Etudes Francophones
Vol. 26, numéros 1 & 2

Du *Cahier* de Césaire à la Créolité : cri, Histoire et identité dans l'oraliture antillaise

Emmanuelle Recoing
Université Paris III

En affirmant, dès le début de la partie centrale du récit, que « le conteur Solibo Magnifique mourut d'une égorgette de la parole » (*Solibo* 25), le narrateur du roman éponyme s'efforce de supprimer toute idée de suspense quant à la cause du décès de Solibo – rendant par là même caduques toutes les possibilités (par exemple l'empoisonnement) évoquées par la police dans le déroulement du texte. Le fait que ce diagnostic d'asphyxie, ou d'« égorgette », soit posé par Congo – vieillard symbolisant l'ancienne culture créole, disparue à l'époque où se situe l'action de *Solibo Magnifique*, – lui confère une valeur incontestable. Ainsi l'hypothèse de l'égorgette permet-elle de rendre compte des divers responsables de l'oubli et de la dissolution de la culture antillaise populaire. Alors que le geste même de transcription graphique – kritia-kritia – englobe tous ceux qui écrivent dans une pratique raturante semblable, le « discours de l'étouffement » est destiné quant à lui à identifier, parmi les écrivains antillais, les choix (linguistiques et/ou idéologiques) qui placent certains du côté des autorités, et d'autres du côté des personnes rebelles.

Loin d'être nouvelle dans la littérature franco-antillaise du XXème siècle, l'image de l'étouffement apparaît déjà au sein du texte « fondateur » de cette littérature, c'est-à-dire le *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire. Les premières pages du *Cahier* s'ouvrent sur l'évocation, récurrente tout au long du texte, d'un mutisme imposé : « les martyrs qui ne témoignent pas ; (...) une vieille misère pourrissant (...) silencieusement ; un vieux silence crevant de pustules tièdes » (8), « cette ville plate (...) muette, contrariée de toutes façons » (8-9), « cette foule (...) passée à côté de son cri (...) de son vrai cri » (9), « l'incendie contenu du morne, comme un sanglot que l'on a bâillonné au bord de son éclatement sanguinaire » (11). Au thème, – repris plus avant dans l'ouvrage, – du silence forcé s'ajoutent les expressions faisant, à plusieurs reprises, allusion à une obstruction semblable à celle d'instruments musicaux bouchés, telles : « Mais (...) qui écorche ma voix ? Me fourrant dans la gorge mille crocs de bambou. Mille pieux d'oursin[1] » (31).

La « nausée » que décrivent Aimé Césaire et les poètes/théoriciens des années 1930-1950, dont Etienne Léro, était provoquée par des textes européens venus de l'extérieur, de la Métropole. Le « vomissement » né de cette nausée s'exprimait (s'il y avait révolte) par des romans, essais ou poèmes rédigés en langue française. Ce que Mireille Rosello appelle des « aliments culturels » (121) sont refusés, dans la mesure où ils sont importés du continent européen, mais l'on entreprend toutefois la rébellion contre les dominants en utilisant la langue que l'on a assimilée de ceux-ci. Au regard de

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

l'étouffement subi par les premiers poètes de la Négritude, l'engorgement (ou nausée) dont est victime le conteur dans *Solibo Magnifique* se dessine d'une manière très différente, puisque c'est une culture (orale) issue du sol antillais qui en vient à étrangler le maître de la parole.

Le narrateur de *Solibo Magnifique* propose, dans les dernières pages du roman, une explication possible à la mort du conteur :

> Quand on sait que de son temps [en sa jeunesse] il [Solibo] étoilait chaque nuit de paroles (...) et que là, [il était à présent] sans audience (...) on comprend : un flot de verbe devait lui torturer le ventre, lui vibrionner la poitrine, guetter ce terrible moment du carnaval, où un cyclone lui jaillit de la gorge – dévastateur. (*Solibo* 224)

La formule « cyclone dévastateur » atteste que l'explosion de paroles décrite ici relève d'une force d'anéantissement, à l'encontre de la pulsion créatrice et libératoire que dépeignait Césaire, à l'intérieur du *Cahier d'un retour au pays natal*[2]. Les hommes de lettres antillais de l'époque de la Négritude déclarent que leur culture est « engorgée » de l'extérieur, par ce qui est désigné comme mensonges, et qu'il devient nécessaire d'annuler en l'expulsant de soi : il s'agit d'une situation symétrique à celle que vit le conteur, asphyxié par une parole (bénéfique), émanant de lui-même et exprimant une vérité qu'il faudrait divulguer/conserver. Le conteur meurt parce qu'il a gardé intact son pouvoir de conter, alors que la société antillaise nouvelle lui refoule les mots dans la gorge, selon un processus que l'on peut qualifier d'« implosion de la parole ». Le « mécanisme de violence cachée », qui en arrive à détruire le principal personnage du roman *Solibo Magnifique*, apparaît similaire à l'autocensure que s'infligent les écrivains antillais refusant d'écrire en langue créole (ou en français créolisé) et dont Bernabé, Chamoiseau et Confiant soutiennent, dans l'*Éloge de la Créolité*, qu'ils perdent « la voie royale vers un authentique étouffé en eux-mêmes : la Créolité (45) ». De son côté, Edouard Glissant indique dans *Le Discours antillais* : « Nous [les Antillais] avons tant de mots rentrés dans la gorge » (250), sans toutefois préciser l'origine (créole ou européenne) de ces mots.

L'« engorgement » du conteur s'assimile, finalement, au fait de contenir une énergie. La linguiste guadeloupéenne Dany Bebel-Gisler, en choisissant d'intituler son étude sur les relations entre les langues française et créole aux Antilles *La langue créole, force jugulée*[3], corrobore l'importance que possède, pour les Antillais, la thématique de l'étouffement comme emprisonnement d'un potentiel de révolte. L'emploi réitéré de ces passifs sans complément d'agent, – « étouffé », « rentré », « jugulé » – marque que l'on ne sait plus vraiment qui porte la responsabilité d'un tel étranglement, puisque celui-ci découle à la fois de la Métropole *et* de la société antillaise elle-même. Etant

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

donné que l'expert chargé de pratiquer l'autopsie du corps de Solibo en vient, paradoxalement, à conclure que « ce monsieur Magnifique aurait donc été étranglé de *l'intérieur* » (215), la mort rapide et violente du conteur se rapproche d'une forme de suicide (à l'opposé d'une mort « douce », naturelle, qui aurait été induite par la neurasthénie provoquée par l'absence d'auditoire).

Le suicide devient un exemple extrême de l'automutilation que symbolise, d'après les signataires d'*Éloge de la Créolité*[4], le rejet de la langue créole chez les Antillais. Raphaël Confiant, le co-auteur de Patrick Chamoiseau, exploite le parallèle entre désaveu du créole et mort volontaire, au début de son texte biographique *Aimé Césaire. Une traversée paradoxale du siècle* : « En vous [Aimé Césaire], où était passée la langue cannibale [la langue créole] ? Pourquoi l'avez-vous étouffée, avec (...) la complicité de votre hypoglosse, en retournant votre langue pour l'avaler, à la manière des esclaves qui se suicidaient sur les plantations ? » (44) – la métaphore alimentaire étant ici renouvelée par l'idée que « dans la langue créole gigotent les membres sanguinolents des mots français » (44). En évoquant l'acte « d'avaler sa langue », Confiant fait allusion à une pratique qui remonte aux premiers temps de l'époque de l'esclavage : « Ce suicide bien particulier est en quelque sorte une signature (...). C'est aussi un thème littéraire récurrent sous la plume des écrivains du XVIIe et XVIIIe siècles qui décrivent (...) la vie aux colonies » remarque Mireille Rosello (122).

Avaler (littéralement) sa langue représente, de la sorte, une partie de l'histoire du peuple antillais. La conduite suicidaire participe de la rébellion, puisqu'elle a pour effet de priver le maître des services de l'esclave, de lui retirer une fraction de son capital, de sa propriété et de sa main d'œuvre. Les maîtres craignaient donc les suicides d'esclaves, comme le montre un passage situé au début du roman d'Edouard Glissant *Le Quatrième Siècle*, dans lequel le narrateur décrit un bateau négrier et dresse une liste macabre de tous les instruments de torture laissés sur le pont par les marins. Parmi ces accessoires destinés à faciliter le contrôle de la « cargaison », des objets ayant pour vocation d'empêcher les actes de suicide figurent en bonne place :

> Mais tout avait été laissé sous la pluie : les fouets à plombs, les lanières roides, la potence aux pendus (...) et le bâton crochu qu'on enfonçait dans la gorge de ceux qui tentaient d'avaler leur langue (...) et le fer à rougir, fourchette implacable pour ceux qui refusaient le pain moisi (...) et le filet par lequel on descendait les esclaves, chaque mois, dans le grand bain de la mer : filet pour les protéger des requins ou de la tentation de mourir (21).

Les esclaves ont visiblement perdu jusqu'à la possibilité de disposer de leur propre vie. En particulier, ils n'ont pas la liberté d'« avaler leur langue ». Or, cet interdit se double d'une portée métaphorique claire. Pour les Français de Métropole,

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

l'utilisation la plus courante de l'expression « avaler sa langue » en est le sens familier, ou symbolique : se taire, rester silencieux. Ainsi, le fait que les esclaves ne peuvent « avaler leur langue » signifie également, sur le plan métaphorique, qu'ils n'ont plus le droit de se taire. Le filet, qui transforme les esclaves en poissons pris dans une nasse, contrôle strictement les règles d'ingestion de « nourriture » et les cycles de dévoration. En faisant fusionner les significations littérale et métaphorique de la formule « avaler sa langue », le bâton crochu, qui servait à retirer la langue du fond de la gorge avant qu'il ne soit trop tard, s'apparente en cela aux sévices subis par l'enfant dépeint dans le *Cahier d'un retour au pays natal*, – ce petit négrillon refusant de parler à ses maîtres[5].

La critique que Confiant adresse à Césaire prend son entière importance si l'on comprend que l'auteur d'*Aimé Césaire. Une traversée paradoxale du siècle* accuse le poète de la Négritude de (re)tourner la valeur attachée à un geste – avaler sa langue – naguère héroïque. Le poids symbolique lié au silence, ainsi qu'à la parole, se modifie entre la période des commencements de l'esclavage et l'époque du XXème siècle – au cours de laquelle ont été publiés les textes écrits par Aimé Césaire, et où Chamoiseau fait mourir son personnage Solibo. La langue créole, parce qu'elle s'affirme comme « géographie du Détour » (*Discours* 32), a fait passer l'acte de parler de la soumission à la subversion. La prestation orale que le conteur effectue en usant de la langue créole englobe, cependant, le silence de jadis – le silence définitif de l'esclave qui a avalé (littéralement) sa langue, ou le silence momentané de celui qui refuse de répondre à des figures d'autorité.

En qualifiant la langue créole de « géographie du Détour », Glissant la range du côté du manque, par contraste à la ligne droite. Le créole représente un mutisme au regard de la langue occupant la position dominante aux Antilles, le français : et c'est ce qui explique pourquoi l'auditoire de Solibo affirme qu'« il y a autant de silences dans la parole, que de paroles dans le silence » (*Solibo* 147). La mort du dernier des conteurs laisse apparemment la place à toutes sortes de textes (procès-verbaux, dépositions, rapports) qui veulent ignorer l'idée même de défaillance. La vision que donne le narrateur de *Solibo Magnifique* du policier Bouaffesse occupé à écrire doit, vraisemblablement, être mise en parallèle avec les conseils prodigués par le conteur au « personnage Chamoiseau ». L'écrivain prenant en notes les paroles du conteur s'entendait répliquer par Solibo « Cesse d'écrire kritia kritia » (67). L'écrivain qui a intégré de tels propos se voit désormais en mesure de juger la pratique de Bouaffesse : « Il [Bouaffesse] avait même sorti un calepin et notait ceci, notait cela (...) et marquait kritia kritia on ne sait quoi » (85).

La réduction du travail de l'écriture à une onomatopée (« kritia kritia ») qui renvoie à un geste instaure, paradoxalement, une différence entre celui qui se (re)nomme « marqueur de paroles » et les autres écrivains. En analysant la poésie et le texte rédigé en prose, Jean-Paul Sartre remarquait que ces deux actes d'écrire n'ont « de commun que le mouvement de la main qui trace les lettres » (25), ce qui signifie que ces

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

genres ne possèdent, sur le plan de l'utilisation des mots, que très peu de similitudes. Confronté à une éventuelle responsabilité dans la mort (par suicide ou non, mais en tout cas provoquée) du conteur Solibo, le « personnage Chamoiseau[6] » prend l'initiative de se démarquer de ses confrères antillais francophones. Le fait de nier son appartenance à la classe des littérateurs participe de cet effort : « Non, pas écrivain : *marqueur de paroles*, ça change tout (...) l'écrivain (...) rumine, élabore ou prospecte, le marqueur refuse une agonie : celle de l'oraliture, il recueille et transmet » (*Solibo* 169-170).

Lorsqu'il appose ce nouveau titre sur son héros-écrivain, l'auteur Chamoiseau lui assigne la fonction de prolonger l'existence de la figure du conteur — à l'opposé des policiers, lesquels ne cherchent un coupable qu'afin d'enterrer Solibo, symboliquement et physiquement. Une forme spéciale de protestation, qui consiste à résister à l'avilissement cristallisé par les policiers en y opposant une démarche de « créolité », s'élabore au niveau littéraire. Le « personnage Chamoiseau », en témoignant de la part de résistance contenue dans une telle démarche, se démarque de ce parasite empreint de « béatitude stérile » (*Solibo* 44) qu'il prétend avoir été. Au début de *Lettres créoles*, Chamoiseau rappelle que le passage d'une culture orale à une structure valorisant l'écriture doit être, inévitablement, compris en termes de ruptures, et montre que les sociétés antillaises ont été le théâtre d'un triple décalage: « on passe de l'oral à l'écrit, c'est une rupture par l'énoncé ; on passe de la langue créole à la langue française : c'est une rupture par la langue ; on passe du conteur à l'écrivain, c'est une rupture par accélération (68) ».

Le récit de *Solibo Magnifique* est construit de façon à rejeter, essentiellement, la rupture par accélération : les réminiscences concernant la vie de Solibo ponctuent l'ensemble du texte et contrastent ostensiblement avec le rythme précipité de l'histoire de la recherche d'un coupable. « Le roman [*Solibo Magnifique*] inscrit le conteur dans un espace intermédiaire entre la vie et la mort, parlant parce qu'il est mort, parlant aussi avant que sa mort ne soit réelle » indique Lydie Moudileno (107). Les diverses péripéties peuvent s'interpréter comme « suspension » de l'enterrement du conteur, mais la totalité du récit a pour caractéristique de reproduire une agonie, dans le sens étymologique de ce terme, c'est-à-dire de lutte contre la mort. Or, Chamoiseau et Confiant expliquent, dans leur essai *Lettres créoles*, qu'une des fonctions traditionnelles du conteur (rebaptisé par les deux auteurs « oraliturain ») repose sur un usage de la parole destiné à contester/combattre une mort déjà attestée : « (...) dans le cadre de la veillée avec l'oraliturain (...) debout auprès d'un mort (...) on perçoit mieux sa lutte contre la mort réelle et la mort symbolique des esclaves (...) L'oraliturain est le seul à parler auprès du mort. Il invite (...) à briser le silence, à briser le sommeil : *en clair, il nomme la vie qui continue* (...) » (*Lettres créoles* 63).

Le conteur de *Solibo Magnifique* figurant lui-même le personnage mort, le marqueur de paroles prend sa succession afin d'assumer les obligations de l'« oraliturain » auprès de la collectivité. Les passages de *Solibo Magnifique* engageant

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

le lecteur à rire (à l'image de ceux qui participent à une veillée) concrétisent, par leur gratuité au regard du récit central, ce dessein de relayer le conteur. Toutefois, c'est davantage par le rejet du « silence » et du « sommeil » (métaphore de l'oubli) que le narrateur de *Solibo Magnifique* se rapproche d'un « maître de la parole ». Alors que le constat d'« égorgette de la parole » vient d'être formulé par Congo (ce qui équivaut, pour l'auditoire, à reconnaître la mort de Solibo), le « personnage Chamoiseau » dépeint, en s'exprimant à la première personne, l'importance que revêt, à ses yeux, le dernier des conteurs et analyse l'influence exercée par ce dernier sur son propre travail.

La décision de renommer le conteur « oraliturain » s'inscrit à l'intérieur de la résistance envers la mort symbolique de la littérature orale. Les signataires de *Lettres créoles* déclarent que même les chercheurs les mieux intentionnés se sont, les uns après les autres, intéressés exclusivement aux formes de transmission de la littérature orale, aux dépens de l'artiste qu'est le conteur. Le choix de donner pour titre *Solibo Magnifique* au roman décrivant la mort/l'existence du conteur met en valeur l'intention auctoriale d'aborder l'oraliture[7] à partir de son propagateur, nommé et singularisé. Cet intérêt envers le conteur considéré en tant que personne chargée d'une fonction précise existait déjà dans la littérature antillaise. Ainsi, *La Rue case nègre* de Joseph Zobel s'attachait davantage à caractériser le narrateur, Médouze, qu'à évoquer la forme de transmission de l'art de conter. Ce qui est néanmoins nouveau chez les écrivains de la Créolité, c'est la signification dialectique qu'ils confèrent à leur intérêt pour la figure du conteur. Le roman *Solibo Magnifique* n'établit pas une distinction nette entre les passages « théoriques » et ceux qui seraient purement ludiques. Les pages où le « marqueur de paroles » s'étend sur la portée de sa rencontre avec Solibo (ce qui permet au « personnage Chamoiseau » de se définir en tant qu'homme de lettres) sont immédiatement suivies – après une allusion aux « nègres de Faulkner » (*Solibo* 47) révélant la culture littéraire du narrateur – d'un passage carnavalesque.

Ce moment du texte retraçant l'arrivée de Doudou Ménar à l'hôtel de police énonce nettement la volonté du narrateur d'inscrire son récit sur le mode d'une prestation orale. Le corps est ici avant tout l'objet d'un regard moqueur, soit celui du narrateur, soit celui d'un personnage. La simple description d'un geste machinal parvient à ridiculiser le policier Bouaffesse : « (...) le brigadier-chef toisait le cadavre [de Solibo] en se grattant les fesses à deux mains » (112). La mise en scène de l'accouplement de Bouaffesse et de Doudou Ménar, en plein commissariat, passe par le truchement de l'observation, empreinte de frustration comme de familiarité, du gardien de la paix Justin Philibon. L'esthétique du spectacle se manifeste aussi à travers les parades de Bouaffesse, qui expose son goût pour la parade : « Il [Bouaffesse] (...) navigua entre les tables selon une déambulation étudiée qui constituait le rituel du kalieur, séducteur en bal : voir et se faire voir » (60). Ce recours continuel au regard, cette importance de l'image au sens strict du terme crée, peu à peu, une forme de parallélisme entre le roman *Solibo Magnifique* et la littérature orale. L'expression

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

« image au sens strict du terme » renvoie à l'idée de représentation (d'image) d'un être ou d'une chose que l'on perçoit par la vue. Nous nous référons au sens A de l'ouvrage *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* d'André Lalande : « IMAGE. (...) A. Reproduction soit concrète, soit mentale, de ce qui a été perçu par la vue » (464). Dans une thèse analysant le conte populaire au Canada français, réalisée en 1978 par Vivian Labrie, il a été constaté que :

> (...) le travail de remémoration [du conteur] commence autour de quelques « pièces », les premières à jaillir du souvenir, qui permettront de reconstituer le récit en amont et en aval. Ces images revenaient à la mémoire de façon quasi hallucinatoire, au point que certains conteurs, évidemment contemporains, en parlaient comme d'un film qui se déroulerait devant leurs yeux (...) Le caractère visuel des images est donc très fortement marqué, leur caractère sonore l'est peut-être moins.[8] (Labrie 283)

Par certains commentaires, mêlés à la scène où le conteur Solibo défend la vieille Man Goul contre un serpent surgi brusquement d'un panier d'herbages, le narrateur de *Solibo Magnifique* confirme le poids de la mémoire visuelle : « Man Goul demeurait engluée devant la mort sifflante (...) C'est alors que Solibo Magnifique s'avança. *Ô douceur des yeux* ! C'est un souvenir que je peigne sans cesse : quel sirop de mémoire ! » (75). Par le rappel d'une vision quasiment hallucinatoire (Solibo transformé en serpent), le « marqueur de paroles » confère au conteur les attributs d'un personnage merveilleux, en associant cependant cette métamorphose au monde du simulacre : « Au marché, en plein midi, près de Man Goul ressuscitée, il y avait *deux serpents* ! ... C'est çà le cirque, oui ! » (75). Le doute accompagne les manifestations surnaturelles qui entourent la mort de Solibo – ainsi, les fourmis-manioc (espèce exclusive à la Guadeloupe) qui rendent hommage, sans le dévorer, au corps du conteur : « On dirait heu des fourmis déguisées en fourmis-manioc, chef... » (151). La suggestion de la folie éventuelle des policiers autorise le lecteur à hésiter, plus loin, quant à la réalité de l'image singulière du corps de Solibo, tour à tour pesant une tonne ou léger comme une plume :

> Par de simples tortillements du poignet, Bouaffesse se passait le cadavre [de Solibo] de l'auriculaire au pouce, du pouce à l'index, de l'index au médium, envoûté lui-même (...). Diab-Anba-Feuilles voulut essayer, puis Jambette, les pompiers (...) cet amusement déclenchait un tel désordre nerveux (rires aigus, tressaillements) que le chauffeur de la fourrière s'enfuit (...). L'inspecteur principal échappait au délire, mais son état n'avait rien d'enviable : imbibé d'une sueur malsaine, il

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

> ressemblait aux vieux nègres qui déclaraient chaque jour, à l'hôtel de police, d'impossibles rencontres avec les diables et les zombis. (154)

L'incertitude, la vacillation entre l'explication rationnelle (le délire soudain des policiers) et l'entrée dans le domaine du merveilleux rapprochent encore le récit de *Solibo Magnifique* du conte, en raison de l'idée de mensonge, traditionnellement associée à ce dernier par les formules d'ouverture du genre « Plus je vous en dirai,/ Plus je vous mentirai,/ Je ne suis point payé pour vous dire la vérité » (Sébillot 64). Nicole Belmont considère le mensonge comme constitutionnel au conte, devenant une « manière ingénue de qualifier l'imaginaire et la fiction » (62). La « sueur malsaine » imprégnant Evariste Pilon (personnage symbolisant une classe moyenne antillaise assimilée) l'apparente, malgré lui, à un membre de l'auditoire habituel du conteur, c'est-à-dire un individu issu d'un milieu populaire et pour qui la croyance aux zombis relève de l'évidence. La modification brutale du cadavre de Solibo, allant, sans intervention extérieure décelable, de l'état de masse si lourde à hisser que l'on croit nécessaire de mobiliser un treuil, en une chose inconsistante, si aérienne qu'il est possible de la soulever d'un seul doigt, illustre l'importance du point de vue de celui qui ressent/regarde, tout en proposant une métaphore de la valeur accordée au conte au sein de la société antillaise.

En effet, le conte était « pesant » – dans le sens où il s'agissait d'un élément de la vie quotidienne qui avait « du poids » – lors des débuts de l'Histoire des Antilles. La légèreté (qui signifie, selon le sens familier du mot, le manque de sérieux) désigne le conteur antillais, incarné par Solibo, tel un homme-accessoire de la culture antillaise. Le changement de poids du cadavre cristallise, au-delà de l'allusion au motif du pouvoir surnaturel, l'évolution négative de la place symbolique des contes. L'habileté du « marqueur de paroles » lui permet d'utiliser ces mutations pour suggérer que la puissance de Solibo perdure par delà la mort, et qu'elle le met en mesure de transformer l'inspecteur Pilon en « vieux nègre », ou différents endroits (le hall de l'hôtel de police, la Savane) en place de marché. La simple demande d'un médecin pour ranimer Solibo (donné pour mourant, mais en vérité déjà mort) dans le commissariat, puis la position du corps de Solibo sur la Savane induisent des circonstances inattendues (bataille de Doudou Ménar et des policiers, attroupement de badauds) qui font virer les lieux vers la place publique :

> De son bureau où il auditionnait trois rastas (...) le bridagier-chef Philémon Bouaffesse avait perçu une rumeur de marché-aux-poissons-vers-midi-moins-le-quart. (...) le brigadier-chef conclut sa laborieuse enquête auditive par une inattendue fulgurance : il se passait un ouélélé dans le hall ! (53)

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

> Autour d'eux [Solibo, les témoins et les policiers], les curieux s'agglutinaient : An moun mô, un mort !... La nouvelle avait descendu les rues avoisinantes et posé son signal au bout de la jetée. (...) L'endroit prenait donc des allures de marché à l'heure du poisson rouge. Cris. Etonnements. Condoléances aux témoins alignés. Malédictions (...) en direction des policiers. (106)

Un tel phénomène de fusion de personnes diverses, unies au sein d'un enfièvrement commun, évoque la notion de « moi de groupes », d'ordre psychologique. Cette notion se distingue des « réactions communautaires de défense » qui apparaissent face à la transgression des interdits sociaux. Elle se distingue aussi du phénomène de fusion du groupe dans la fête mystique. Selon le psychiatre Christian Lesne, la seule réaction collective évocatrice d'un « moi de groupe » est le jeu psychodramatique entre soignants et malades. La notion est donc liée au passage de l'angoisse au jeu par le biais d'une transgression supportable et momentanée des interdits : « Une réaction communautaire devient possible dès que l'exaltation a pris le pas sur l'angoisse » signale Lesne. Le « moi de groupe » ne parviendrait à se constituer que lorsque les émotions positives prédominent, – la peur provoquant, à l'opposé, une réaction de repli sur soi – ce qui explique pourquoi, en Afrique ou aux Antilles, d'après Lesne « aucune fête n'est donnée, aucune exaltation n'est mise en branle vis-à-vis des morts que l'on considère comme les plus dangereux : les sorciers et les personnes décédées de mort violente » (259). L'emballement de la foule autour du corps de Solibo pose donc ce dernier comme un « bon mort », un homme dont les vertus sont reconnues par la collectivité.

Chamoiseau renchérit encore sur l'importance du « regard communautaire » par l'architecture même du roman. Le texte placé en annexe, censé restituer la parole de Solibo, aurait été rédigé, selon les explications énoncées par le narrateur de *Solibo Magnifique*, en s'appuyant sur la mémoire collective, c'est-à-dire les souvenirs de l'ensemble des écoutants. Cette variante de la technique glissantienne de *l'écriture relayée* induit, quant à ce récit, l'impossibilité de savoir si des lignes données découlent de la souvenance de tel ou tel personnage. Chamoiseau choisit de ne pas signaler si les contradictions visibles (si l'on tient compte de l'ensemble du court récit annexé), à l'intérieur des « dits de Solibo », procèdent de visions divergentes du conteur que pourraient avoir l'un ou l'autre « disciple », ou si chacun a conservé la perception de la complexité du « maître de la parole ». Les ultimes propos de Solibo évoquent parfois un homme empreint d'optimisme, conseillant la persévérance et le courage, lorsqu'il déclare « et je reste au pays à fouiller le pays c'est en fouillant qu'on trouve l'igname (...) même plus loin dans la descente de l'absence je fouille le pays » (238).

La déclaration du conteur rappelle un célèbre mythe antillais, celui du trésor caché. L'usage que fait Chamoiseau de ce mythe est plus proche de celui que pratique Confiant, aux premières pages du *Nègre et l'Amiral* où il montre Amédée Mauville

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

comparant sa quête d'un mot ou d'une phrase à la recherche de la jarre d'or légendaire, que du retournement de ce mythe opéré précédemment par Glissant dans *Mahagony*. Mais l'acte promu par le conteur Solibo paraît, pour l'essentiel, destiné à prouver l'obstination de celui qui parle. Le fait de demeurer au pays, et surtout d'examiner ses profondeurs devient plus important, selon Solibo, que l'éventuelle découverte du trésor. La prestation orale de Solibo s'achève, néanmoins, sur le rêve spécifiquement antillais de l'Ailleurs, du pays au-delà des mers (qui apparaît, ici, comme une variante du paradis chrétien) :

> alors mes enfants si vous voyez que Solibo est mort et que la Gwadloup [Guadeloupe] vient sillonner son corps enterrez-le sous un tonneau de rhum (...) et sous le tonneau (...) pani [aucune] pièce qualité modèle d'habitation d'usines de gros magasins (...) où le feu monte sans charbon où on voit des enfants qui volent avec des guêpes et des papillons (...) (243-244)

Les guêpes qui accompagnent les enfants flottant dans les airs dessinent l'image d'un monde à l'intérieur duquel le Mal, neutralisé, ne se distingue plus du Bien, symbolisé par les papillons. Ce partage duel entre l'enracinement et l'aspiration au départ reflète la signification même de l'oraliture, telle qu'elle se construit à son origine, au cœur des plantations esclavagistes. Parmi les quatre fonctions que Chamoiseau et Confiant assignent à l'oraliturain, au début de *Lettres créoles*, se trouvent l'acte de « *Distraire* » (63) (c'est-à-dire détacher, séparer, détourner selon la définition du dictionnaire) et celui de « *verbaliser la résistance* » (63), idée opposée au concept de détachement, puisque la notion de « résistance » renvoie, dans le sens étymologique du terme, à la décision de « s'arrêter ». Le fait que la prestation orale se conclut, (immédiatement avant le dramatique « Patat'sa ! »), sur une tirade ayant pour objet de divertir, et cela par le truchement du rêve de l'Ailleurs, marque un tel rêve d'une connotation négative, en le rapprochant de la mort du conteur.

Le « devoir » de distraire (prêté par Chamoiseau et Confiant au conteur) laisse en cela pressentir une ambiguïté. Le divertissement permet de mettre en œuvre ce sentiment d'exaltation qui, d'après l'analyse de Christian Lesne, est nécessaire à la création du « moi de groupe ». Distraire s'associe donc aux deux premiers rôles qu'attribuent au conteur les auteurs de *Lettres créoles* : d'abord, être « *celui qui donne voix au groupe* (62) », puis incarner le « *gardien des mémoires* (62) ». La préservation des mémoires représente une variante de la fonction de porte-paroles du groupe, ces deux gestes maintenant ou élaborant une communauté cohérente. La technique du narrateur qui se qualifie de « marqueur de paroles » consiste à relier les différents « devoirs » du conteur, écartant, par là, la notion que la démarche d'« amuseur » de l'oraliturain traduit un détournement de la conscience de l'état d'Antillais.

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

Le « marqueur de paroles », qui se présente comme le maître d'œuvre de la reproduction des dits de Solibo annexée au roman *Solibo Magnifique*, dépeint toutefois un personnage de conteur rejetant la charge de bateleur : « il dit Solibo qu'il n'est pas un bajoleur qu'il n'est pas là ce soir (...) pour faire rire kia kia kia kia » (236). L'onomatopée « kia kia kia kia », rappelant la formule « kritia kritia », met en parallèle le fait de chercher à susciter le rire d'autrui et l'acte d'écrire. La structure en boucle de *Solibo Magnifique* (qui ramène l'histoire à son point de départ, c'est-à-dire l'instant où le conteur prononce les mots « Patat'sa ! ») parvient, certes, à maintenir le conteur au seuil de l'agonie, mais cette suspension devant la mort entraîne une transformation de la figure traditionnelle du conteur. Un tel jeu de métamorphose est surtout visible dans les ouvrages théoriques de Chamoiseau.

Le terme « oraliturain », parce qu'il est calqué sur (ou rime avec) « écrivain » rendrait mieux compte de l'appartenance du conteur à une discipline désormais légitimée, n'ayant rien à envier à la littérature : l'oraliture. Dans *Le Discours antillais*, Glissant, après avoir indiqué que l'invention du terme « oraliture » était due aux Haïtiens, ajoute en note : « J'emploie souvent l'expression « littérature orale » dont on dit, dans le même état d'esprit, qu'elle comporte une contradiction dans les termes. Elle a l'avantage de signaler qu'on peut mettre en œuvre un texte écrit qui serait d'abord à *dire* et qui aurait profité des techniques de l'oral » (345). Des explications de Glissant, il s'ensuit que le néologisme « oraliture » et l'expression « littérature orale » désignent aussi bien des romans comme *Solibo Magnifique* que les contes oraux collectés par les ethnologues. Le terme « oraliturain », créé à partir du mot oraliture, est utilisé par Chamoiseau et Confiant dans *Lettres créoles* à propos du conteur traditionnel. Ce terme devrait pouvoir également être employé pour qualifier les auteurs de textes fictionnels qui relèvent de l'oraliture.

La cristallisation qu'opère Chamoiseau autour de la signification socio-politique de la coutume de conter explique pourquoi le carnavalesque, dans *Solibo Magnifique*, est inséparable du tragique, pouvant même parfois être utilisé afin de renforcer l'élément tragique. Du déchaînement de Doudou Ménar découle, par le biais de la lutte de ce personnage féminin symbolisant l'outrance et du gardien de la paix Diab-Anba-Feuilles, les joyeuses animations qui sont généralement le propre de la fête ou de l'espace public : réveil cataclysmique de Doudou Ménar sous l'effet de la torture, vol plané de pompiers avec brancard et chariot, policier empoigné par la peau du ventre, chiffonné puis disloqué. La mort de la marchande, qui succombe aux coups de matraque que lui inflige Bouaffesse, après avoir, pourtant, résisté à celui que lui avait porté Diab-Anba-Feuilles, ramène le lecteur à l'ordre dramatique du réel.

Le troisième roman de Patrick Chamoiseau, *Texaco*, indique la raison pour laquelle la vision que donne l'auteur de l'oraliturain lui permet, en conclusion, de poser sa conception de la problématique oralité/écriture. Publié quatre ans après *Solibo Magnifique*, le roman *Texaco* met en scène deux personnages d'écrivains : l'héroïne

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

Marie-Sophie Laborieux et le « marqueur de paroles », qui réapparaît à la fin de l'ouvrage. *Texaco* serait un texte rédigé en partie d'après les propos recueillis au magnétophone par le « marqueur de paroles », à l'issue de sa rencontre avec une femme antillaise, née quelques années après la Première Guerre mondiale (Marie-Sophie Laborieux), mais aussi d'après les cahiers écrits de la propre main de Marie-Sophie. Plus encore que *Solibo Magnifique*, *Texaco* montre une structure d'incompatibilités binaires.

L'édification du quartier Texaco se voit assimilée par la narratrice Marie-Sophie et par le « marqueur de paroles » à une lutte contre les puissances dominantes qui ont, depuis longtemps, régi la vie des Antillais. Malgré la volonté de créolisation de la langue française, le style de *Texaco* demeure assez recherché et souligne la dignité que Chamoiseau entend associer, tout au long du roman, au combat de son héroïne. Le travail d'écriture que réalise Marie-Sophie sur ses cahiers est très proche de l'acte du « marqueur de paroles », puisqu'elle essaie de noter le récit (oral) que lui avait fait, jadis, son père Esternome, puis ses propres souvenirs de femme pour qui l'oralité représente le genre d'expression le plus usité. Mais, tandis que le « marqueur de paroles » pose un regard critique sur le résultat de ses propres efforts, il magnifie les cahiers de Marie-Sophie, les considérant comme des « trésors » (424).

A la différence du « marqueur de paroles », Marie-Sophie, issue d'une lignée « rebelle », serait parvenue à prendre possession (du moins partiellement) de ce que Chamoiseau appelle, dans *Texaco, « La Parole »*, et qu'il apparente à une force surnaturelle[9]. Marie-Sophie réussit à maîtriser cette *Parole* en se baptisant d'un nom secret (qui n'est autre que « Texaco », mot qui désigne à la fois un quartier, la fraction intime du Moi d'une femme et le titre du roman). Chamoiseau indique implicitement que, pour traduire l'oral par le truchement de la transcription graphique, il faut incarner soi-même la figure de l'oraliturain. Le(la) marqueur(se) de paroles/oraliturain(e) qu'est Marie-Sophie Laborieux figure l'importance nouvelle que Chamoiseau confère au conteur, à partir d'une mutation de l'image du « nègre marron[10] ». La prise de distance qu'opère Chamoiseau, au début de sa carrière romanesque, avec le personnage de l'esclave en fuite (traditionnellement positif dans la littérature antillaise) ne prend son entière signification que par rapport à la glorification du conteur.

Dans *Texaco*, le détenteur de « *La Parole* » s'affirme désormais comme le rebelle authentique, héritier d'une tradition marronne devenue dépourvue de sens, ou qui n'a peut-être jamais existé. Les véritables réfractaires ayant été les empoisonneurs, le récit de *Texaco* demeure ambigu, dans la mesure où la narratrice ne parle des Marrons avec une relative admiration que d'une manière très vague. De plus, *Texaco* offre une sorte de résolution du drame de la mort de l'oraliturain (et de l'oraliture) qu'exposait, précédemment, *Solibo Magnifique*. Le vieux guérisseur, surnommé Papa Totone, indique à Marie-Sophie que la disparition du conteur ne signifie pas, irrémédiablement, la fin de cette capacité de résistance que l'homme de l'oraliture

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

manifestait à sa façon : « Dans l'En-ville [la ville] on ne parle plus. Conteurs morts ou tombés babilleurs. Mais *La Parole* n'est pas parler. Tu as à [te] battre ici » (324).

Parallèlement, *Mahagony* d'Edouard Glissant donne à la rédaction du journal intime de l'esclave Hégésippe une valeur de marronnage, mais ce geste est cependant indissociable de l'évasion de Gani, l'écriture d'Hégésippe et la fuite de l'« enfant marron » formant un système symbolique. Mais les deux actes de révolte sont accomplis par des personnages distincts, la « brillance » et l'aspect éphémère de l'action de Gani se différencient, très nettement, du lent et patient labeur secret de son « hagiographe ». Dans *Texaco*, la possession d'un nom intérieur précède la fondation du quartier Texaco, et en représente même une condition indispensable. Ce « nom caché » constitue le premier mot que Marie-Sophie s'essaie à transcrire graphiquement, ce qui signale l'entrecroisement de l'écriture et de « *La Parole* ». Les cases qui composent le quartier Texaco sont aussi une sorte d'écriture tracée sur le sol antillais, à l'image des caches élaborées par Gani.

Le fait que les deux manifestations de protestation contre l'abaissement – la création du quartier Texaco et la réalisation des cahiers – soient effectuées conjointement, par une seule héroïne, sous-entend la fusion de ces tâches. Les « marques » laissées par Gani sur la terre, autour du mahogani, traduisent surtout la faculté de dépassement du réel. Les cases de *Texaco* témoignent, avant tout, d'une volonté d'inscription, d'ancrage (« encrage ») sur l'île. En variant avec les années, les matériaux des logis antillais (branchages, pailles, débris de caisses en bois, fibrociment, béton, car le quartier Texaco prend naissance à la période du fibrociment et connaît son apogée à l'époque du béton) rendent compte de l'évolution de l'Histoire, exprimée d'après le point de vue de ceux qui, généralement, la subissent. Les cahiers de Marie-Sophie, qui tentent de retracer plus d'un siècle et demi du passé et du présent des Antillais, poursuivent exactement le même objet.

L'ambivalence entre l'acceptation et le refus de l'assimilation devient alors moins importante que le dualisme de la préservation des souvenirs de la communauté et de l'oubli. Si les conteurs Solibo et Marie-Sophie Laborieux peuvent paraître partiellement assimilés, ils ne s'avèrent pas moins les gardiens de la mémoire collective. Le personnage de Marie-Sophie, qui incarne un double idéalisé du « marqueur de paroles », montre, en mêlant la jouissance de « *La Parole* » à la maîtrise de l'écriture, que la ligne de partage séparant les « bons » des « mauvais » écrivains n'est pas (uniquement) à chercher dans leur position par rapport au mimétisme littéraire. En ce sens, l'écrivain proprement « créole » est celui qui dit les vicissitudes du passé, l'imposteur est celui qui les occulte.

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

Notes

1. D'autres lignes reprennent cette idée d'obstruction : « Et la voix prononce que l'Europe nous a pendant des siècles gavés de mensonges et gonflés de pestilences (...) » (Césaire 57).
2. Voir *Cahier d'un retour au pays natal* : « Et voici soudain que force et vie m'assaillent comme un taureau et l'onde de vie circonvient la papille du morne, et voilà toutes les veines et veinules qui s'affairent au sang neuf et l'énorme poumon des cyclones qui respire et le feu thésaurisé des volcans et le gigantesque pouls sismique qui bat maintenant la mesure d'un corps vivant en mon ferme embrasement. » (56-57).
3. Voir Bebel-Gisler, Dany. *La langue créole, force jugulée*.
4. Dans l'*Éloge de la Créolité*, Bernabé, Chamoiseau et Confiant exploitent explicitement la métaphore d'inspiration psychanalytique de « la langue » comme représentation du sexe masculin, en jouant sur la confusion entre « la langue/organe buccal » et « la langue/système d'expression et de communication ». Voir *Éloge de la Créolité* : « La quête du créole (...) polarise (...) nos [les Antillais] énergies les plus extrêmes et les plus solitaires. En revanche, le drame de beaucoup de nos écrivains provient de la castration dont, linguistiquement, ils ont été victimes au temps de leur enfance. » (44).
5. Voir *Cahier d'un retour au pays natal* : « Et ni l'instituteur dans sa classe, ni le prêtre au catéchisme ne pourront tirer un mot de ce négrillon somnolent, malgré leur manière si énergique à tous deux de tambouriner son crâne tondu, car c'est dans les marais de la faim que s'est enlisée sa voix d'inanition (un-mot-un-seul-mot et je-vous-en-tiens-quitte-de-la-reine-Blanche-de-Castille, un-mot-un-seul-mot, voyez-vous-ce-petit-sauvage-qui-ne-sait-pas- un-seul-des-dix-commandements-de-Dieu) car sa voix s'oublie dans les marais de la faim » (11-12). L'horreur de la condition du petit écolier, sommé de parler de ce qu'il ne connaît pas, ne s'exprime que par le silence et par le jeu de mots muet que l'auteur insère dans ce passage du *Cahier*, le sens littéral et le sens figuré de la formule « avaler sa langue » se rejoignent ici avec bonheur.
6. Nous employons cette expression pour montrer la différence que nous faisons entre, d'une part, le personnage fictionnel qui porte le nom de l'auteur et, d'autre part, l'auteur lui-même.
7. Le néologisme « oraliture » (qui signifie « littérature orale ») a été cité pour la première fois par Glissant, dans *Le Discours antillais*. Glissant attribue la création de ce terme aux habitants de l'île d'Haïti : « Les Haïtiens ont inventé le néologisme oraliture pour remplacer le mot littérature, marquant ainsi leur détermination à rester dans le champ de l'oral » (*DA* 345). Le mot « oraliturain » représente un dérivé du néologisme « oraliture ».
8. Thèse citée par Nicole Belmont in *Poétique du conte* (84).
9. Voir *Texaco* : « Force ? Quelle force ? Tuer un bœuf n'est pas force. Moi [Papa

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

Totone, le vieux nègre guérisseur doté de pouvoirs magiques] je sais tuer un bœuf mais je n'ai pas de force. Non, *La Parole.* » (320).

10. Pendant la période esclavagiste, le terme « marron » (qui peut être nom ou adjectif) désignait l'esclave qui s'enfuyait de la plantation, échappant momentanément ou définitivement à l'emprise des maîtres et à sa condition servile.

Ouvrages cités

BEBEL-GISLER, Dany. *La langue créole, force jugulée.* 1976. Paris-Montréal : l'Harmattan/Nouvelle Optique, 1981.

BELMONT, Nicole. *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale.* Paris : Gallimard, 1999.

BERNABE, Jean, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant. *Éloge de la Créolité.* 1989. Paris : Gallimard, édition bilingue français-anglais, 1993.

CESAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal.* 1939. Paris : Présence Africaine, 1995.

CHAMOISEAU, Patrick. *Solibo Magnifique.* 1988. Paris : Gallimard, collection « Folio », 1999.

———. *Texaco*. Paris : Gallimard, 1992.

CHAMOISEAU, Patrick et Raphaël CONFIANT. *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature. Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane 1635-1975.* Paris : Hatier, 1991.

CONFIANT, Raphaël. *Aimé Césaire. Une traversée paradoxale du siècle.* 1993. Paris : Stock, 1996.

GLISSANT, Edouard. *Le Quatrième Siècle*. Paris : Seuil, 1964.

———. *Le Discours antillais*. Paris : Seuil, 1981.

LABRIE, Vivien. *La tradition du conte populaire au Canada français : circonstances de la circulation et fonctionnement de la mémorisation* (thèse dactylographiée). Paris : Université Paris V - Descartes, 1978.

LALANDE, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie.* Volume I : A-M. 1926. Paris : Presses Universitaires de France, collection « Quadrige », 1999.

LESNE, Christian. *Cinq essais d'ethnopsychiatrie antillaise.* Paris : l'Harmattan, 1990.

MOUDILENO, Lydie. *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature.* Paris : Karthala, 1997.

ROSELLO, Mireille. *Littérature et identité créole aux Antilles*. Paris : Karthala, 1992.

SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?* 1948. Paris : Gallimard, collection « Folio-essais », 1999.

SEBILLOT, Paul. « Formules initiales, intercalaires et finales des conteurs en haute Bretagne ». *Revue Celtique*, tome VI (1883) : 62-66.

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

EMMANUELLE RECOING est Docteur en littérature générale et comparée de l'Université Paris 3. Ses domaines de recherche sont orientés vers les littératures antillaises francophones et anglophones, la littérature afro-américaine et les relations entre littérature et Histoire. Sa thèse dirigée par Jean Bessière portait sur la représentation de l'espace dans les littératures antillaises contemporaines. Elle a publié aux Éditions L'Harmattan *L'Île et le Livre, deux structures qui correspondent* (2007) et *Par delà le Blanc et le Noir ? Le thème de l'hybridité dans les littératures antillaises post-négritude* (2010). Ses communications et articles récents étudient le rapport existant entre idéologie et langage. Elle travaille actuellement à un essai sur l'image chez les écrivains antillais des interactions existant entre les identités de race et de genre dans les Caraïbes.

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334