans le texte. Dominique Chancé avance et argumente l'opinion que le dialogue permet de faire entrer le créole dans le texte grâce parfois à la citation, en discours direct, d'un personnage populaire, dans le langage parlé[4]. Mais ce n'est pas seulement le créole qui relève dans l'œuvre de Chamoiseau des vertus de l'emploi de l'oral. La narration intègre une grand part de créole ou d'expressions inventées à partir du créole, tandis que le dialogue, tout aussi bien que les récits attribués à d'autres pesonnages-narrateurs (plus ou moins narrateurs d'occasion), peuvent être construits (dits) directement en français, ou retranscrits en la langue dont nous nous occupons ici. Il est important de souligner aussi la capacité du dialogue de rythmer le récit, intégrant aussi la qualité vocale, musicale par excellence, et gestuelle de l'oral.

On insiste dans le texte sur la dimension vocale du pouvoir de fascination que la Parole de Solibo exerçait sur les autres. Devant tout être ou événement, Solibo se manifeste surtout comme Voix. Une voix étonnante, fascinante, enivrante, chantée, vibrée, pleurée, chargée de tous les échos du monde intérieur et extérieur, une merveille irremplaçable, comme toutes les autres merveilles. Sa

[4] Dominique Chancé, in *Langue et identité narrative dans les littératures de l'ailleurs,* Publications de l'Université de Provence, 2005, p. 108.

BDD-A2528 © 2008 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:56 UTC)

voix est une dimension essentielle de son être physique, en égale mesure que de son être profond, intime:

> «Sa voix vibrait dans son front, dans ses joues, habitait ses yeux, sa poitrine et son ventre: une Force».

On se rappelle ici la séquence du cochon-noël, qui avait tellement surpris l'assistance:

> «Là, j'étais estébécoué! Je ne me rappelle pas ce qu'il avait dit au cochon, mais sans mots ni paroles, devant l'animal Solibo était une Voix. Et quand ça m'arrive de jouer au saxo, que je veux souffler un son cracheur de feu, je ramène dans ma tête ce souvenir de lui, le do si la sol de sa voix, la cadence de sa gorge sur refrain de poitrine» (p. 81).

La mort de Solibo aura pour conséquence (parmi d'autres) la perte de ces capacités intransmissibles qui enrichissent l'expression orale:

> «La parole perdue de Solibo était impossible à récupérer, malgré les efforts de ceux qui l'avaient connu et s'en étaient attachés. Certains manquaient de souffle, d'autres de rythme, pas un ne réussissait à marier le ton et la gestuelle…» (p. 226).

Un apport spécial à l'étude des valeurs de l'oralité: les paroles rapportées

Le recours aux paroles rapportées est un procédé massivement utilisé dans les récits faits par l'oral (Cl. Blanche-Benveniste). Ceci revient comme dominante de l'écriture chamoisienne, où le texte se construit toujours à partir d'un récit, récit qui va par la suite se démultiplier, ce qui entraînera une démultiplication des voix narratives. Le texte à plusieurs voix, marque chamoisienne d'une écriture visant à la pluralité des points de vue et des perspectives – objectives et subjectives des conteurs – fera dans cette étude l'objet d'une analyse à laquelle nous assignerons une place spéciale. Citer exactement les paroles des gens – ou faire semblant de les citer – donne au récit une garantie d'authenticité. Certains récits sont faits de plus de paroles rapportées que d'événements. C'est le cas du sujet apparent de ce roman, la mort du conteur Solibo Magnifique, événement autour duquel se structure l'enquête des policiers. Cette démarche, la réalisation de l'enquête, permet de faire appel à toute sortes de stratégies narratives qui exploitent l'oralité de la langue. Il s'agit en premier lieu de la multiplicité de points de vue, des techniques du dialogue, de la pluralité des voix, des reprises, redites et répétitions, et surtout des vertus textuelles de la diglossie, les personnages utilisant, dans un contexte général du français (un français à forte teinte orale, comme on essaie de l'illustrer), des mots, constructions, expressions, parfois même des phrases entières en créole. C'est au narrateur premier que revient, dans la plupart des cas, la mission de transcrire/traduire ces mots, expressions et phrases, bien qu'au lecteur soit également réservé le plaisir d'en déduire parfois le sens, ou d'en découvrir le charme, à la suite de la combinaison du français et du créole. La narration se manifeste dans ces conditions comme un dispositif d'enchâssement de dits et de récits oraux, ce qui fait de chaque personnage un conteur, et du narrateur, celui qui recueille, réorganise, fond les

BDD-A2528 © 2008 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:56 UTC)

paroles, comme l'ont observé ceux qui se sont occupés de près des particularités du discours chamoisien[5].

Selon Claire Benveniste, le terme de **paroles rapportées** peut être trompeur[6]. Par cela on peut également comprendre et entendre des souvenirs, des pensées, des raisonnements racontés sur ce mode (voir dans notre roman la séquence de cuisine, ou les histoires d'amour, ou bien les récits des temps heureux des veillées, où la parole pouvait librement se développer et épanouir). Dans les paroles rapportées il est fréquent de rencontrer des interjections et des interpellations, dans le discours d'autrui, comme dans les discours faits à soi-même. Un élément important dans l'étude des paroles rapportées est la ponctuation. On a constaté que la ponctuation leur confère une netteté de délimitation que les paroles n'ont même pas dans la production orale. L'usage de paroles rapportées s'avère être dans les romans de Chamoiseau tout aussi riche et complexe que dans le cas de la langue parlée.

Une autre dominante de la langue rapportée (c'est comme ça que nous nommerions les récits d'autres intervenants fictifs dans le texte du narrateur) est assurée par l**es parenthèses** et **les incises**. Souvent les parenthèses apparaissent pour introduire les dires de Solibo. En fait, l'auteur-narrateur se rappelle des mots, phrases de son Maître-personnage, qu'il introduit dans le tissu du texte au moyen des parenthèses, comme pour assurer une indépendance à part à ces fragments, les isolant ainsi dans l'ensemble du roman:

> «Je pars, mais toi, tu restes. Je parlais, mais toi tu écris en annonçant que tu viens de la parole. Tu me donnes la main par-dessus la distance. C'est bien, mais tu touches la distance…» (p. 53).

Les exemples de ce type en sont nombreux. Isoler au moyen des parenthèses les mots de Solibo c'est une façon de leur assigner une valeur supplémentaire, de les charger d'un plus de vibration et puissance:

> «(Solibo me disait: «Oiseau de Cham, je ne me noierai jamais. Dans l'eau je deviens eau, devant la vague je suis une vague. Je ne me brûlerai pas non plus, car le feu n'enflamme pas le feu…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…)» (p. 76).

Un autre rôle des pauses et des incises est de doter d'un plus de sincérité le discours, en renforçant ainsi la valeur du vécu:

> «Là, nous sentîmes que les choses avaient changé: il n'y avait plus de chasseur et de proie, mais – pardonne-moi compagnie, je te le dis comme je le sens – mais deux chasseurs!» (p. 75).

Dans tous les registres de la langue parlée les incises sont nombreuses, étant à la fois caractérisées par une grande complexité de structure et de composition. Souvent utilisées pour rappeler une information qui n'a pas été donnée

[5] *Ibid*., p. 107-124.

[6] Voir Cl. Blanche Benveniste, *Approches de la langue parlée en français,* OPHRYS, Paris, 2000, p. 108.

BDD-A2528 © 2008 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:56 UTC)

antérieurement, les incises peuvent acquérir l'importance de véritables procédés rhétoriques. Les incises sont également le lieu privilégié de commentaires sur le discours. Les locuteurs y placent leurs remarques sur le choix du lexique utilisé, ou, parfois, sur des considérations très amples et fines sur la langue, son destin, son devenir, ses limites. Malgré le fait que le phénomène des incises soit traité par diverses grammaires comme une intrusion anarchique dans l'ordre de la syntaxe (Cl. Benveniste), il faut voir en leur emploi des valeurs stylistiques spéciales du texte polyphonique. Ces constructions valorisent avec beaucoup de force stylistique le passage de l'oral à l'écrit, et, plus exactement dans le cas de Chamoiseau, la transformation des valeurs de la langue parlée, vecteur de la culture matricielle traditionnelle, en sujet (sujet-événement) de l'Ecrit!

Usage du lexique ou «le triple état de la parole»

Force nous est de faire ici quelques remarques d'ordre général quant à l'emploi distinct, alternatif ou mélangé du français et du créole dans ce texte à forte empreinte orale, ce que nous avons synthétisé (par une sorte de calque) dans la formule du «triple état de la parole»[7]. Le choix entre le français et le créole pourrait relever d'une perspective idéologique du texte, vu le questionnement identitaire et linguistique qui sous-tend la trame narrative du roman, et de façon générale celle des textes de Chamoiseau. Beaucoup plus enrichissante au niveau de la lecture nous semble la perspective poétique du choix langagier, parce que l'option de l'auteur relève partout de l'ouverture, de l'alliance, de la découverte de l'unicité à travers la différence. Une liberté et un plaisir de l'écrivain de manier le français sous des influences d'un parler créole sont visibles et procurent au lecteur un plaisir de la découverte du neuf et d'une nouvelle saveur de la langue qui rassure quant aux ressources de la francophonie d'assurer nos formes de survie grâce à ses produits littéraires.

On devrait plutôt insister sur la valeur poétique du tâtonnement lexical qui peut constituer un événement en soi du texte. C'est à travers ce tâtonnement que le locuteur, son interlocuteur et le lecteur arrivent à faire des découvertes surprenantes quant à certains aspects du fil narratif du texte, ou bien à des aspects portant sur les valeurs d'une civilisation, de certaines coutumes, du destin de la langue parlée, etc. C'est un aspect que l'on peut observer et analyser avec profit dans l'emploi des dialogues, car le mélange des voix narratives laisse facilement voir le mélange des langues:

> «Ha lan-o yé? (Qu'est-ce que la mort? – Là, c'est Congo qui parle, et qui doit répéter quatre fois sa question car sa manière de dire la langue est en disparition par ici).
> - On ne sait pas. (…)
> - Solibo est mort, alors?
> - An Kay chaché an jan mèdsin!… (Là, c'est Doudou-Ménar qui tranche à la recherche d'un médecin.)
> - Ha lan-o yé?
> - Paix-là, Congo! Solibo n'est pas mort, car on ne meurt pas comme ça (s'y refuse Sidonise)» (p. 41).

Ces recherches lexicales (jeu de mots, hésitation entre les termes, les variantes, les redites, etc.) participent également à la structuration sémantique des textes:

[7] Selon la célèbre formule mallarméenne du «double état de la parole», in *Crise de vers*.

BDD-A2528 © 2008 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:56 UTC)

«La discussion (à voix basse et respectueuse) tourna et retourna et détourna comme un manège sans chacha, autour des modalités d'une mort convenable. On frôla des infinis de la pensée et des questions fondamentales. Congo profitait des silences pour glisser avec son accent de nègre originel: Ha lan-o yé? ha lan o yé?…, question à laquelle personne n'accordait hak mais qui, certainement, servait de planche d'appel aux pensées vertigineuses» (p. 41).

On peut parler avec les arguments du texte des virtualités esthétiques de la langue de Chamoiseau. Ce n'est pas seulement du côté des mots créoles que cela se vérifie, mais surtout dans l'emploi d'un français très tendre, très créatif, porteur d'une imagination poétique, au confluent du créole reconnu comme «langue créative, chaude, sensuelle, porteuse d'une imagerie poétique»[8]. On a parlé dans son cas d'un français plus ou moins créolisé (M. Bertrand), tandis que d'autres auteurs sont allés jusqu'à y identifier un «français chamoisisé» (Kundera par exemple).

La transmission du lexique

Avant d'être un aspect linguistiquement analysable, la transmission du lexique dans les textes de Chamoiseau en est d'abord la trame. Parler, écrire, (re)cueillir la parole, les voix, les vibrations de la voix, la fièvre de la parole, les flots de mots, c'est cela qui constitue les coordonnées majeures de l'œuvre du *marqueur de paroles.* Cette formule définit une identité à part, intimement liée au destin de la parole. Le *marqueur de paroles* est celui qui refuse l'écrit et, par cela, l'agonie de l'oraliture. Sa tâche est de recueillir la parole et de la transmettre à d'autres, sans autre implication personnelle que celle de la fidélité absolue aux valeurs authentiques. L'écrivain est un être dépourvu de modestie, il rumine, élabore, construit. La tâche que Chamoiseau, personnage-narrateur, *prétendu ethnographe,* se donne, c'est justement de transmettre la parole de Solibo. Les citations qui suivent en fournissent l'argumentation:

«A force de patience, j'avais fait admettre mes cahiers, mes crayons (…), mon appétence malsaine pour les paroles, toutes les paroles, même les plus inutiles» (p. 45).

«Je n'étais dans ce marché qu'une sorte de parasite, en béatitude stérile, dont les notes s'apparentaient aux armes miraculeuses des chantres surréalistes» (*ibid.).*

«Je ne le quittais plus, notant ses dires, étudiant ses silences (…). L'excitation me possédait. J'accumulais des notes derrière des notes…» (p. 46).

Comme pratique textuelle, la transmission du lexique vise la répétition, par un ou plusieurs locuteurs, d'une même unité (ou presque)**,** et sa situation en positions syntaxiques différentes. Les exemples les plus fréquents font voir une concurrence pour être en position initiale entre le lexique qui nous intéresse (nom propre ou commun) et le verbe, de même que la reprise de cette unité en diverses positions (initiales, médianes ou finales):

«–Vous êtes restés combien de temps à écouter ce solo?**»**

A la question d'un personnage, le narrateur répond, comme pour généraliser, en rapportant la/les parole/s, les points de vue:

«Le temps, c'est quoi, monsieur l'inspectère? (…) Comment savoir le temps qui

[8] Apud M. Bertrand, in *Langue et identité narrative...,* 2005, p. 149.

BDD-A2528 © 2008 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:56 UTC)

> passe, monsieur l'inspectère? Le temps, c'est des graines de riz? Où c'est qu'il passe quand il passe: par devant ou par derrière? Quel temps? mais quel temps?» (p. 145).

Combettes parle dans le cas des productions de la langue parlée d'une «transmission du lexique de la droite vers la gauche», qui est censée assurer (pour l'écrit) une cohésion forte du texte[9]. Dans l'exemple ci-dessus, on a la question sur le temps, dont on écarte la signification première, présente dans l'énoncé interrogatif. Puis, on a plusieurs tentatives de définir le temps, comme pour rendre compte de la multiplicité et de la complexité de ses significations et de leurs emplois.

Pour revenir à l'importance qu'acquiert ce sujet dans le texte (la transmission de la parole), il faut remarquer la teneur et la fidélité avec lesquelles le destin de Solibo illustre le destin de la parole. Sa défaite devant la chaotisation de ce monde traduit la défaite de la tradition orale, de la parole, du conte et du conteur devant l'écrit auquel il ne s'était jamais fié:

> «Cette transition entre son époque de mémoire en bouche, de résistance dans le détour du verbe, et cette autre où survivre doit s'écrire, le rongeait» (p. 223).

Sa défaite est la défaite d'un monde qui n'arrive plus à gérer sa souffrance, et ses valeurs non plus, un monde destiné aux pertes de toutes sortes. Les autres sont loin de le comprendre en son unicité, et l'incommunicabilité pourrait bien expliquer sa mort, à la suite d'une égorgette de la parole:

> «D'autres affirmaient que ses paroles s'étaient taries, que personne n'habitait plus sa voix. (…) Il avait 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. Alors, il s'adressa au seul qui pouvait le comprendre, et on le vit aller, les lèvres battant silence, en discussion avec lui-même» (*ibid.*).

Un des maux les plus terribles de notre société semble être l'incommunicabilité. C'est sur cette vérité que porte, dans sa profondeur, le message du texte de Chamoiseau. A la fin du roman, ce n'est plus sur la mort de Solibo que l'on s'attriste, mais sur la disparition de sa parole comme symbole d'un monde finissant, dont la beauté et l'unicité demeurent irrécupérables:

> «(…) il était clair désormais que sa parole, sa vraie parole, était perdue pour nous, et à jamais.
>
> (…) ils avaient découvert que cet homme était la vibration d'un monde finissant, plein de douleur, qui n'aura pour réceptacle que le vent et les mémoires indifférentes…» (p. 227).

Les répétitions du lexique

Une autre caractéristique des récits (auto)biographiques – Solibo racontant sa vie raconte à la fois la vie de la parole en voix de disparition – réside dans la répétition. Elle peut être souvent remarquée du côté du lexique, comme du côté de la syntaxe. Il ne faut pas non plus négliger sa valeur stylistique dans un texte d'un haut degré de poéticité, comme celui de l'auteur dont nous nous occupons. Une très haute fréquence de mots à sème oral prononcé peut y être observée. On rappelle ici: parole, voix, écho. Le texte du roman semble être structuré autour du

[9] B. Combettes, apud Cl. Blanche-Benveniste, ouvrage cité, p. 127.

BDD-A2528 © 2008 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:56 UTC)

verbe parler. Le sémantisme du parler y est très développé, étant à la fois intimement associé au sujet majeur du texte: le sort de la parole, le sens et les limites de sa transmission qui incombe à l'être le plus fragile: l'homme spirituel. C'est sous les auspices du pouvoir de la parole que le narrateur nous présente au début du roman son personnage:

> «A 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. (…) Solibo parlait, il parlait sans arrêt, il parlait aux kermesses, il parlait aux manèges, et plus encore aux fêtes. Mais il n'était pas un évadé d'hôpital psychiatrique, de ces déréglés qui secouent la parole comme on se bat une douce. Au *Chez Chinotte*, on s'assemblait pour l'écouter qu'un silence accueillait l'ouverture de sa bouche: par-ici, c'est cela qui signale et consacre le Maître» (p. 27).

Dans l'œuvre de Chamoiseau, la parole est associée à la fête et aux manifestations de vitalité les plus étonnantes. La parole acquiert chez Solibo des dimensions existentielles au sens le plus propre, comme existence d'un corps, dimension sans laquelle l'être ne peut pas se définir:

> «(…) un flot de verbes devait lui torturer le ventre, lui vibrionner la poitrine, guetter ce terrible moment du carnaval où un cyclone lui jaillit de la gorge – dévastateur» (p. 224).

Le flot, le cyclone de paroles, la rafale de blabla, le fait de parler de tout, de parler partout, cette énergie verbale qui séduit et qui «produit la fièvre sans médecine», tout cela caractérise en ce qu'elle a d'essentiel la parole de Solibo, le charme d'un monde vivant sa disparition par le truchement de la disparition de ses conteurs.

Les figures de sonorité

L'usage des métaplasmes (selon la terminologie du *Groupe de Liège*) s'avère être d'une importance capitale à notre avis dans un texte construit, autant de point de vue narratologique (voir l'intrigue: la mort du conteur par une «égorgette de la parole»), qu'également poétique, autour de l'idée de la vie et de la mort de la Parole. La parole, selon Solibo – porte-parole du «marqueur de paroles» – ne peut être qu'orale. L'écrire, c'est trahir son essence, c'est l'enfermer, la réduire:

> «…Oiseau de Cham (le nom par lequel Solibo appelait Chamoiseau, n.n.), tu écris. Bon. Moi, Solibo, je parle. Tu vois la distance? Dans ton livre sur Manman Dlo[10], tu veux capturer la parole à l'écriture, je vois le rythme que tu veux donner, comment tu veux serrer les mots pour qu'ils sonnent à la langue. (…) On n'écrit jamais la parole, mais des mots, tu aurais dû parler» (p. 53).

Dans un premier emploi de ces figures, on a l'impression qu'elles doivent ouvrir sur une énigme – celle de la mort de Solibo – aspect ludique d'où l'ironie (dont la cible est l'institution policière) n'est pas absente:

> «(…) c'est quoi cette tache-là?… c'est du joui ou quoi?… notons… Dieu-jésis-marie! le macchabée n'a même pas un bobo, non!…c'est un nègre sans sang?… on le tue et il ne

[10] On renvoie au premier texte de Chamoiseau, *Maman Dlo contre la Fée Carabosse*, Editions Caribéennes, 1981.

BDD-A2528 © 2008 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:56 UTC)

> saigne pas?… pas possible, tout le monde a du sang, même les Haïtiens!…on dirait un noyé, oui c'est ça, un noyé, notons, attends, si je marque ça, on va me dire: où est l'eau?… c'est vrai, on ne se noie pas sous un pied-tamarins… alors c'est quoi?… on a dû lui donner une mort-aux-rats… oui… qu'est-ce je fais là?…» (p. 87).

Le poids de ces figures de sonorité apparaît dans toute sa charge poétique (surtout) à la fin du texte, dans la partie où l'auteur retranscrit (prétend retranscrire) la parole perdue de Solibo. On n'est pas loin ici de la poésie (prose poétique) surréaliste, et encore plus près des tentatives de poésie sonore d'un Michel Seuphor, inventeur, parmi d'autres, de la «musique verbale»[11]. Et l'on est presque obligé de penser également aux effets induits dans la littérature par le mouvement Dada, qui avait puissamment contribué à la démystification d'un langage incapable de s'opposer à l'horreur d'un temps (la Première Guerre mondiale). On conçoit ici, un peu sur le modèle dada, les mots comme «des osselets dont on joue». Le sens viendra s'y raccorder après-coup:

> «(…) alors Solibo dit tototo? c'est Solibo-paysage Solibo des fonds-sans-fond Solibo de l'oublié Solibo des tracées sans chemin sans tigre ni Lapin Solibo sans sucre ni sel fondamental total hôpital congénital bocal municipal chacal bancal dans le local grammatical pièce écale verticale ne va faire du scandale tototo? c'est Solibo fondamental, respirez!» (p. 238).

Un autre exemple qui illustre l'aspect ludique de la langue orale, pratiquement inséparable de ses valeurs sonores-musicales, valeurs moins innocentes qu'on ne le croyait, peut être retrouvé au même endroit:

> «Hortense danse dans la manigance mais par ici pièce nègre ne va danser ce soir car la nuit sera blanche pou kouté pou tann tann ek konpwann même si le congo debout dans l'herbe sous les zanmas ne comprend pas l'A.B.C.D. et il écoutait quand même pour entendre et comprendre tendre et prendre la vie dans les filets…» (p. 234).

On remarque ici, bien évidemment, la part des onomatopées et le chevauchement français – créole, dans la réalisations des effets de sonorité.

Conclusion

Il est évident pour tout connaisseur que Patrick Chamoiseau est une figure à part dans le paysage francophone contemporain. Ce qui nous a semblé être particulièrement intéressant dans son discours, c'est la manière dont le dire (parole, oraliture) devient, à travers une trame narrative plus ou moins habituelle (dans le cas du roman *Solibo Magnifique* la mort du conteur), matière à réflexion, questionnement problématique sur le sort de la parole, ses chances de survie dans un monde où l'être sensible, le conteur, ne trouve plus sa place, n'a plus d'audience. Le monde langagier de l'auteur antillais est marqué par la diglossie. Son français sera donc d'autant plus spécial qu'à travers cette langue il doit exprimer son attachement aux valeurs de l'antillanité. Considérée comme langue par excellence de l'oralité, du dire avant les complications de l'écrit, le créole manifestera par le truchement du français qui souvent le traduit ou le remplace, le

[11] Michel Seuphor est connu comme inventeur et théoricien de la «musique verbale». Il définit le mot comme «être sonore» dont la vocation est «sa vocalise même». Cette qualité semble avoir été exploitée à profit par Chamoiseau dans les fragments cités.

BDD-A2528 © 2008 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:56 UTC)

supplante, ou le mène toujours plus loin que ses horizons marins, une poétique de l'ouverture (typiquement chamoisienne), repérable à plusieurs niveaux du texte. Parmi les aspects du texte qui mettent en œuvre les vertus d'une langue orale devenue écrite sans rien perdre de sa spécificité très attachante, nous avons essayé de souligner (les analyses pourraient aller beaucoup plus loin) ceux qui rattachent de façon directe le parler à l'écrit. On les retrouve lors du développement de cette étude sous la forme de sous-titres qui structurent notre démonstration: oralité et diglossie, polyphonie du texte, paroles rapportées, le «triple état de la parole» (le choix entre le français et le créole a pour heureux résultat un français créolisé – nommé aussi *chamoisisé* – langue d'une qualité spéciale qui relève d'un imaginaire langagier très enrichissant), les manières dont le lexique est transmis, les vertus de ses répétitions et les figures de sonorité. Dans le parangon de son héros formateur, Solibo Magnifique, «Maître de la parole incontestable», le narrateur trouve facilement la voie et ouvre (avec un profit indicible pour nous, lecteurs francophones) la porte de nos oreilles, de nos yeux et de nos cœurs! La «parole perdue de Solibo» est sans doute récupérée de cette façon pour nous – gens d'un temps de tant de pertes – par Chamoiseau, écrivain auquel on doit de très importantes restitutions!

Texte de référence

Chamoiseau, Patrick, *Solibo Magnifique*, Gallimard, Paris, 1988.

Bibliographie

Blanche-Benveniste, Claire, *Approches de la langue parlée en français,* OPHRYS, Paris, 2000.

Bon, Charles (sous la direction de), *Littératures des immigrations,* L'Harmattan, Paris, 1995.

Hazael-Massieux, Marie-Christine et Bertrand, Michel (sous la direction de), *Langue et identité narrative dans les littératures de l'ailleurs,* Publications de l'Université de Provence, 2005.

BDD-A2528 © 2008 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:56 UTC)