

**Parodie et construction identitaire
chez Patrick Chamoiseau**

by

Martial Atégomo Ymelé

A thesis
presented to the University of Waterloo
in fulfilment of the
thesis requirement for the degree of
Master of Arts
in
French

Waterloo, Ontario, Canada, 2012

© Martial Atégomo Ymelé 2012

Author's Declaration:

I hereby declare that I am the sole author of this thesis. This is a true copy of the thesis, including any required final revisions, as accepted by my examiners.

I understand that my thesis may be made electronically available to the public.

Résumé

L'œuvre de Patrick Chamoiseau se singularise par sa dimension esthétique qui fait de la parodie le style du récit épique. À travers ses œuvres, notamment *Texaco* et *Solibo Magnifique*, l'auteur semble s'approprier l'épopée traditionnelle qu'il inscrit au cœur de sa structure narrative. L'expérience douloureuse du passé esclavagiste, ayant bâillonné la parole créole pendant la période coloniale, motive la réécriture du passé historique antillais à l'époque contemporaine. Alors, comment donner une certaine fierté à ce passé, écrire le récit épique de gens simples dont le dénominateur commun est la pauvreté, la misère et un héritage ancestral peu glorieux? Par le procédé de la parodie, Patrick Chamoiseau s'approprie le genre épique traditionnel et le redéfinit. Le mécanisme de la parodie épique qu'il met en relief permet de dénoncer la domination en même temps qu'il se donne comme forme de résistance. Par ailleurs, elle démontre que Chamoiseau se donne pour tâche de réécrire l'histoire antillaise, posant, par le prétexte de l'enquête, une interrogation au cœur même de l'identité martiniquaise. Notre travail nous amène en outre à lier le recours à l'épopée à la disparition progressive d'une composante essentielle de la culture antillaise selon Chamoiseau : l'oralité. Nous appuyant sur une lecture postcoloniale inspirée de Homi Bhabha, notre analyse permettra de voir que Chamoiseau fait de l'épopée un symbole : celui de la vie des Martiniquais par l'histoire, mais aussi celui de la construction d'une identité hybride à l'image du créole parlé, qui cependant se trouve en perpétuelle transformation, en devenir constant. Il se détourne de cette histoire caribéenne communément perçue comme problématique pour mettre en exergue sa richesse africaine faite de la tradition des chefs, des maîtres de la parole dont la maîtrise de l'art oratoire ne souffre aucune contestation, faisant d'eux des hommes du peuple, des gardiens de l'histoire originale.

REMERCIEMENTS

La réalisation de cette thèse a bénéficié de l'aide de plusieurs personnes à qui je tiens à exprimer ma gratitude.

Mes remerciements vont au Pr. François Paré qui, malgré ses multiples occupations, a dirigé cette thèse. Sa rigueur scientifique, ses conseils m'ont aidé à élaborer ce travail et ne cesseront de m'éclairer dans mes travaux à venir. Je dis également merci au Pr. Guy Poirier, au Pr. Tara Collington et au Dr. Valérie Dussailant-Fernandes pour leur patience, leur compréhension et l'encadrement qu'ils m'ont accordés pour la réussite de mon projet. Notre reconnaissance va également à tous les enseignants et tous les ami(e)s étudiant(e)s du Département d'Études françaises de l'Université de Waterloo. Leur accueil et leur hospitalité m'ont aidé à faire mes premiers pas au Canada.

Je remercie ma compagne Gaëlle et mon fils Bamou pour leur patience, leur courage à supporter l'absence et les moments difficiles que nous traversons.

À vous, trouvez dans ce travail l'expression de ma profonde gratitude.

DEDICACE

À vous qui avez cru en moi

À Vous qui m'avez donné la chance d'espérer...

TABLE DE MATIERES

Déclaration.....	ii
Résumé.....	iii
Remerciements.....	iv
Dédicace.....	v
Table des matières	vi
Épigraphe.....	viii
Introduction générale.....	1
Chapitre I: Parodie de l'épopée dans le contexte postcolonial	16
I- Le récit épique	18
1- L'épopée en contexte postcolonial.....	19
2- Forme: la transgression des codes génériques.....	23
3- L'oralité.....	26
II- Le personnage épique chamoisien	30
1- Héros simples.....	30
2- Les personnages secondaires.....	33
Chapitre II: Progression du récit épique chez Patrick Chamoiseau	38
I- Les voix narratives	40
1- La polyphonie et dialogisme dans <i>Texaco</i> et <i>Solibo magnifique</i>	40
2- Le statut du narrateur-personnage	50
3- La focalisation dans <i>Texaco</i> et <i>Solibo magnifique</i>	54
II- L'esthétique de la parodie épique	58
1- L'hybridité linguistique.....	59

2- L'humour et le grotesque.....	62
3- Une structuration particulière	66
Chapitre III- Implication idéologique de la parodie épique chez Chamoiseau	70
I- Valorisation de la culture orale.....	72
1- Le conteur.....	72
2- Le mythe de l'éternel retour	80
II- La symbolique du genre épique.....	85
1- L'identité : une construction permanente.....	91
Conclusion générale.....	96
Bibliographie.....	101

Je déjoue (...) le vieux schéma occidental. Le colonialiste a envie que l'autre lui ressemble, que l'autre soit transparent. [...] Accepter l'autre signifie accepter ce qu'il y a d'irréductible en lui.

Patrick Chamoiseau

Nés sans mythologie, nos peuples n'ont eu de cesse de chercher à en construire une qui soit en accord avec l'univers plantationnaire, puis post-plantationnaire qui fut et qui est le leur, et où mieux qu'à travers les contes, peut-on en découvrir (et en décrypter) les symboles.

Raphaël Confiant

INTRODUCTION

La thématique de l'identité culturelle sert souvent à expliquer les multiples transformations observées ces dernières années dans les littératures francophones contemporaines. Littératures dynamiques, elles ne cessent de s'adapter en fonction du cadre social et des multiples itinéraires qu'empruntent les auteurs. De la sorte, chaque écrivain travaille à faire de son livre une pièce originale qui, d'une façon consciente ou non, traduit son moi intérieur, son histoire personnelle et collective, et son univers socioculturel. Ainsi, l'œuvre devient en partie une expression de la culture ou, tout au moins, suscite une interrogation sur l'identité, résultante logique de la complexité des peuples et des cultures qui entourent l'écrivain. C'est naturellement tout cela qui forme le moteur et le dynamisme des œuvres dites francophones, qui traduit par ricochet leur postcolonialité et explique la floraison d'articles, d'ouvrages, de prix littéraires consacrés aux auteurs francophones. Si littérature francophone se fait à travers tous les genres littéraires, elle se traduit toutefois d'avantage par le biais de l'écriture romanesque.

Le roman se veut une écriture métissée, hybride, qui se conçoit à travers un certain multiculturalisme et prend en compte l'originalité ou le style propre à chaque écrivain. L'œuvre romanesque de Patrick Chamoiseau se prête bien à ce genre d'analyse. En fait, sa lecture laisse voir au sein du texte la coexistence de plusieurs genres littéraires. Écrivain prolixe dont les écrits touchent des thèmes variés, il retient notre attention ici par son aptitude à intégrer l'oralité, en particulier l'épopée, dans la construction du corps même du récit romanesque. L'appropriation et l'usage qu'il fait de la tradition épique obéit à une mission particulière: faire une sorte de réécriture de l'histoire martiniquaise dont les différents récits jusqu'alors pouvaient laisser dans les mémoires le spectre d'une

soumission, d'une inertie, d'une grande faiblesse n'autorisant aucune fierté collective. De la sorte, l'expérience douloureuse du passé esclavagiste ayant contribué au bâillonnement de la parole créole pendant la période coloniale motive une réévaluation de l'histoire antillaise à l'époque contemporaine. Auparavant, Aimé Césaire, par son concept de «négritude» dans *Cahier d'un retour au pays natal*¹, n'avait-il pas tenté de condamner la colonisation et l'esclavage, et de repositionner l'Antillais dans son amour de l'Afrique originelle afin de combattre l'ex-colonisateur?² L'impression que laissent *Solibo Magnifique* (1988)³ et *Texaco* (1992)⁴, romans qui constituent la matière du présent travail, est celle d'une autre sorte de contestation, celle de l'histoire et de la mémoire culturelle. Patrick Chamoiseau y fait de la parodie de l'épopée le motif et l'élément conducteur de ces récits. L'écrit préserve le récit oral, l'écriture est parlée.

Chamoiseau évoque ainsi, par le biais de *Texaco* et *Solibo Magnifique*, l'amertume et l'espérance du peuple antillais, depuis «l'horreur des chaînes» jusqu'à l'époque contemporaine. Il sera donc intéressant de voir comment l'épopée est interprétée par cet auteur, comment fonctionne la parodie de l'épique ou de la justice qu'il semble adopter dans ses textes et pour quel objectif. C'est bien ces interrogations qui nous amènent à intituler notre sujet: *Parodie et construction identitaire chez Patrick Chamoiseau*. Cependant, notre choix se trouve ici justifié par d'autres raisons plus évidentes encore.

¹ Césaire, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1971.

² Bernabé, Jean, & al., *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1993. Ici, Bernabé, Chamoiseau et Confiant précisent à juste titre : « L'assimilation, à travers ses pompes et ses œuvres d'Europe, s'acharnait à peindre notre vécu aux couleurs de l'Ailleurs. La Négritude s'imposait alors comme volonté têtue de la résistance(...)» p. 18.

³ *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard, 1988.

⁴ Chamoiseau, Patrick, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992.

Avant tout, on notera certaines raisons personnelles : en effet, nous avons souhaité en apprendre plus au sujet des Caraïbes et de son histoire parfois troublante, d'autant qu'il est clair qu'à l'instar de la littérature africaine, la littérature antillaise est fille de douleur et de frustration. On serait même tenté de dire que le malaise de l'homme antillais est plus accentué que celui de son cousin africain. En effet, non seulement il a été violemment arraché à son univers originel pour être introduit, sans préparation aucune, dans un milieu nouveau, mais aussi les vicissitudes qui ont suivi son implantation sur les « terres nouvelles » l'ont marqué à jamais.

De même, on constatera les motivations scientifiques. Les Caraïbes sont situées au confluent de trois civilisations (africaine par l'histoire, européenne par la culture et américaine par la situation géographique) dont l'image la plus probante serait justement le créole⁵. Nous voulons découvrir comment Chamoiseau exploite cette richesse extraordinaire par son imagination créatrice. *Texaco* et *Solibo Magnifique* nous donnent des raisons de mieux comprendre l'écriture chamoisienne, le jeu épique qu'elle élabore. Chez Chamoiseau, cette esthétique suscite bien des interrogations: l'épopée serait-elle simplement réservée aux légendes ? Ne peut-on pas réaliser celle des gens simples ? Qu'est-ce qu'un héros légendaire? Il paraît se dessiner ici l'image d'un certain relativisme à accorder à cette notion de l'épique. Et que dire du prétexte de l'enquête qui inspire ce récit? L'épopée chamoisienne dévoile donc une dimension importante de l'écriture postcoloniale: l'appropriation de certains genres et de leur mode opératoire.

⁵ « La langue créole s'est construite dans le mélange de toutes les langues, à la fois les langues des colons, mais aussi celle des Amérindiens, celle des esclaves africains, et bien sûr les langues des immigrants qui sont venus par la suite » Chamoiseau cité par Patrice Martin et Christophe Drevet, *La langue française vue d'ailleurs*, Casablanca, Tarik éditions, 2001, p. 182.

Notre étude propose ainsi une analyse de la parodie comme mode de cette réappropriation chez Chamoiseau. L'objectif sera de déterminer comment l'écrivain martiniquais présente son histoire, celle de son peuple. Elle dévoilera de ce fait les rapports qu'entretient le romancier avec la culture de l'Hexagone à l'époque postcoloniale. Il s'agit pour nous de poser un regard synoptique sur l'esthétique romanesque chamoisienne. Mais auparavant, il est important de définir les termes clés de parodie et de construction identitaire.

La parodie est à la base une forme d'humour qui utilise les personnages, le style et le fonctionnement d'une œuvre ou d'un genre pour s'en moquer. C'est le travestissement d'un genre ou de ses éléments caractéristiques. Selon Dominique Maingueneau, la parodie constitue une stratégie de réinvestissement d'un texte ou d'un genre de discours dans d'autres⁶ : il s'agit d'une stratégie de « subversion », visant à disqualifier l'auteur du texte ou du genre source. Dans le même sens, Gérard Genette parle de parodie comme d'un détournement (ou de la déformation) de la lettre d'un texte (ou d'un hypotexte) au moyen d'une transformation minimale, ludique, non-satirique.⁷

Pour ce qui est de l'identité culturelle, elle symbolise l'ensemble des traditions ou coutumes, des histoires qui entrent dans la représentation collective d'un peuple. En fait, l'identité est ce qui fait qu'une chose soit de même nature. C'est le caractère de ce qui est le même en tant que le même s'oppose au différent. Pour ce qui est de la culture, elle désigne en ethnologie et en anthropologie tous les éléments de la vie humaine qui sont transmis par la société, qu'ils soient matériels ou spirituels. Et comme le dit Engelberg Mveng, la culture

⁶ On peut consulter à ce titre l'ouvrage de Dominique Maingueneau, *L'Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette, 1991.

⁷ Genette, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 37.

est ce qui procure à l'humain la pleine conscience de son être alors que l'identité culturelle est ce qui le différencie et le distingue de l'autre. Ainsi, dire son identité procède du besoin de réclamer sa différence, de proclamer « son inaltérable altérité », de nier la négation de soi. C'est aussi établir sa ressemblance à l'autre, dire son appartenance.⁸ L'identité d'une culture est la vision du monde propre à cette culture. C'est aussi la façon de la traduire dans les œuvres⁹. L'identité culturelle englobe toute la dimension de l'expérience et de l'action humaines. Nous la retiendrons dans ce travail comme « la spécificité propre du génie créateur [d'un peuple] dans toutes les expressions de sa créativité, que ce soient l'art, la littérature, les systèmes politiques etc.¹⁰ » La construction identitaire ici se résume donc à la reconstitution et restitution de l'histoire, des traditions qui forment la matrice de la mémoire culturelle martiniquaise. Et puisqu'elle est rendue ici par le biais de la parodie de l'épique, il est essentiel pour nous de voir ce que c'est que l'épopée et ses caractéristiques majeures.

D'abord genre littéraire, l'épopée est plus exactement un long poème marqué par le merveilleux et narrant les aventures d'un héros ou célébrant un grand événement. L'épopée se présente comme un fait réel qui fonde l'histoire héroïque des nations. L'*Odyssee* et l'*Iliade* en sont des exemples incontestables. Paul Zumthor définit alors l'épopée comme :

Récit d'action, concentrant en celle-ci ses effets de sens, économe d'ornements annexes, l'épopée met en scène l'agressivité virile au service de quelque grande entreprise. Fondamentalement, elle narre un combat et dégage, parmi ses protagonistes, une figure hors du commun qui, pour ne pas sortir toujours vainqueur de l'épreuve, n'en suscite pas moins l'admiration¹¹

⁸Bokiba, André-Patient, «*Écriture et constructions identitaire dans la littérature congolaise* », *Neue Romania* n° 33, 2005, p. 108.

⁹Mveng, Engelberg, et B-L., Lipawing, *Théologie, libération et cultures africaines: dialogue sur l'anthropologie négro-africaine*, Paris, Présence Africaine, 1996, p. 141.

¹⁰Ibid., p. 143.

¹¹Zumthor, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1983, p. 105.

À cette définition s'ajoute celle d'Aristote, bien avant Zumthor, qui définit l'épopée dans la *Poétique* comme un récit de style soutenu évoquant les exploits de héros et faisant intervenir les puissances divines¹². L'épopée possède encore selon Mikhaïl Bakhtine trois caractéristiques fondamentales :

1° Elle cherche son objet dans le passé épique national, le « passé absolu », selon la terminologie de Goethe et de Schiller. 2° La source de l'épopée, c'est la légende nationale (et non une expérience individuelle et la libre invention qui en découle). 3° Le monde épique est coupé par la distance épique absolue du temps présent : celui de l'aède, de l'auteur et de ses auditeurs.¹³

Cependant, contrairement à ce que présente Bakhtine dans ce passage, l'épique qui se lit chez Patrick Chamoiseau présente une vision fort différente de l'épopée traditionnelle. En effet, le romancier martiniquais célèbre non pas les légendes de la nation mais bien celles des gens ordinaires. Dans les Antilles, on ne peut à proprement parler du passé épique national. L'histoire est empreinte du souvenir de l'esclave et de la domination qui ont considérablement affecté ce peuple. De même, Chamoiseau ne fait pas de la légende nationale la source de son récit épique. Le héros épique chamoisien sera plutôt un être simple, dont le récit individuel, jamais coupé du passé, révélera la mémoire collective. En clair, les caractéristiques du roman épique bakhtinien ne pourront se vérifier chez Chamoiseau que si elles sont parodiées. Le contexte postcolonial subvertit ainsi un des genres fondamentaux de la tradition occidentale.

Le choix des œuvres à l'étude dans ce travail n'est pas fortuit et ceci à plus d'un titre: *Solibo Magnifique* et *Texaco* présentent bien une écriture subversive ou parodique mettant en œuvre la transgression des codes génériques et une hybridité généralisée. Par ailleurs, si ces

¹² Aristote, *Poétique*, http://www.mediterranees.net/civilisation/spectacles/theatre_grec/poetique.html. 12/02/2012.

¹³ Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 449.

romans empruntent des voies différentes, *Texaco* (l'épopée) et *Solibo magnifique* (le roman policier), il n'en reste pas moins qu'ils soulèvent les mêmes problématiques, les mêmes thématiques et contribuent à véhiculer la même idéologie de l'auteur : réécrire l'histoire martiniquaise en valorisant l'oralité créole, en soulignant la transcendance de la parole. Patrick Chamoiseau pose *Texaco* comme une continuité de l'histoire de *Solibo magnifique*. C'est à la recherche du vieux-nègre de la Doum pour comprendre la mort de Solibo¹⁴ que l'auteur rencontre Marie-Sophie et reçoit en héritage le récit de leur mémoire historique. Il est alors important pour mieux appréhender notre sujet de présenter ici un bref résumé de ces œuvres.

Texaco est le récit épique d'une vieille femme, Marie-Sophie Laborieux, qui raconte à l'auteur plus de cent cinquante ans d'histoires, une épopée de la Martinique, depuis les sombres plantations esclavagistes jusqu'à la conquête des villes. Mélangeant «le créole et le français, le mot vulgaire, le mot précieux, le mot oublié, le mot nouveau...», elle expose les amours d'Esternome, " le nègre-chien " affranchi, avec Ninon, puis Idoménee l'aveugle qui deviendra sa mère. Errant d'un maître à l'autre au gré d'innombrables petits travaux, Marie-Sophie apprend vite à connaître l'implacable univers urbain. Ses amours sont sans lendemain. Elle mène la révolte contre les mulâtres de la ville pour défendre le quartier Texaco contre les békès qui veulent s'approprier les terres, contre les programmes imaginaires de développement. Elle réussit par la force de la parole à convaincre l'urbaniste Christ à abandonner son projet de raser le quartier Texaco.

Quelques années auparavant, l'auteur avait mis en scène dans *Solibo Magnifique*, la mort du conteur d'"une égorgette de la parole." Cette tragédie pendant le carnaval inaugure

¹⁴*Texaco*, p. 421.

une série d'enquêtes qui verra même l'arrestation de Chamoiseau, « le marqueur de parole » surnommé ici Chamzibié, Ti-Cham ou Oiseau de Cham. Toute l'assistance est soupçonnée, notamment un certain "Bateau Français", dit Congo, qui par la malchance de s'être penché sur le corps sans vie de Solibo, sera accusé de l'avoir empoisonné avec un fruit confit. L'enquête menée par le brigadier-chef Bouaffesse et l'inspecteur principal Évariste Pilon permettra, d'interrogatoire en interrogatoire jusqu'à l'autopsie, de dévoiler le monde oublié, celui des Maîtres de la parole. C'est alors l'éloge de l'oralité que prône ici Chamoiseau à travers ses souvenirs et ses citations des paroles du conteur Solibo.

Chamoiseau procède dans ses romans au portrait élogieux et parfois mythique de gens simples dont le dénominateur commun est la pauvreté, la misère et un héritage ancestral peu glorieux. Écrivant ainsi leur histoire, il souligne la question de comment dire l'épopée des gens non légendaires. Cette interrogation en suscite une autre plus fondamentale : si la parodie se dessine désormais comme une esthétique d'appropriation dans *Texaco* et *Solibo Magnifique*, quel intérêt a Chamoiseau d'adopter cette posture scripturale? Autrement dit, comment la parodie épique dans les œuvres permet-elle à l'auteur de redéfinir l'histoire martiniquaise dont le malaise impose parfois le silence? N'y a-t-il pas lieu de voir au-delà de cette posture stylistique une recherche de la mémoire collective liée à la culture africaine d'origine et faite de la tradition des chefs, des conteurs, des griots qui en sont les valeureux défenseurs? Comment être fier de l'histoire du peuple antillais?

Fort de cette problématique, notre analyse nous permettra d'élaborer trois hypothèses de recherche. D'abord, Patrick Chamoiseau fait de l'usage de la parodie une forme d'appropriation de l'épopée. Sa subversion du genre est avant tout un écart par

rapport à la norme classique. C'est une décentralisation du genre épique à la période postcoloniale à partir d'une redécouverte de l'ordinaire. Ensuite, le genre épique chamoisien devient un symbole. Il faut dire que la complexité de la culture du peuple antillais, son passé historique et sa résistance sont déjà les éléments d'une épopée. Enfin, la parodie du genre épique permet à Chamoiseau de célébrer l'ordinaire qui est pour lui la base fondatrice de la mémoire collective du peuple antillais. Mais, c'est aussi une manière bien subtile d'éviter son histoire, qui parfois laisse un goût amer, pour se rallier à la richesse africaine faite de la tradition des chefs, des maîtres de la parole dont la maîtrise de l'art oratoire ne souffre d'aucune contestation, faisant d'eux des hommes du peuple, des gardiens de l'histoire, de la tradition.

Le style de Patrick Chamoiseau n'a cessé de susciter un grand intérêt de la part des chercheurs. De nombreuses études ont été réalisées sur ses œuvres. Certains ouvrages lui sont consacrés tel de *Patrick Chamoiseau, un écrivain postcolonial et baroque*¹⁵ de Dominique Chancé. Cette étude tente de retracer l'évolution du « marqueur de paroles ». Revisitant l'écriture polyphonique chamoisienne par le biais de *Texaco*, elle évoque la figure d'un écrivain baroque se baladant entre merveille et mélancolie, et son œuvre tendue entre la situation postcoloniale et l'ouverture au monde en voie de créolisation. Dans son ouvrage *Patrick Chamoiseau. Espaces d'une écriture antillaise*¹⁶, Lorna Milne se focalise aussi sur l'espace dans les œuvres de Chamoiseau. Dans sa lecture de *L'Esclave vieil homme et le molosse* et *Biblique des derniers gestes*, elle met en relief la représentation de quatre espaces privilégiés dans l'imaginaire chamoisien: les cales du bateau négrier, le

¹⁵ Chancé, Dominique, *Patrick Chamoiseau, un écrivain postcolonial et baroque*, Paris, Honoré Champion, 2010.

¹⁶ Milne, Lorna, *Patrick Chamoiseau. Espaces d'une écriture antillaise*, Amsterdam, Rodopi B.V., 2006.

marché foyolais, l'habitat créole et le (sous)bois. Son étude permet une analyse de l'histoire martiniquaise à partir des différents espaces évoqués. En outre, Noémie Auzas dans *Chamoiseau ou les voix de Babel. De l'imaginaire des langues*¹⁷ s'intéresse à la langue utilisée par Chamoiseau. Elle souligne ainsi le constant va-et-vient entre le français et le créole qu'elle caractérise comme la source d'inspiration de l'auteur. Son étude est gouvernée par la question de la conciliation de ces deux langues.

Bien qu'il n'existe pas d'études sur la parodie chez ce romancier, nous devons néanmoins souligner l'ouvrage très récent de Virginie Jauffred, *La dimension épique de l'œuvre romanesque de Patrick Chamoiseau*¹⁸. Jauffred s'intéresse au palimpseste par le biais de son analyse de l'intertextualité qu'elle place sous le signe de la continuité et de la liaison. Ainsi, « l'écriture tisse le fil continu de la tradition. » Elle précise en outre que si Chamoiseau reprend les spécificités du héros épique traditionnel, c'est pour créer une nouvelle figure héroïque. L'épopée garde selon elle son aspect général.

Bien que notre étude soit la première sur Chamoiseau à l'université de Waterloo, le site de la bibliothèque nationale du Canada révèle un certains nombres de travaux liés à notre corpus d'étude. Catherine Wells dans « L'Oralité dans *Solibo Magnifique* »¹⁹ montre à travers le modèle narratif de Gérard Genette la transposition de l'oral et de l'écriture dans la littérature. Ahamada Bourhane-Maoulia, dans « Parole de conteurs dans *Solibo Magnifique* de Patrick Chamoiseau »²⁰, se préoccupe de la figure du conteur et met

¹⁷ Auzas, Noémie, *Chamoiseau ou la voix de Babel. De l'imaginaire des langues*, Paris, Imago, 2009.

¹⁸ Jauffred, Virginie, *La dimension épique de l'œuvre romanesque de Patrick Chamoiseau*, Paris, Éditions universitaires européennes, 2010.

¹⁹ Wells, Catherine, *L'Oralité dans Solibo Magnifique de Patrick Chamoiseau*, Québec, GRELCA (Essais, n° 12, 1994.

²⁰ Bourhane-Maoulia, Ahamada, *Parole de conteurs dans Solibo Magnifique de Patrick Chamoiseau*, Marseille, Université de Provence, 1994.

en lumière la valeur de sa parole. Concernant *Texaco*, il y a lieu de souligner « L'Esthétique de la mosaïque dans *Texaco* de Patrick Chamoiseau »²¹ d'Élyse Laberge qui montre comment s'harmonise le Chaos, image de la société antillaise, à travers l'esthétique de la mosaïque. Toutes ces thèses montrent la richesse de l'œuvre romanesque de Patrick Chamoiseau. La nôtre entend s'inscrire dans cette foulée.

Cependant, sans aucune prétention de remettre en question les études précédentes, notre analyse propose une vision au-delà de l'apparence simplement épique ou élogieuse qu'on retient de Chamoiseau à travers *Texaco* et *Solibo magnifique*. Elle cherche à démontrer un mécanisme narratif original pour en repérer ses différentes connexions. De la sorte, cette étude, loin d'être une simple remise à jour de la question de l'oralité et de l'écriture dans le roman, se veut un dépassement de cette dimension pour offrir une interrogation au-delà de l'usage fait de la culture orale par Chamoiseau. Nous lirons alors la parodie épique chamoisienne non seulement comme forme de réappropriation du genre, mais aussi comme une stratégie d'opposition qui désormais fait de l'ordinaire le socle fondateur de la société et de la mémoire collective. Pour aller au-delà de son mécanisme de fonctionnement, notre analyse présentera la subversion du genre chez Chamoiseau comme tributaire de la remise en question de l'histoire. Par-delà l'enquête sur la mort de Solibo le conteur et des questionnements de Marie-Sophie Laborieux, notre travail s'ouvrira finalement sur une interrogation de l'identité culturelle antillaise.

²¹ Laberge, Élyse, « L'Esthétique de la mosaïque dans *Texaco* de Patrick Chamoiseau », Chicoutimi, Mémoire de Maîtrise de l'UQAC, 2010.

Pour mener à bien notre analyse, nous construirons une approche éclectique²² centrée sur la théorie postcoloniale inspirée d'Homi Bhabha. En fait, l'appropriation issue de l'écriture subversive ou parodique adoptée par Patrick Chamoiseau est une technique de l'écriture postcoloniale que sa théorie se charge d'analyser. Ces écritures sont nées du fait colonial et de son influence persistante sur les ex-colonisés. Il faut aussi voir que les stratégies variées privilégiées par le colon pour s'installer ont produit une « continuité de situations et de préoccupations »²³ qui influence dès lors l'écriture. Les « postcolonial studies » permettent ainsi de dévoiler la résistance contre la domination, l'aliénation et l'effacement de la mémoire collective. Les littératures postcoloniales sont alors toutes formes d'écritures produites dans la langue du colonisateur et qui s'insurgent contre la domination des colons aussi bien que celle de ceux qui leur ont succédé. Selon Homi Bhabha,

Postcolonial perspectives emerge from the colonial testimony of Third World countries and the discourses of 'minorities' within the geopolitical divisions of East and West, North and South. They intervene in those ideological discourses of modernity that attempt to give a hegemonic 'normality' to the uneven development and the differential, often disadvantaged, histories of nations, races, communities, peoples. They formulate their critical revisions around issues of cultural difference, social authority, and political discrimination in order to reveal the antagonistic and ambivalent moments within the 'rationalizations' of modernity.²⁴

Notre étude envisage la théorie postcoloniale dans son aspect culturel. Ceci s'explique par l'hybridité dans les œuvres, conséquence de l'hétérogénéité et d'une appropriation des formes culturelles, objet d'analyse que se donne aussi notre théorie. En effet, la rencontre des peuples, occasionnée par le fait colonial et se prolongeant de nos

²² Rappelons ici que l'éclectisme n'est pas une méthode d'analyse, mais la construction d'une approche méthodologique en fonction d'un sujet précis.

²³ Moura, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 5.

²⁴ Bhabha, Homi, *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994, p. 171.

jours par le biais de la mondialisation, a fait des êtres hybrides ou métissés de par leur culture ou leur nature même. Ainsi, l'œuvre littéraire ne saurait être caractérisée par autre chose que son hybridation et son métissage. Ce que reconnaît bien Yves-Abel Feze:

Qu'il s'agisse d'une identité affirmée dans la dualité (...), l'exil (...), ou la pluralité (...), que le métissage soit construit (...), réel, biographique et culturel (...), on a bien là un geste fondateur d'une forme d'hybridité; et plus fondamentalement, un abandon de l'identité (originelle) au profit d'une identité diasporique.²⁵

Dans cette perspective, la théorie postcoloniale est perçue ici comme une méthode d'analyse du texte associant l'histoire littéraire, l'idéologie sociale et l'esthétique qui permet de le produire. Elle se présente comme une approche plurielle envisageant les rapports complexes et cachés entre les cultures de la métropole (centre) et celles des ex-colonies (périphéries). Elle permet à travers son application de percevoir un certain refus de l'autorité de la métropole ou de son style, l'appropriation fonctionnant par un système parodique. Cependant, il ne s'agit pas de proposer une version de la théorie tenant l'art littéraire pour un reflet de la société, « mais d'éviter de mesurer l'originalité des œuvres postcoloniales selon une norme occidentale insoucieuse de leur enracinement »²⁶

Il s'agit pour ainsi dire d'une décolonisation des cultures et des textes issus des territoires ayant connu la colonisation. La réalité coloniale semble toujours présente, l'ancien maître développant des stratégies néocolonialistes pour embrigader ses ex-colonies sous sa domination. C'est pourquoi Homi Bhabha souligne que: « Postcoloniality, for its part, is a salutary reminder of the persistent neo-colonial relation within the new world order and the multinational division of Labour. »²⁷ Nous évoquons déjà le caractère hybride des

²⁵ Feze, Yves-Abel, « Entre le « Tout-monde » et l'acculturation : les littératures francophones », *Revue africaine : culture et acculturation*, n°3, juin 2008, p. 80.

²⁶ Moura, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, p. 7.

²⁷ Bhabha, Homi, *The Location of Culture*, p. 6.

cultures des peuples anciennement colonisés. Le postcolonialisme permet de lire cette hybridité culturelle et révèle les stratégies de résistance des ex-colonisés contre l'assimilation. Homi Bhabha montre qu'il y a aujourd'hui au centre d'une nouvelle modernité maintes influences des cultures les unes sur les autres:

Such cultures of a postcolonial *contra-modernity* may be contingent to modernity, discontinuous or in contention with it, resistant to its oppressive, assimilationist technologies; but they also deploy the cultural hybridity of their borderline conditions to 'translate', and therefore reinscribe, the social imaginary of both metropolis and modernity.²⁸

L'aspect culturel de la théorie postcoloniale nous permettra donc de voir les rapports culturels qui s'établissent entre les différentes cultures que l'œuvre met en exergue. Par ailleurs, il faudra examiner une nouvelle esthétique qui se veut hybride qui met en évidence le détournement des formes dans le récit, créé par l'hybridité générique, stratégie qui s'inspire du fonctionnement de la parodie et donc de l'épopée. C'est pour cette raison qu'il est important de montrer l'hybridité dans les œuvres en associant le dialogisme de Mikhaïl Bakhtine à la théorie d'Homi Bhabha. Le dialogisme, rappelons-le, est point de départ de l'intertextualité. Bakhtine précise que l'hybridation « est le mélange de deux langages sociaux à l'intérieur d'un énoncé, c'est la rencontre dans l'arène de cet énoncé de deux consciences linguistiques séparées par une époque, par la différence sociale ou par les deux. »²⁹ Il sera par ailleurs nécessaire de compléter ces précédentes approches par la narratologie de Gérard Genette puisqu'elle permettra d'examiner les différentes voix narratives dans le récit. En effet, les textes sont définis par la polyphonie narrative. En leurs seins résonne une pluralité de voix. Et Tiphaine Samoyault de remarquer que : « cette polyphonie où toutes les voix résonnent d'une façon égale implique le dialogisme : les

²⁸ Ibid., p.6.

²⁹ Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, p. 176.

énoncés des personnages dialoguent avec ceux de l'auteur et l'on entend constamment ce dialogue dans les mots, lieux dynamiques où s'effectuent les échanges. »³⁰

On peut le comprendre, « hybridation », « métissage » et « créolisation » traduisent les cultures dans l'œuvre et déterminent ses éléments formels.³¹ Les littératures francophones présentent une nouvelle esthétique qui tient bien compte de son contexte de production. Puisque le peuple ne peut échapper aux influences d'autres cultures, le postcolonialisme envisage une hybridité linguistique qui se greffe à l'hybridité générique pour évaluer l'influence des différentes langues. Toutefois, la théorie postcoloniale se doit d'être renforcée par le transculturalisme qui disqualifie déjà un enfermement sur soi-même. La critique transculturelle révèle la fusion des genres issus des différentes cultures. Elle se définit selon Josias Semujanga comme « la méthode d'analyse qui vise à montrer comment une œuvre dévoile la culture de « soi » et de « l'Autre » par des coupes transversales sur les genres artistiques littéraires.»³² C'est aussi accepter désormais l'idée de « créolisation » d'Édouard Glissant qui voudrait que dans l'hybridation culturelle, aucune culture ne puisse en assujettir d'autres. Les cultures doivent coexister les unes à côté des autres dans un équilibre parfait.

³⁰ Samoyault, Tiphaine, *L'intertextualité : Mémoire de la Littérature*, Paris, Nathan Université, 2001, p. 11.

³¹ Bill Ashcroft cité par Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, p. 20.

³² Semujanga, Josias, « De l'africanité à la transculturalité : éléments d'une critique littéraire dépolitisée du roman », *Études françaises*, Vol. 37, n° 2, 2001, p. 144.

Chapitre I

Parodie de l'épopée dans le contexte postcolonial

Le roman francophone postcolonial révèle une multiplicité de formes, très souvent hétérogènes et polymorphes au point d'entraîner parfois une certaine indétermination sur sa classification en tant que genre romanesque. Il est en réalité l'objet d'une nouvelle vision de l'écriture, d'un imaginaire réexaminé pour mieux dire le monde et permettre à l'auteur de se dire à partir de sa perspective singulière. Papa Samba Diop, parlant du roman africain, souligne que l'écrivain francophone « produit aujourd'hui une littérature résolument affranchie du carcan idéologique ayant longtemps cantonné le roman ou le théâtre dans la référence à l'endroit d'une Afrique parfois mythique. »³³ Cette orientation esthétique est déterminée par le contexte postcolonial. Il faut aussi remarquer que ce contexte est traversé par des influences diverses qui touchent aussi bien le domaine politique que social et culturel. On peut alors comprendre que le genre épique se trouve désormais reformulé, subverti. Il est alors important de savoir comment s'opère la parodie de l'épique en contexte postcolonial et dans quel but. Autrement dit, dans le cadre de l'étude que nous entreprenons de deux œuvres majeures de Patrick Chamoiseau, il nous faut déterminer sur quoi se fonde l'écriture parodique du texte épique chamoisien et quelle est sa fonction. Il s'agit de démontrer que le contexte postcolonial permet à l'écrivain francophone de s'affranchir des canons esthétiques traditionnels pour s'inventer une nouvelle orientation scripturale. Ici s'impose l'hypothèse selon laquelle la subversion chez Patrick Chamoiseau est une négation du métarécit de la métropole pour une réécriture de l'histoire martiniquaise, ce qui lui permet de se démarquer d'un récit historique déshonorant pour valoriser la tradition africaine d'origine, animée par la figure des chefs désormais identifiés aux maîtres de la parole.

³³Diop, Papa Samba, « Le roman francophone subsaharien des années 2000. Les cadets de la post-indépendance », *Cultures sud*, n°166, juillet-septembre, 2007, p. 10.

Nous aidant de la théorie postcoloniale orientée vers son aspect culturel comme nous l'inspire Homi Bhabha dans son ouvrage *The Location of Culture*, nous examinerons les différentes formes de transgression et d'appropriation du genre épique dans l'œuvre de Chamoiseau. Ce chapitre analysera spécifiquement la réinvention de la forme du récit et du personnage épique chamoisien qui débouche sur une revalorisation de l'oralité.

I. Le récit épique

Le récit épique traditionnel obéit à une certaine norme d'écriture: ce genre représente souvent le combat d'une communauté contre une autre. Il s'agit alors pour le héros légendaire de galvaniser le peuple par un discours lyrique afin de le pousser au combat. L'épopée classique fait donc appel aux héros surhumains, au mystérieux et au fantastique... Analysant les poèmes épiques et parlant de la « Chanson des Saxons » Maurice Wilmotte précise que « ce qui confère à la fois une valeur et un attrait exceptionnels à notre cantilène, c'est la verdeur si peu mystique, la saveur populaire qu'elle exhale. »³⁴ Et de renchéir, « la tradition antique s'affirme donc une fois de plus dans un des traits les plus fidèlement maintenus des chansons latines que nous avons en l'heur de conserver, chansons brèves d'abord, longues ensuite, où le courage militaire fut exalté. »³⁵ Il y a lieu de remarquer que l'épopée tient sa source de l'oralité, de la poésie orale. Chamoiseau joue avec ces éléments de l'épique antique n'hésitant pas à tourner en dérision certaines formes. On note de ce fait une transgression des codes génériques. Au sein du texte se disputent l'écrit et l'oral dans leurs diverses formes. Le personnage épique chamoisien est un être simple dont l'histoire personnelle réoriente l'élaboration de l'histoire collective. Mais, parlons avant tout de l'épopée en contexte postcolonial.

³⁴ Wilmotte, Maurice, *L'épopée française. Origine et élaboration*, Genève, Slatkine, 1974, p. 124.

³⁵ *Ibid.*, p. 132.

1- L'épopée en contexte postcolonial

Comme nous le soulignons déjà ci-dessus, le contexte postcolonial est animé par des rapports complexes et cachés entre l'ex-colonisateur et les ex-colonisés. Sans faire une épopée du roman francophone, mais nous limitant simplement au plan culturel, on se souvient, il y a peu, de la fameuse polémique sur l'utilisation de la langue française par les écrivains francophones. De cela, il ressort que les pays francophones ont en partage la langue française, chacun ayant des spécificités culturelles particulières. L'une des justifications majeures se lit dans ces propos de Zacharie Petnkeu Nzepa : « parce que la langue française est entrée par un coup de force dans les mœurs des peuples, la résistance qu'ils engagent par le biais des intellectuels naît de leurs refus d'acculturation, de leur désir d'affirmation, leur soif d'être eux-mêmes ».³⁶ Ainsi, les littératures francophones postcoloniales sont une expression de l'ailleurs où le prosateur s'approprie la langue de l'autre pour nommer des univers différents. Ce qui implique parfois le refus de certaines catégories culturelles, esthétiques ou normatives de l'ancienne métropole, un processus par lequel la langue est adaptée pour dire cet ailleurs. Par ce procédé, la technique de la transgression de la langue d'écriture s'opère et permet de déceler dans le texte des formes « d'infidélité » et « de rupture » selon Grégoire Biyogo.³⁷

Il s'agit dès lors pour la périphérie d'user de la matière de l'ex-puissance colonisatrice pour s'insurger contre elle. Dans sa recherche des stratégies textuelles dans l'écriture postcoloniale, Bill Ashcroft parle de « abrogation and appropriation »³⁸ pour

³⁶Petnkeu Nzepa, Zacharie, « Espace francophone et politique linguistique : glottophagie ou diversité culturelle ? », *Présence francophone*, n° 60, 2003, p. 83.

³⁷Biyogo, Grégoire, « Grammaire(s) de la littérature francophone : vers un modèle transversal ? », Papa Samba Diop, dir, *Littératures francophones : langues et styles*, Paris, L'Harmattan. 2001, p. 243-244.

³⁸ Ashcroft, Bill et al., *The Empire writes back. Theory and practice in post-colonial literatures*, London and New-York, Routledge, 1989, p. 38.

caractériser cette rupture. Le phénomène lancé phagocyte tous les domaines de la littérature. Ainsi, l'épopée n'échappe pas à cette dynamique littéraire. Sa source occidentale dans l'antiquité gréco-romaine se confronte désormais aux chansons poétiques africaines longtemps transmises de bouche à oreille et de génération en génération³⁹. Les griots ne sont-ils pas des poètes dont les chansons véhiculent la culture et l'histoire du peuple? Écoutons Florence Goyet commenter Patrick Chamoiseau :

...Il s'agit, dit Chamoiseau, d'envisager une création artistique capable de mobiliser la totalité qui nous est offerte, tant du point de vue de l'oralité que celui de l'écriture. Il s'agit de mobiliser à tout moment le génie de la parole, le génie de l'écriture, mobiliser leurs lieux de convergence, mais aussi leurs lieux de divergence, leurs oppositions et leurs paradoxes. [...] ⁴⁰

Dans cette perspective, le roman antillais s'impose par une production originale. Il exhibe une écriture enracinée à la terre d'origine, qui traduit un profond désir d'appartenance, de retour aux sources et le besoin de se faire accepter. Mais là se dévoile aussi la difficulté d'élaboration d'une épopée antillaise en contexte postcolonial dont la raison principale trouve sa source dans le passé historique caribéen.

Nous ramenant au passé historique caribéen, il est notable que le récit longtemps véhiculé depuis l'époque coloniale laisse dans les esprits un profond malaise. L'histoire des Caraïbes est marquée par de nombreux traumatismes. C'est la dislocation des familles arrachées à leur réalité quotidienne, le changement radical de leurs rythmes et cadre de vie. Ces hommes sont dès lors soumis à des violences physiques et psychologiques. Faut-il aussi

³⁹ « Depuis, la réhabilitation de points de vue radicalement extérieurs a même permis d'inverser la perspective, pour se centrer cette fois sur le dehors: Jean Derive, s'appuyant sur Etiemble, peut envisager du coup de construire une réflexion sur le genre où le rôle essentiel est joué par l'analyse de textes africains. C'est que, désormais, l'apport d'une réflexion centrée sur des traditions non occidentales est aussi bienvenue que celle sur les épopées occidentales savantes, par exemple » Goyet, Florence, « L'Épopée », *Vox poetica*, 25/06/2009, http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/goyet.html#_ftn1, Web, 15/12/2011.

⁴⁰ Patrick Chamoiseau, cité par Janeth Casas, « Figures romanesques de la quête identitaire et narrative de Patrick Chamoiseau », Kathleen Gyssels, et Benedicte Leden, dir, *The Caribbean Writer as Warrior of the Imaginary*, Amsterdam - New York, Rodopi, 2008, p. 77.

souligner que le maître ne leur a jamais parlé que le langage de la violence? Chamoiseau revisite ces moments tristes lorsqu'il présente le brigadier-chef Bouaffesse dans *Solibo Magnifique*: « cet homme, il faut le dire, est du bois des chefs. Sur le bateau négrier c'est celui qui nous aurait baignés à l'eau de mer, désinfecté la cale au vinaigre bouilli, nous aurait frottés d'huile un peu avant la vente. Sur l'habitation, il eût été celui qui donnait la cadence du travail au champ...»⁴¹ Cette violence fut d'ailleurs règlementée par ce qu'on a appelé le « Code noir » imposé par Louis XIV en 1685⁴². Par l'« assimilation » forcée des esclaves et en les dissuadant de quelque velléité de révolte ou de résistance, on n'assistera simplement qu'à quelques tentatives des marrons qui vont se réfugier dans les montagnes. *L'esclave vieil homme et le molosse*⁴³ en est d'ailleurs l'une des illustrations. Chamoiseau y évoque l'histoire d'un vieil esclave qui s'échappe de la plantation où il était exploité par un colon aigre. Mais, comment comprendre que pendant si longtemps ces hommes ont été passifs devant l'oppression? Comment parler de cette histoire aux générations futures? Comment faire une épopée du peuple caribéen? À ces interrogations qui hantent l'écrivain martiniquais s'en greffent d'autres, non moins récentes. Les Antilles n'ont pas connu d'indépendance : les textes qui s'y rapportent sont beaucoup plus habités par l'insularité, la misère, la langue avec le métissage culturel et cela s'explique bien par l'histoire. De ce fait, Chamoiseau remet en cause la culture d'oppression et l'assimilation et s'interroge dans *Écrire en pays dominé* sur le mode de résistance à adopter: « Comment écrire alors que ton imaginaire s'abreuve, du matin jusqu'aux rêves, à des images, des pensées, des valeurs qui

⁴¹ *Solibo magnifique*, p. 58.

⁴² Voici ce qui ressort de l'Article 2 : « Tous les esclaves qui seront dans nos îles seront baptisés et instruits dans la religion catholique, apostolique et romaine. Enjoignons aux habitants qui achètent des nègres nouvellement arrivés d'en avertir dans huitaine au plus tard les gouverneur et intendant desdites îles, à peine d'amende arbitraire, lesquels donneront les ordres nécessaires pour les faire instruire et baptiser dans le temps convenable.» « Le Code noir : Recueil d'édits, déclarations et arrêts concernant les esclaves nègres de l'Amérique (1685) », <http://www.tlfq.ulaval.ca/axl/amsudant/guyanefr1685.htm>, Web, 15/12/2011.

⁴³ Chamoiseau, Patrick, *L'esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, 1997.

ne sont pas les tiennes? Comment écrire quand ce que tu es végète en dehors des élans qui déterminent ta vie? Comment écrire, dominé?»⁴⁴

On peut alors comprendre que la tâche à laquelle s'attèlent les écrivains antillais contemporains, Édouard Glissant, Maryse Condé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, Jean Bernab et d'autres, est de montrer que la vie dans les Antilles n'est pas couverte de fleurs. Elle est au contraire cousue de sueur, de larmes et de sang. Dans cette perspective, elle est déjà une épopée rendue possible par des années de résistance, d'endurance, de souffrance et de misère. La résistance fut avant tout culturelle et résidait dans la pratique des cultes africains au cours desquels les esclaves se retrouvaient en cachette pour vivre leur culture. Selon Roger Bastille, « les navires négriers transportaient à leur bord non seulement des hommes, des femmes, des enfants, mais encore leurs dieux, leurs croyances, leurs folklores. Contre l'oppression des Blancs qui voulaient les arracher à leurs cultures natives pour leur imposer leur propre culture, ils ont résisté. »⁴⁵ Écrire l'épopée martiniquaise reviendrait à explorer et à transcrire ces résistances marquées par le sang, la misère, la souffrance des longues journées de labeur mais aussi, leur préservation de la culture d'origine et son oralité.

La récupération de l'histoire, dit Françoise Simasotchi-Bronès, est au centre du propos romanesque. Dans cette société, née il y a quatre siècles, où le rapport colonial est fondateur, les écrivains sentent l'urgence de rendre à l'humanité romanesque une histoire dans laquelle elle puisse s'inscrire, afin de refermer la parenthèse ouverte par la brutalité sans nom de la Traite négrière.⁴⁶

⁴⁴Chamoiseau, Patrick, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997, p. 17.

⁴⁵Bastille, Roger, *Les Amériques noires: les civilisations africaines dans le nouveau monde*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 29.

⁴⁶ Simasotchi-Bronès, Françoise, *Le roman antillais, personnages, espaces et histoire : fils du chaos*, Paris, l'Harmattan, 2004, p. 194.

Ceci donne lieu à la transgression de la forme épique traditionnelle et à la création d'un nouveau personnage épique.

2- Forme : transgression des codes génériques

L'hybridité générique est récurrente chez Chamoiseau. Non seulement il inscrit à la base de l'écriture les formes du texte oral (épopée dans *Texaco* et éloge du conteur dans *Solibo magnifique*), mais plus encore, il utilise dans son écriture de l'épique les différents genres oraux tels que les proverbes, les chansons... Le poème épique devient tantôt récit narratif du genre romanesque tantôt enquête policière. On observe dans le récit un jeu entre l'oral et l'écrit, une variation entre deux techniques d'énonciation. L'alternance des discours direct, indirect et indirect libre débouche sur un brouillage de la voix qui narre l'histoire. Le texte narratif ici se veut un fait réel et non vraiment imaginaire puisqu'il s'inspire de l'histoire et des genres oraux connus. L'oralité africaine est essentielle et se transmet par l'unique subtilité de l'écriture dans laquelle elle est greffée. C'est d'ailleurs le but que se sont assignés les auteurs *d'Éloge de la créolité* : promouvoir « la nécessité de renforcer la densité orale par la puissance contemporaine de l'écrit »⁴⁷. Ceci dit, il faut investir les normes de l'écriture et réhabiliter par elles les cultures caribéennes, procédé qui permet de mieux les préserver d'une éventuelle disparition. Car les « vieilles bibliothèques » tout comme Solibo, disparaissent chaque jour.

Comme nous l'avons déjà souligné, *Texaco* et *Solibo magnifique* sont des romans qui se dessinent sur la base de l'oralité. Ceci constitue déjà un premier fait de la transgression du genre. Si le premier roman est nommé épopée de Marie-Sophie Laborieux,

⁴⁷Vouléon, Maud, « La littérature des Antilles, une littérature de l'entre-deux, l'exemple de la littérature martiniquaise », Gens de la Caraïbe, EHESS - 17 juin 2003, In http://www.gensdelacaraibe.org/recherche/articles.php?id_story=63, Web, 21/03/12.

le second ne l'est pas moins. Roman policier, il pourrait tout aussi avoir pour support générique l'épopée, celle de Solibo, son éloge. Même s'il n'est pas défini ainsi, comme dans *Texaco*, le choix de la forme du roman (policier) et du conteur comme sujet principal en dit long sur cette perspective et renforce notre vision. Le récit, par le biais de l'enquête, devient une interrogation sur le passé, celui de la culture antillaise.

À lire *Texaco*, on a parfois l'impression d'être plutôt en train d'écouter la narratrice nous parler. On assiste ici à un mélange des catégories. En effet, non seulement la production vocale et la réception auditive deviennent écrites, mais aussi la production graphique et la réception visuelle épousent l'oral. Ceci s'illustre dans le texte par des interjections propres au créole qui s'y trouvent disséminées de part et d'autre: "Hum...", "oh..."⁴⁸, "hak"; "Roye", "Bondié", "A moué à moué à moué"⁴⁹, etc. C'est aussi le cas dans *Solibo magnifique*. On peut lire « Mais, amis ho! »⁵⁰, « An! », « é kraa ! », « E Krii, Oh !, A pa vré! »⁵¹... De plus, les onomatopées sont légions et donnent à voir l'image d'une performativité orale : "pleurer nia, nia, nia," ; "rire kra, kra, kra" "Flap, flap, flap"⁵² dans *Texaco*. Dans *Solibo magnifique* « tak-tak », cricrack. Aux harmonies imitatives s'ajoutent des chansons comme « Le noutéka des mornes »⁵³ et surtout des jeux de sonorité par des mots. Par ailleurs, de nombreux surnoms qui sont signes de reconnaissance ne passent pas inaperçus : "Bec d'argent", "Koulis", "Manto". Dans *Solibo magnifique* l'égrainage de la

⁴⁸ *Texaco*, p. 343.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 334.

⁵⁰ *Solibo Magnifique*, p. 27.

⁵¹ *Ibid.*, p. 35.

⁵² *Texaco*, p. 72.

⁵³ *Ibid.*, p. 140.

liste des suspects en est une parfaite illustration: Sucette, Doudou-Ménar, Marqueur de paroles...⁵⁴

De même sur le plan morphosyntaxique et de l'organisation du contenu du texte, la narratrice de *Texaco* utilise un langage assez familier. Le vocabulaire est relâché, les constructions phrastiques sont souvent incomplètes, il y a des répétitions, des hésitations, ce qui confère souvent au texte un caractère un peu diffus. C'est une sorte d'écriture parlée qui témoigne encore d'un mélange de genres et de la forte présence de l'oralité. On peut bien le lire encore dans cet exemple tiré de *Texaco*:

Mon papa, lui, se serra derrière Jean-Raphaël qui balançait aux nègres marrons une queue de paroles destinées à lui sauver la vie : que chez lui à Saint-Pierre, il avait hébergé trente-douze et sept marrons, qu'il n'était pas marron lui-même à cause d'une affaire de santé, qu'il habitait à tel endroit, après tel côté, à telle hauteur, lieu d'accueil où descendre si courir leur venait...⁵⁵

Au demeurant, l'association de l'oralité à l'écriture donne au texte son rythme et sa musicalité. L'usage d'une certaine ponctuation, le style familier, les proverbes, les chansons et la conservation de l'élocution verbale permettent de donner un aspect vivant au récit. « L'écriture parlée » recouvre un art et une technique dans la création. Chamoiseau l'exploite à fond, mettant l'accent sur les techniques du conte oral. Nous comprenons ici Bakhtine, lui qui trouvait aux « genres intercalaires » les formes les plus fondamentales d'intégration du plurilinguisme dans le roman :

Le roman permet d'introduire dans son entité toute espèce de genre tant littéraire (nouvelle, poésies, poèmes, saynètes), qu'extralittéraire (étude de mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux, etc.) [...] Ces genres conservent habituellement leur élasticité, leur indépendance, leur originalité linguistique et stylistique⁵⁶.

⁵⁴ Solibo *Magnifique*, p. 29-32.

⁵⁵ *Texaco*, p. 72.

⁵⁶ Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, p. 141.

3- L'oralité

Tala Kashim, parlant de la littérature, propose la définition suivante: « it is described as a work of art expressed in carefully selected language which deals with thoughts, concepts and ideas of an individual or a people. »⁵⁷ Elle intègre deux modalités : l'oral et l'écrit. Le mode oral dont il est question ici est commun à toutes les sociétés. En fait, chaque peuple a une histoire, une philosophie et des cultures qui le particularisent. Premier fait archaïque dans toutes les sociétés, l'oralité reste le caractère premier du discours. A. Hampâté Bâ parle d'elle comme d'un héritage de connaissance de tous ordres patiemment transmis de bouche à oreilles et de maître à disciple à travers les âges⁵⁸. Il parle alors de « société orale » pour définir celle où « l'écrit n'existe pas », mais dans laquelle le respect de la parole donnée est une règle.

Répétitif et évident. Cette oralité s'accompagne dans ses représentations littéraires de l'expression gestuelle, de la maîtrise de la langue, de la rhétorique. Et Tala Kashim de conclure: « Thus, when a literary work has been composed orally, performed orally and transmitted orally, it is considered orature. »⁵⁹ À cet aspect de la représentation s'associe un langage organisé dans une structure précise en vue de fins précises, l'usage esthétique du langage même non écrit. Ce que reconnaissait déjà Jacques Chevrier pour qui le conteur sans doute peut prendre une certaine liberté par rapport à son texte, l'enrichir de nouvelles péripéties et de digressions ou bien y inclure s'il le veut des faits d'actualité qui établissent

⁵⁷ Tala Kashim, Ibrahim, *Orature in Africa*, Saskatoon, University of Saskatchewan Press, 1998, p. 11.

⁵⁸ Amadou Hampâté Bâ cité par Hélène Heckman, « Amadou Hampâté Bâ revient... », *Dialogue* n° 29, janvier 1994, p. 18-19.

⁵⁹ Tala Kashim, Ibrahim, *Orature in Africa*, p. 11.

le lien entre le présent et le passé, mais sa liberté doit toujours rester dans le cercle de la tradition.⁶⁰

Dans *Texaco* et *Solibo magnifique*, l'oralité est le mode d'expression de l'identité culturelle. L'épopée ou le conte, les chansons ou les proverbes sont autant d'éléments culturels qui caractérisent le peuple martiniquais selon Chamoiseau. Ainsi, le roman devient un lieu d'affirmation culturelle, qui renvoie aux composantes de l'identité d'une communauté. Il pérennise les traditions rendues éphémères par la disparition progressive des conteurs, des griots, des bardes... Plus encore, face au caractère impitoyable de la modernité, l'oralité semble se perdre dans l'oubli. C'est ce que soulignent bien *Texaco* et *Solibo magnifique*. La mort du conteur Solibo à l'incipit du roman symbolise la mort de l'oralité ou tout au moins son oubli. Une tristesse que regrette bien Chamoiseau : « à terre de 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. »⁶¹

Dans *Texaco*, la narratrice, Marie-Sophie Laborieux, connaît bien le monde des conteurs. C'est l'une des rares personnes dans cette communauté imaginaire à disposer encore de l'art oratoire, de la maîtrise de la parole. Chamoiseau parlant de son informatrice laisse entendre : « je n'avais jamais perçu autant d'autorité profonde irradier de quelqu'un. »⁶² Et le narrateur ajoute :

Elle mélangeait le créole et le français, le mot vulgaire, le mot précieux, le mot oublié, le mot nouveau... Elle avait des périodes de voix-pas-claire comme chez comme certains grands conteurs. Dans ces moments-là, ses phrases tourbillonnaient

⁶⁰ Chevrier, Jacques, *La littérature nègre*, Paris, A. Colin, 1999, p. 196.

⁶¹ *Solibo magnifique*, p. 26.

⁶² *Texaco*, p. 423.

au rythme du délire, et je n'y comprenais hak : il ne restait qu'à m'abandonner (débarrassé de ma raison) à cet enchantement hypnotique.⁶³

Dans cette perspective s'élabore clairement le sens que Chamoiseau attribue à l'oralité et par ricochet à l'épopée : elle est liée à la culture populaire, au monde vulgaire, au petit peuple. C'est cette tradition qui tend à disparaître avec les mots oubliés, les mots rares. La préciosité étonnante de la parole orale démontre l'importance du maintien de la culture traditionnelle. Fond culturel, l'oralité est ancrée dans la communauté et évolue avec elle au jour le jour. Elle reste l'arme qui permet de confondre la modernité, de la troubler, parce qu'elle est l'humanité du peuple antillais : « Texaco était ce que la ville conservait de l'humanité de la campagne. Et l'humanité est ce qu'il y a de plus précieux pour une ville. Et de plus fragile. »⁶⁴ Dans *Solibo Magnifique*, c'est sans doute l'inquiétude de voir cette humanité se faire absorber par la modernité qui obsède le narrateur. L'œuvre, met en évidence la disparition du conteur, de l'art de conter, ce qui entraîne l'épuisement de la fonction épique du conteur en situation postcoloniale :

La disparition de nos Mentô révélait (ô silencieuse douleur) la domination de notre esprit selon des formes nouvelles, méconnues des résistances traditionnelles. Les peuples n'étaient plus menacés par la botte, l'épée, le fusil ou les dominations bancaires de l'Être occidental, mais par l'érosion des différences de leur génie, de leurs émois...⁶⁵

Préserver ce patrimoine culturel est un impératif pour les auteurs martiniquais. L'éloge de Solibo et le récit épique de Marie-Sophie constituent au final la valorisation de cette tradition orale des origines africaines. Rechercher cette mémoire est l'engagement que se donnaient d'ailleurs les auteurs d'*Éloge de la créolité* : « celui de consacrer leur art à explorer et à restituer ce que l'oralité martiniquaise dit de l'identité créole, celle-là même échappée des

⁶³ *Ibid.*, p. 424.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 309.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 422-423.

conceptions historicistes de l'occident»⁶⁶. C'est donc sauver l'oralité naufragée dans l'influence de la modernité par l'écriture. Ce faisant, le prosateur pense pouvoir reconstituer l'histoire réelle de la société martiniquaise. Après la mort de Solibo, la rencontre du marqueur de parole avec Marie-Sophie révèle sans doute que la vie de cette « câpresse » devient éphémère. Dès lors, c'est pour donner une nouvelle vie à sa précieuse mémoire que le « marqueur de parole » se fait l'instigateur d'une nouvelle esthétique qui s'abreuve aux sources de la tradition orale. De la sorte, l'écart se fait norme détournant « la normalité » de l'ancienne puissance colonisatrice. C'est d'ailleurs l'une des tâches premières qu'Édouard Glissant assigne à l'écrivain caribéen dans la reconstruction de son histoire:

Parce que le temps historique fut stabilisé dans le néant, l'écrivain doit contribuer à rétablir sa chronologie tourmentée, c'est-à-dire à dévoiler la vivacité féconde d'une dialectique réamorcée entre nature et culture antillaise.

Parce que la mémoire historique fut souvent trop raturée, l'écrivain antillais doit « fouiller » cette mémoire à partir des traces parfois latentes, qu'il a repérées dans le réel.⁶⁷

Il ressort clairement que le contexte postcolonial favorise une réflexion sur l'histoire du peuple martiniquais jusqu'ici caractérisée par son malaise. Sa redéfinition incombe à l'écrivain martiniquais, lui impose de revenir sur les traces de la tradition orale africaine d'origine et leur mémoire collective. On aboutit à une parodie de la forme du récit épique qui mélange désormais tradition de l'oralité et modernité de l'écriture. La structure du récit n'y échappe pas. L'oralité est donc essentielle et devient même actant principal du récit épique. C'est désormais l'usage de l'oralité comme élément de sa propre subversion. L'épopée martiniquaise pour Chamoiseau se construit donc à même les débris du genre épique, reconstruits, redéfinis selon un modèle postcolonial de l'écriture. C'est ce que démontrera aussi l'analyse des personnages.

⁶⁶ Chivallon, Christine, « Texaco ou l'éloge de la 'spatialité.' », *Notre Librairie*, n° 127, juillet/septembre 1996, p. 88.

⁶⁷ Glissant cité par Patrick Chamoiseau. *Texaco*, p. 421.

II. Le personnage épique chamoisien

Suzanne Saïd, parlant du héros épique, a relevé diverses qualités que présente Ulysse, le personnage principal de *l'Odyssee*. Ces qualités sont liées à son héroïsme typiquement épique (valeur guerrière, gloire, endurance physique, force, aristie, courage), et à son côté plus humain (prudence, intelligence, ruse, astuce, habileté technique, curiosité, endurance morale, maîtrise de soi, patience, talent d'orateur et de conteur)⁶⁸. C'est alors cette double dimension qui caractérise le personnage épique gréco-romain. Pourtant, le même personnage épique chamoisien, bien qu'il soit considéré comme tel, ne garde que quelques éléments des caractéristiques humaines du héros épique. Il se singularise en général par sa simplicité, son caractère non légendaire. Il est plus un être ordinaire qu'un demiurge tel Ulysse ou Achille, l'actant principal de *l'Iliade*, qui ont une portée emblématique, voire mythique. Rappelons que les personnages épiques chamoisiens sont des garants de la tradition orale. De ce fait, nous fondant sur les éléments d'identification du héros épique défini par Saïd, nous montrerons que le choix de ces personnages non légendaires ou ordinaires chez le romancier martiniquais est une forme de parodie de l'épique et une valorisation de l'oralité. Le héros épique chez Chamoiseau devient un symbole de la culture orale, actant principal, personnifié à travers Marie-Sophie et Solibo pour survivre au combat de la modernité.

1- Héros simples

Le héros épique chez Chamoiseau est un être ordinaire qui se caractérise avant tout par sa simplicité. En effet, dans les œuvres, les héros épiques n'accomplissent pas des tâches extraordinaires ni d'envergure nationale. Dans *Texaco*, Marie-Sophie Laborieux est

⁶⁸ On peut consulter l'ouvrage de Suzanne Saïd, *Homère et l'Odyssee*, Paris, Belin, 1998.

une vieille femme qui vit dans la pauvreté, dans une sorte de bidonville, mangrove urbaine nommé Texaco,⁶⁹ un quartier de Fort-de-France. De par son histoire, c'est la misère et la souffrance, la lutte pour survivre qui caractérisent sa vie. Fondatrice de Texaco, l'âme de leur « mangrove », elle revendique cette appellation comme son nom secret.⁷⁰ Ce lieu est identifiable par la misère qui y règne. Comme le souligne Chamoiseau: « En sortant de la Doum, je sentis Texaco. Cet amas de fibrociment et de béton développait des vibrations bien nettes. Elles provenaient de loin, du concert de nos histoires. Ce lieu m'intrigua. »⁷¹ Si elle combat pour la survie de Texaco, c'est bien parce qu'elle veut préserver son nom secret et la mémoire de ses parents. Pour la narratrice, ce lieu est avant tout chargé de son histoire. La force de ce personnage épique se situe au niveau de sa parole, de ses mots et de sa façon de les dire. Marie-Sophie réussit par le seul pouvoir de la parole à sauver Texaco. Elle tire son inspiration de la tradition orale qui recèle bien des mots oubliés qui portent en eux-mêmes la culture et l'histoire. La narratrice, dans les commodités d'un échange oral dans un cadre traditionnel, parle de la naissance du quartier Texaco. Elle retrace son origine jusqu'à sa création. À travers son récit de l'esclavage, des guerres et de la misère du peuple martiniquais, elle sauve Texaco d'une destruction imminente au nom de la modernité. Elle aura su convaincre l'urbaniste qui reconnaît désormais que:

Rayer Texaco comme on me le demandait, reviendrait à amputer la ville d'une part de son futur et, surtout, de cette richesse irremplaçable que demeure la mémoire. La ville créole qui possède si peu de monuments, devient monument par le soin porté à ses lieux de mémoire. Le monument, là comme dans toute l'Amérique, ne s'érige pas monumental : il irradie⁷².

⁶⁹ *Texaco*, p. 289.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 418.

⁷¹ *Ibid.*, p. 423.

⁷² Note de l'urbaniste au Marqueur de parole citée, *Ibid.*, p. 369.

Solibo présente les mêmes caractéristiques que Marie Sophie. Vieux conteur, il est un homme simple, ordinaire. Son nom Solibo signifie d'ailleurs dans la langue créole la « chute ». À la population, il parlait et narrait des contes. Son respect ne s'acquiert que par cette parole. « Il parlait sans arrêt, il parlait aux kermesses, il parlait aux manèges, et plus encore aux fêtes.»⁷³ C'est cela qu'on garde de Solibo après sa mort. Sa dernière parole a été prononcée sous le tamarinier au pied duquel il entretenait le peuple qui faisait office d'audience. De même, si on peut reconnaître une valeur épique à Solibo et Marie-Sophie, c'est dans leurs capacités à manier l'art oratoire. Ainsi la parole et son utilisation sont leur seule arme de conquête du public ou de lutte pour l'existence. Ils partagent la même passion de dire l'histoire, la racontant avec des mots rares, oubliés comme seuls savent le faire les conteurs. Leur force de persuasion repose sur leur talent d'orateur et de conteur.

Solibo, tout comme Marie-Sophie Laborieux, est le gardien de la tradition orale. « Maître incontestable de la parole », ses contes, ses blagues expriment autant de valeurs culturelles du peuple martiniquais. Si ces éléments de l'oralité sont anonymes au départ, par leur transmission orale de génération en génération, ils deviennent désormais reconnus comme appartenant à la communauté où ils sont dits. C'est alors cette capacité à dire de façon irréprochable, à détenir la mémoire oubliée du passé, à conserver et à transmettre la culture traditionnelle qui érige les deux personnages en figure mythique. De la sorte, l'épopée chamoisienne est une écriture de l'oralité. Cette dernière est une partie intégrante de la culture ou de la mémoire collective du peuple martiniquais.

Derrière Solibo le conteur et Marie Sophie se dessine un troisième personnage et selon toute vraisemblance, l'actant principal dans les deux romans : il s'agit de l'oralité,

⁷³ *Ibid.*, p. 27.

bien qu'elle soit perpétuée par un narrateur second, le « marqueur de parole ». Le roman *Texaco* est donc la résistance de cette culture orale des origines lointaines, depuis les cales des bateaux négriers aux champs esclavagistes, pour sa survie. Personnifiée par Marie-Sophie, l'oralité devient une conquérante hors norme qui protège son espace de toute destruction. Si la mort de Solibo matérialise la mort ou la perte de la culture orale, elle survivra tout de même dans les écrits du « marqueur de parole » et de tous ceux qui parleront d'elle. C'est la raison pour laquelle Marie Sophie raconte tout à Chamoiseau :

J'obtins la totalité de sa confiance quand je lui racontai la mort de Solibo, et l'associai à mon travail de reconstitution de la parole du Maître... C'est pourquoi elle me confia ses innombrables cahiers, couverts d'une écriture extraordinaire, fine, vivante de gestes, de ses rages, ses tremblades, ses taches, ses larmes, de toute une vie accorée en plein vol.⁷⁴

2-Les personnages secondaires

Au premier rang de ces personnages se place Chamoiseau lui-même, car il participe, car il participe au récit. Le « marqueur de parole » comme il se définit, relaie Solibo et Marie-Sophie et retransmet leurs paroles. Il se rend ainsi invisible dans l'action se positionnant comme le narrateur secondaire qui rapporte l'histoire des autres. Il est alors un narrateur autodiégétique épique. De fait il va aux sources de la parole non pas dans une logique de transcripteur, mais de créateur littéraire qui se réapproprie la parole reçue pour lui redonner forme et vie à l'écrit. Ainsi, c'est un personnage écrivain qui voudrait préserver l'oralité par le biais de l'écriture. L'inscrivant au cœur du récit, il lui donne vie en même temps qu'il apporte au texte un caractère vivant. C'est donc sa capacité à transposer l'oralité en récit romanesque, à faire d'elle une esthétique du roman qui détermine sa singularité en tant qu'écrivain. Cette matière textuelle devient un lieu de mémoire qui rappelle l'espace, la culture et l'histoire

⁷⁴ *Ibid.*, p. 425.

antillaise : « le personnage romanesque, dit Simasotchi-Bronès, porte en lui une mémoire intuitive qu'il doit apprendre à « fouiller » et qui lui permettra la remontée des Grands-bois (lieu symbolique de l'enracinement dans l'espace antillais) au pays de là-bas (lieu d'une origine obscure et lointaine) ... »⁷⁵

Dans cette perspective, pour le personnage écrivain, l'oralité devient une technique d'écriture. Choissant comme base de la construction du roman une modalité orale, il se soumet non seulement aux exigences de ce genre mais adopte aussi dans le récit une démarche narrative basée sur l'interprétation orale. Ceci s'observe en général dans *Texaco* à travers l'écriture polyphonique, où la voix qui parle est difficilement identifiable. On assiste alors chez Chamoiseau à cette « écriture parlée » qui tend à complexifier le récit. Marie-Sophie raconte l'histoire autour d'un rhum vieux. Elle interpelle très souvent son interlocuteur qui est Chamoiseau lui-même : « c'est sans doute ainsi, oiseau de cham, que je commençais à lui raconter l'histoire de notre quartier(...) »⁷⁶ ou encore, « il n'avait à m'offrir que l'ultime gambade de sa mémoire autour d'une volonté de conquérir l'En-ville. Ô oiseau de cham, abuse de ceux que tu aimes... »⁷⁷ On le voit, le personnage écrivain recueille l'histoire originale qu'il se charge par la suite de consigner dans ses textes. Il raconte alors l'histoire de son peuple par le biais de leur mémoire historique, de leur résistance face à la poussée du modernisme.

Dans cette perspective, on peut remarquer que, par la technique de réappropriation de l'écriture romanesque, Chamoiseau, s'identifiant comme personnage écrivain, se donne comme but principal de transmettre et de perpétuer l'oralité martiniquaise. « Marqueur de parole », il préserve la parole reçue et la transmet par le truchement de l'œuvre littéraire. Il est rapporteur

⁷⁵ Simasotchi-Bronès, Françoise, *Le roman antillais, personnages, espaces et histoire : fils du chaos*, p. 200.

⁷⁶ *Texaco*, p. 38.

⁷⁷ *Ibid*, p. 215.

d'une tradition dont il met en exergue une vitalité poétique enracinée dans l'oralité. On est en présence d'un griot, d'un conteur qui rapporte une histoire et qui, par-là, devient un écrivain transgressif. Car, la parole ne s'écrit pas. Ce que lui rappelle le conteur Solibo : « ...Oiseau de Cham, tu écris. Bon. Moi, Solibo, je parle. Tu vois la distance? Dans ton livre sur Manman Dlo, tu veux capturer la parole à l'écriture. »⁷⁸ Le personnage écrivant dans un cadre épique renouvelé est donc caractérisé par sa transgression des normes de l'écriture. C'est ce qui fait de son texte un objet singulier.

De plus, nous retrouvons dans les œuvres plusieurs autres personnages qui forment à eux seuls le peuple. Ce sont de petites gens, djoueur, marchande de sorbet, prostituée, ouvrier agricole, chômeur, ... Ils sont généralement présentés avec leur nom, leur surnom, leur métier pour la plupart "en réalité sans profession". Sucette, le tambouyé qui accompagnait Solibo lors de ses discours, Doudou-Ménar, femme matador ou encore Esternome le père de Marie-Sophie, sa mère Idoménee, Iréné, Marie-Clémence, etc. Il sera important de noter, qu'on se trouve dans *Texaco* ou *Solibo magnifique*, que le personnage épique chamoisien est en général un être ordinaire. Il est bâti à l'image de cette population martiniquaise traditionnelle, simple, pauvre et dont le respect ou la sauvegarde des racines culturelles constitue une base d'orientation majeure. Ces personnages ne sont pas des guerriers sinon ceux de la résistance contre l'oppression et la misère. Par ailleurs, dans le quartier Texaco, tout le monde se connaît et comme toute communauté traditionnelle, le conteur représente la sagesse et suscite ainsi l'admiration du peuple. Parce qu'il vit avec la communauté, tout le monde se reconnaît en lui tout en sachant le distinguer des autres.

⁷⁸*Solibo magnifique*, p. 52.

Toutefois, ce peuple est aussi dirigé par des autorités qui tentent d'organiser la société selon les normes de la modernité hexagonale. Contrairement à Solibo ou à Marie-Sophie, la société a tendance à l'assimiler à l'ancien maître à l'heure sombre de l'esclavage ou au colon. Au rang de ceux-ci, on peut remarquer Philémon Bouaffesse, brigadier-chef et Évariste Pilon, inspecteur principal ou encore Christ l'urbaniste qui représentent l'autorité chargée de maintenir l'ordre. Mais à travers leurs descriptions se lit déjà la perte de la culture traditionnelle. Obstacle non négligeable qui constitue une difficulté principale de ces autorités face à ce peuple qui porte un fort accent traditionnel. Pilon « a tourné le dos à la créolité. » Il se fait traduire ses propos par Bouaffesse lors des interrogatoires.

En somme, les personnages épiques chamoisiens se particularisent par leur simplicité. Ce sont en général des gens pauvres vivant au rythme de la tradition créole. Ils ne sont pas des guerriers, si ce n'est ceux de la préservation des coutumes ancestrales. Leur importance sociale est à rechercher dans leur capacité à connaître et à transmettre la culture traditionnelle, soutenue par l'oralité. Le combat du héros épique est alors celui de la sauvegarde de cette culture orale qui tend à disparaître, à se perdre. C'est aussi la préservation de l'histoire réelle de ce peuple longtemps assujéti.

En définitive, il était question pour nous de réfléchir sur la parodie de l'épopée en contexte postcolonial. Nous voulions savoir ce qui forme le caractère parodique de l'épopée chez Chamoiseau. Après analyse, force est de constater que le contexte postcolonial martiniquais est marqué par des rapports complexes et cachés entre l'ex-puissance colonisatrice et les ex-colonisés. Dans les Caraïbes et particulièrement en Martinique, on note une certaine complexité à dire ou à élaborer un texte épique. En fait, l'histoire révèle trop de malaises accumulés pendant les années d'asservissement. Elle donne ainsi une image de

résigné au peuple antillais qui a dû supporter ces années de soumission. Il est alors difficile de parler des héros dans ce passé historique dont on sait parfois qu'il a été déformé sous les années de domination. L'écrivain martiniquais, libéré d'une certaine hantise de ce passé déshonorant, se doit de réhabiliter son peuple. Il va ainsi aux sources de l'oralité pour reconstruire la culture martiniquaise et inscrit sa poétique au cœur de son esthétique romanesque. De la sorte, nous assistons à un jeu entre l'oral et l'écrit dans le texte. L'écrivain marque définitivement une rupture avec la norme traditionnelle de l'esthétique romanesque. Cette rupture se traduit aussi bien par la transgression de la forme du texte que par le choix ou la création des personnages. Ils sont repensés, redessinés pour donner une autre vision du héros et de l'histoire martiniquaise. Ce que nous pouvons comprendre, c'est que l'écrivain caribéen fouille dans le passé historique pour redéfinir son histoire, lui donner une autre vision. Le héros épique chamoisien n'est pas un conquérant, mais un être qui se définit par sa maîtrise de la culture orale et du détour oratoire. Le représenter de cette manière implique une parodie du genre épique en ce sens que l'épopée est libérée de ses normes strictes héritées de la tradition épique. N'est-ce pas sans doute ce qui explique aussi la multitude des voix narratives dans les romans?

Chapitre II

Progression du récit épique chez Patrick Chamoiseau

L'œuvre de Patrick Chamoiseau s'inscrit aujourd'hui dans une nouvelle esthétique romanesque qui associe l'oralité à l'écriture, fait du texte écrit un résonnement de voix, une sorte de représentation orale. Ceci témoigne du souci de l'écrivain postcolonial de se doter d'une vision littéraire originale, qui prend en compte aussi bien son milieu de vie que ses traditions les plus anciennes. L'œuvre revisite et révisé ainsi le passé historique de tout un peuple, permettant à l'auteur de se redéfinir, de dire le monde par le biais de la pluralité de cultures desquelles il est issu. Liesbeth De Bleeker remarque que : « S'appuyant sur une scénographie qui balance entre l'écriture et l'oralité, et utilisant une interlangue qui évoque - sans la représenter de façon mimétique - sa situation linguistique, Chamoiseau essaie de légitimer sa propre prise de parole. »⁷⁹ Dans son perpétuel refoulement des formes traditionnelles de l'écriture, du roman francophone se dégage une nouvelle forme d'agencement de l'intrigue qui trahit un renouvellement des techniques narratives, affectant aussi bien l'énoncé que l'énonciation. L'envoûtement de la parodie chamoisienne réside alors dans ce brouillage des voix dans l'œuvre qui requiert une étude de l'identité narrative pour être appréhendé: « il s'agira essentiellement du héros-narrateur », suggère Georges Ngal, « des voix narratives, celle du héros et celle du narrateur »⁸⁰ ou de différents narrateurs qui produisent rarement un discours unifié. C'est donc réaffirmer ici l'hypothèse selon laquelle la parodie chez Chamoiseau est une contestation des normes établies. Nous appuyant sur une lecture sociosémiotique, suivant la logique de Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman* et de Genette dans *Figures III*⁸¹ (ils analysent à travers leurs ouvrages le fonctionnement du langage dans le texte), nous montrerons que le discours polyphonique, la

⁷⁹De Bleeker, Liesbeth, « Scénographie postcoloniale et surconscience traductive dans *Solibo Magnifique* de Patrick Chamoiseau », Kathleen Gyssels, et Benedicte Ledent, dir, *The Caribbean Writer as Warrior of the Imaginary*, Amsterdam - New York, Rodopi B.V., 2008, p. 103.

⁸⁰Ngal, Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 77.

⁸¹ Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

narration hybride et humoristique sont les éléments opératoires de la parodie chamoisienne. Il est donc question à ce sujet d'examiner les stratégies narratives utilisées dans *Texaco* et *Solibo magnifique* de manière à identifier les narrateurs dans la polyphonie des voix narratives et de déceler les formes esthétiques qui s'y greffent.

I- Les voix narratives.

« Dans le parler courant de tout homme vivant dans la société » avance Bakhtine, « la moitié au moins des paroles qu'il prononce sont celles d'autrui (reconnues comme telles) transmises à tous les degrés possibles d'exactitudes et d'impartialités (ou plutôt, de partialité) »⁸². Bakhtine pose ainsi clairement la question de la retransmission de la parole de quelqu'un d'autre dans le récit en même temps qu'il suscite chez le lecteur une curiosité par rapport aux différentes formes qu'adopte le discours rapporté. C'est ce que la narratologie de Gérard Genette dans *Figures III* permet de mettre en évidence (on peut à travers elle connaître l'angle de vue du narrateur, sa position par rapport au récit qu'il raconte) et qui est traduit dans ce que Bakhtine nomme polyphonie, dialogisme.

1- La polyphonie et le dialogisme dans *Texaco* et *Solibo magnifique*.

Selon Bakhtine, le *dialogisme* concerne le discours en général. Il permet d'y souligner la présence de l'autre. De la sorte, le discours se construit dans un processus d'interaction entre une conscience individuelle et une autre qui l'inspire. C'est bien ce qui ressort des œuvres de Patrick Chamoiseau. On y note des séquences de dialogue simple⁸³ permettant d'introduire le lecteur au cœur de l'action, d'actualiser le récit pour lui. Il en est de même pour l'usage des citations au style direct dans lesquelles les propos des

⁸² Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, p. 158.

⁸³ *Solibo magnifique*, p. 107.

personnages sont rapportés directement.⁸⁴ On peut bien le voir, par exemple, dans ces interrogations du médecin qui examine le corps de Solibo: « [...] Alors c'est quoi?... on a dû lui donner une mort-aux-rats... il est déjà raide, oui... qu'est-ce que je fais là?... »⁸⁵. Ces questions directes sous-entendent la présence d'un interlocuteur à qui le médecin s'adresse ou répond. Pour ce qui est de la polyphonie, au sens de Bakhtine, elle est la pluralité de voix et de consciences autonomes dans la construction romanesque. Elle a donc, à l'origine, une acception plus strictement littéraire.

Nous devons aussi préciser que tout discours est polyphonique. « L'orientation dialogique du discours », explique Bakhtine, « est naturellement, un phénomène propre à tout discours »⁸⁶. En effet, une énonciation dissimule plusieurs personnes : l'écrivain, le personnage et celui qui prend sur lui la valeur de vérité de l'énoncé ; le narrateur.⁸⁷ Il s'agit donc de la présence de plusieurs voix dans un texte. De ce fait, la lecture de *Texaco* et *Solibo magnifique* dévoile une intrigue hétéroclite, qui se fonde sur la mise en fonction de cette technique particulière pour faire parler le narrateur dans le roman.⁸⁸ Et Bakhtine le souligne déjà : « Pour le prosateur, l'objet est le point de convergence des voix diverses, au milieu desquelles sa voix doit aussi retentir : c'est pour elle que les autres voix créent un fond indispensable, hors duquel ne sont ni saisissables, ni « résonnantes » les nuances de sa prose littéraire »⁸⁹. La polyphonie s'exprime dans les œuvres par le biais de la diégésis, du discours indirect libre et du discours narrativisé qui sont des styles étroitement liés à la parodie ou à la subversion dans le texte.

⁸⁴ Dans les œuvres, Chamoiseau utilise ce procédé pour citer Solibo ou Marie-Sophie Laborieux. Ces citations sont dans la plupart des cas mises en retrait.

⁸⁵ *Solibo magnifique*, p. 86.

⁸⁶ Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, p. 102.

⁸⁷ <http://www.etudes-litteraires.com/notions-stylistique.php#ixzz1inNOVtdV>. 02/01/2012.

⁸⁸ Nous le montrerons dans les œuvres à travers le style indirect et indirect libre.

⁸⁹ Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, p. 101-102.

a- La diégésis

Contrairement à la mimésis qui permet au narrateur de faire parler directement un personnage, la diégésis s'abstient de donner une illusion de la réalité. Elle résume, mentionne, commente les propos rapportés. Cette technique particulière anime la structure romanesque chez Chamoiseau. C'est ce qui ressort de ces propos du narrateur de *Solibo magnifique* parlant du brigadier-chef Bouaffesse:

À la ronde, ses subordonnés de la force publique s'agitaient sous la grattelle d'une impatience, si bien que le brigadier-chef s'ébroua [...], fit recoller le cassé, nettoyer le Sali, avant d'expliquer aux tuméfiés revanchards que la dame en question était sa cousine du côté d'une cuisse d'oncle, que cet incident était une nègrerie déplorable, qu'il valait mieux ne pas lever de chaleur ni couper de piment, que ce n'était pas une demande-service mais si vous ne portez pas plainte, je saurai vous rendre la monnaie avec plus de rallonge que la Caisse d'Épargne.⁹⁰

Derrière ces propos se dissimulent ceux de Bouaffesse qui sont repris dans le discours citant, créant une sorte de distance polyphonique. Le style indirect se contente de rendre l'essentiel des paroles des personnages en effaçant toutes les caractéristiques originelles de personne et de temps. En ce sens, il participe aussi d'une certaine paraphrase, c'est-à-dire une reprise de façon indirecte des propos rapportés. Parlant de l'arrivée du Christ selon Marie-Clémence, la narratrice Marie-Sophie laisse entendre : « Marie-Clémence avait décelé le Christ avant tout le monde. Et s'il fallait l'en croire, avant même qu'il n'arrive elle savait qu'il viendrait. »⁹¹ De plus, « Nous apprîmes avec elles, par exemple, qu'un départ matinal avec petite valise et paupières trop baissées annonçait le naufrage d'une amour catholique en chambre d'avortement de la maternité. »⁹² On le voit, il s'agit dans ces phrases de la suppression de tous les traits directs de l'énonciation par l'introduction en son sein des propositions

⁹⁰ *Solibo magnifique*, p. 64.

⁹¹ *Texaco*, p. 29.

⁹² *Ibid.*, p. 29-30.

subordonnées complétives. Bien que l'essentiel du message soit conservé, la forme du discours cité varie en pronom et en proposition. Anatole Mbanga souligne que: « dans ce modèle de discours, l'invariance ne concerne plus le signifié (sé), contrairement à ce qui caractérise le style direct où elle se fonde aussi sur le signifiant (sa) »⁹³. On l'aura compris, la subordonnée complétive voile alors l'autre voix perceptible dans le discours citant qui est une reformulation de la pensée par la narratrice ou le narrateur dans son propre style. Comme nous l'avons déjà souligné, la diégésis est intégrée dans la narration de *Texaco et de Solibo magnifique* par le biais des procédés syntaxiques de subordination. Dans ce cadre, les signes typographiques s'estompent au bénéfice de ce que Mbanga appelle « la séquence phrastique unitaire » et « les verbes introducteurs jouent le rôle de catalyseur entre le discours citant et le discours cité »⁹⁴. Dans le bruissement polyphonique que Chamoiseau donne à lire, on reconnaît bien les paroles reprises indirectement par les personnages. De leurs propos s'observe une construction de phrases complexes et « une relation d'inclusion » entre la parole rapportée d'un autre personnage et le discours citant.

En outre, ce procédé de restitution de la parole d'autrui est caractéristique d'une forme dialogique qui laisse penser la présence de plusieurs personnes qui communiquent entre elles. Cette poétique s'observe dans l'écriture du « marqueur de parole » qui fait ainsi renaître dans son discours ceux des autres, accélérant souvent par ce procédé le rythme de la narration. Le discours prend parfois les allures d'un récit narré par un personnage face à son auditoire. De la sorte, la diégésis trahit encore la valorisation de l'oralité par Chamoiseau, la puissance langagière du conteur. Marie-Sophie par exemple domine bien l'objet de son sujet

⁹³ Mbanga, Anatole, *Les procédés de création dans l'œuvre de Sony Labou Tansi : systèmes d'interaction dans l'écriture*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 147.

⁹⁴ *Id.*

et le transforme à son gré. Elle peut alors être assimilée à la conteuse professionnelle. Car, le conteur ou la conteuse sont de bons manipulateurs de la langue, de redoutables orateurs qui ne peuvent intéresser leur public qu'en le captivant par leur manière de dire et surtout de faire dire. Dans *Texaco*, Marie-Sophie maîtrise bien cette technique qu'elle ne cesse d'utiliser dans son récit. Parlant de l'arrivée de l'urbaniste à Texaco et de sa rencontre avec lui, elle raconte ceci au marqueur de parole : « Le questionnant encore, j'appris que cet ange du malheur dont je ferai notre Christ préparait une thèse d'urbanisme à l'institut de géographie de Paris IV, sous la direction du professeur Paul Claval, que pour l'instant il travaillait au service créé par la mairie moderniste afin de rationaliser son espace ».⁹⁵ Les paroles de Christ sont reprises d'une manière subtile grâce aux propositions subordonnées complétives.

Au demeurant, le discours indirect donne lieu à une condensation du texte. Ainsi, les indices de l'implication directe du personnage dont le discours est rapporté sont négligés au profit des verbes introducteurs de la pensée. Toutefois, selon Bakhtine, « la mise en forme syntaxique du discours « étranger » transmis, ne s'arrête pas aux poncifs grammaticaux du discours direct et indirect : les manières de l'introduire, de l'élaborer et de l'éclairer sont fort variées »⁹⁶. Le style indirect et le style direct sont bien distincts. Cependant, ces deux modes de discours permettent d'élaborer un autre style: le style indirect libre, technique narrative qui fait apparaître la confusion et le brouillage du récit.

b- Le style indirect libre

Plus proche du style indirect, le style indirect libre est la forme la plus caractéristique de la polyphonie narrative. De fait, la pluralité des voix dans le récit témoigne de la présence en son sein du style indirect libre. Ce mode de discours permet une multitude de voix dans

⁹⁵ *Texaco*, p. 37.

⁹⁶ Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, p. 158.

celle qui raconte l'histoire. C'est dire qu'il fait miroiter chez le lecteur l'idée d'un discours unitaire qui n'en est pas vraiment un. En d'autres termes, le style indirect libre est une forme hybride, qui associe le style direct - par l'introduction des paroles rapportées directement - et le style indirect - par le délaissement des caractères typographiques d'implication directe de la pensée rapportée -, comme le fait remarquer Anatole Mbanga:

Faisant usage de quelques artifices du style direct et du discours indirect, il se démarque néanmoins de ces derniers par une complexité qui s'observe à deux niveaux : d'abord parce qu'il est difficilement décelable hors contexte, faute d'indices démarcatifs. Ensuite, les repères de différents embrayeurs sont mixtes.⁹⁷

Le style indirect libre est le mode poétique que les narrateurs de Chamoiseau adoptent le plus souvent. On aboutit ainsi à une écriture « dialogisée » ou à une « narration parlée » dans le texte. Ici, l'histoire est portée par la seule voix du « je » narrateur-personne mais qui est criblée d'autres voix. Style propre à la polyphonie, on remarque qu'il y a une multiplicité de voix dans la prise de parole. L'énonciation navigue entre différents narrateurs. C'est ce que démontre bien cet énoncé tiré de *Texaco* : « Théodorus poussa des hélades d'éborgé : *Brigadier ! Brigadier ! les marrons, les marrons....* Il y eut un mouvement, une lumière, des grincements de porte dans le creux d'une façade. »⁹⁸ Ou encore lorsque Esternome, le père de Marie-Sophie retrouve Théodorus, on apprend que: « Le maître-charpentier mourut à côté de lui dans un fracas de bouteilles, en hurlant *Ces salauds de nègres marrons m'avaient piqué avec une lame empoisonnée...* »⁹⁹

Le style indirect libre apparaît ainsi comme un mode esthétique de la représentation narrative orale. Il permet à l'auteur de rapprocher la langue écrite de la langue parlée. Les paroles des personnages ne sont plus citées mais intégrées de façon directe dans le fil du récit.

⁹⁷ Mbanga, Anatole, *Les procédés de création dans l'œuvre de Sony Labou Tansi : systèmes d'interaction dans l'écriture*, p. 149.

⁹⁸ *Texaco*, p. 73.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 84.

C'est d'ailleurs une technique à laquelle a très souvent recours le conteur. Chamoiseau s'en inspire dans sa construction narrative, l'oralité étant à la base de sa production romanesque. Ici, l'auteur peut décider d'identifier ce mode de discours rapporté par l'emploi des artifices typographiques à l'intérieur de la phrase ou de s'en passer. C'est ce qui justifie l'utilisation de l'italique ou des deux points par l'auteur pour marquer la parole rapportée directement à l'intérieur du discours citant. Le récit aboutit à une superposition du discours citant et du discours cité. Cette même technique se lit dans *Solibo magnifique* à maintes reprises: « Congo, la Fièvre, Charlot et Bête Longue murmuraient en messe : *Donne-la-nous, belle parole mi, donne-la-nous...*, tandis que Sidonie et Conchita claquaient de la langue, approuvaient des paupières. »¹⁰⁰ Il en est de même lors de la description d'une certaine procession accordée à Solibo par les femmes qui venaient lui toucher le visage comme pour témoigner encore de leur amour profond: « La lente cadence de nos mains, notre rumeur accablée l'obligèrent à trouver en lui-même, sans instrument, un don de souvenir... Je ne l'ai vu qu'une fois, dit Charlot dans un créole de ville. »¹⁰¹ Cette technique permet une présence discrète du créole dans le récit. Car le dialogisme se fait aussi entre les deux langues du narrateur. Comme Bouaffesse, il comprend les deux codes linguistiques en présence.

Chamoiseau excelle dans cette technique par la multiplication des procédés pour l'introduire dans le texte : tantôt représentant dans le style indirect libre le discours par l'italique et souvent adoptant le contraire, tantôt indiquant son identification par des verbes déclaratifs, sans cependant respecter la forme d'un discours rapporté directement. Par ailleurs, cette caractérisation dans la phrase narrative permet d'y percevoir le changement de rythme et de ton. Ceci est renforcé par l'utilisation de la forme exclamative et interrogative

¹⁰⁰ *Solibo magnifique*, p. 79.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 80.

dont se réclame le discours direct, ce qui implique forcément la présence d'une autre voix qui agit directement. Voici comment Marie-Sophie reprend les propos d'Alcibiade parlant de l'autonomie dans *Texaco*:

L'affaire de « l'autonomie » expliqua-t-il, *a pour but de fonder des sociétés capables de se gouverner elles-mêmes. La Mère-Patrie s'érige alors en tuteur romain qui doit travailler à se rendre inutile. Mais, mais, mais* (il lâcha tellement de « Mais » que je le crus tombé bègue, mais je compris bien vite que c'était une vicerie de sa parole pour introduire la suite) *quand la colonie devient un Etat autonome sous le contrôle de la Mère-Patrie, cette dernière voit s'éloigner son enfance, de plus en plus ingrat, qui ne lui coûte rien mais qui lui rapporte rien... !* (il dit cela avec une telle mine de dégoût qu'il me sembla être à deux doigts de vomir). *L'assimilation, par contre, est le contraire ! La Mère-Patrie et ses enfants se fondent ensemble, s'élèvent ensemble... « Là où est le drapeau, là est la France », disait Napoléon !...*¹⁰²

Il va sans dire que le style indirect libre est un mode esthétique de complexification du texte littéraire. Cette technique rappelle celle du conteur qui doit se révéler par son art oratoire en utilisant des citations, des questions rhétoriques, des exclamations pour rendre le conte vivant. Ces éléments actualisent le récit et donnent l'impression du réel. Comme l'indique encore Anatole Mbanga: « le style indirect libre permet d'actualiser objectivement les personnages tout en les maintenant sous le regard subjectif du narrateur.»¹⁰³ La polyphonie devient une forme de revalorisation de la culture orale par son injection dans la mission civilisatrice attribuée à l'écriture. Elle fait alors découvrir l'hybride culturel qu'est l'écrivain postcolonial et le caractère complexe de son texte. Dans ce brouillage de voix que présente le prosateur postcolonial, les textes deviennent un véritable bruissement polymorphe des voix faisant du « je », personnage-narrateur, un « je » pluriel qui peut se substituer au « nous » dans ce jeu narratif. On aboutit à un discours narrativisé qui nous impose désormais de rechercher le statut singulier de celui qui raconte l'histoire dans l'œuvre.

¹⁰² *Texaco*, p. 272.

¹⁰³ Mbanga, Anatole, *Les procédés de création dans l'œuvre de Sony Labou Tansi : systèmes d'interaction dans l'écriture*, p. 149.

2- Le statut du narrateur-personnage

L'intrigue dans *Texaco* et *Solibo magnifique*, loin d'être un « simple fil de l'histoire ou de résumé d'incidents »,¹⁰⁴ est protéiforme et hétéroclite. Comme nous venons de le présenter ci-dessus, la voix organisatrice qui parle dans le récit est rythmée par d'autres voix sous lesquelles se dissimulent de nouveaux personnages. Dès lors, au regard de la complexité du récit dans les textes, on peut s'interroger sur le statut des personnages-narrateurs par rapport à l'histoire qu'ils racontent. *Texaco* met en scène une narratrice-personnage qui est en même temps héroïne épique, en plus, comme dans *Solibo magnifique*, d'un narrateur-personnage héritier de l'oralité qu'il cherche à comprendre et à sauver des ruines de l'oubli.

Dans l'évolution de la diégèse, la voix narrative peut changer de statut de même que l'angle de vue ou la perspective narrative. Nous référant à l'étude narratologique de Gérard Genette, nous pouvons observer divers statuts accordés au narrateur. Ce dernier peut laisser les traces de sa présence dans le récit qu'il raconte. Selon sa manière de rendre compte de l'histoire, sa position peut aussi changer. Et comme le souligne Genette : « On distinguera donc ici deux types de récits: l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte [...], l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte [...]. Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, hétérodiégétique, et le second homodiégétique.»¹⁰⁵ Ainsi, comprendre le statut du narrateur dans *Texaco* et *Solibo Magnifique* revient à examiner la perspective narrative, c'est-à-dire la position du narrateur par rapport à l'histoire qu'il raconte.

¹⁰⁴ Ngal, Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, p. 78.

¹⁰⁵ Genette, Gérard, *Figures III*, p. 252.

L'identité narrative dans les textes met en évidence la récurrence du « je » et du « nous ». *Texaco* est raconté par Marie-Sophie Laborieux qui révèle par-là l'origine du quartier Texaco où elle a grandi et qu'elle ne cesse de nommer sa « pauvre épopée ». Ceci nous est expliqué dans un passage de la dernière partie de l'œuvre. En fait, c'est par la recherche de l'ultime ancestralité de Mentô de la Doum en vue d'élucider le drame qui entoure la disparition du conteur Solibo Magnifique¹⁰⁶ que Chamoiseau, dans son désespoir, fut conduit à Marie-Sophie Laborieux, son informatrice. Ce qu'il explique en ces termes:

J'obtins la totalité de sa confiance quand je lui racontai la mort de Solibo, et l'associai à mon travail de reconstruction de la parole du maître. [...] c'est pourquoi elle me confia ses innombrables Cahiers, couverts d'une écriture extraordinaire, fine, vivante de ses gestes, de ses rages, ses tremblades, ses taches, ses larmes, de toute une vie accorée en plein vol¹⁰⁷.

Il est évident que Marie-Sophie Laborieux est la narratrice principale dans *Texaco* (du moins, dans les deux premières parties du premier récit). Mais elle confie au « Marqueur de parole » le récit de son peuple, celui qu'a écouté l'urbaniste Christ: « Petit bonhomme, dit-elle, permets que je t'en baille l'histoire... C'est sans doute ainsi, oiseau de Cham, que je commençai à lui raconter l'histoire de notre Quartier et de notre conquête de l'En-ville, à parler en notre nom à tous, plaidant notre cause, contant ma vie... »¹⁰⁸. On se situe donc ici en présence d'une narratrice homodiégétique qui relate une histoire à laquelle elle participe. C'est aussi le cas dans *Solibo magnifique* où le narrateur-personnage, héritier du discours oral, se charge de rapporter son histoire depuis sa rencontre avec Solibo le conteur jusqu'à la disparition de ce dernier.

Toutefois, on note un deuxième récit dans *Texaco*, celui de la dernière partie de l'œuvre intitulée « Résurrection ». Ici, le « je » (Chamoiseau), après sa rencontre avec la

¹⁰⁶ *Texaco*, p. 421.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 423-424.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 38.

narratrice principale, se charge à son tour de révéler le sens de l'histoire de cette informatrice: « Je réorganisai la foisonnante parole de l'informatrice, autour de l'idée messianique d'un Christ ; cette idée respectait bien la dérélition de cette communauté face à cet urbaniste qui sut la décoder. Puis, j'écrivis de mon mieux ce Texaco mythologique, m'apercevant à quel point mon écriture trahissait le réel »¹⁰⁹. Ce « je », révélant le récit de son informatrice, raconte une histoire à laquelle il ne prend pas part. C'est donc un narrateur hétérodiégétique, mais aussi un exégète. Il se charge de nous dévoiler comment lire, interpréter le récit de Marie-Sophie Laborieux.

Dans la logique de Genette, on définit le statut du narrateur à la fois par son niveau narratif (extra ou intradiégétique) et par sa relation à l'histoire (hétéro ou homodiégétique)¹¹⁰. Ceci permet selon lui d'envisager quatre principaux types de narrateur : « extradiégétique-hétérodiégétique », « intradiégétique-homodiégétique ».¹¹¹ Dans *Texaco*, le « je » de la narratrice se propose de décrire l'arrivée de Christ (urbaniste) selon les différentes déclarations des membres de la communauté du quartier Texaco. Le récit qu'elle relate lui a été rapporté par d'autres. Personnage de l'histoire, elle n'assiste pas elle-même à l'arrivée de Christ. On peut donc dire qu'on se trouve en présence d'une narratrice (Marie-Sophie) qui, au premier degré de la narration, rapporte les faits auxquels elle n'a pas assisté. C'est donc une narratrice intra-hétérodiégétique.

Par ailleurs, la narratrice qui se propose de raconter l'histoire de Texaco, celle de sa « vie », laisse très souvent la parole à un nouveau narrateur: Estermone Laborieux. L'histoire qu'elle raconte jusqu'à sa naissance est ici révélée par son père, qui se présente au second degré de la narration. C'est lui qui vit l'esclavage et tout ce que cela comporte de

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 426.

¹¹⁰ Genette, Gérard, *Figures III*, p. 255.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 225-256.

corollaires, de ses amours éphémères aux tragiques séparations, les persécutions de l'Adrienne Carmélite Lapidaille... bien avant la naissance de Marie-Sophie. Il va sans dire que, malgré le voile déroutant de certaines prolepses, le « je » principal, destinataire de l'histoire qui lui a été rapportée par son père et qu'elle se charge aujourd'hui de raconter, est une narratrice extradiégétique : située au premier degré de la narration, à l'extérieur de l'histoire elle-même, elle passe la parole à un narrateur second. Chez les deux narrateurs, la variation de la voix occupe une place de choix, non simplement comme effet de nature esthétique, mais aussi comme voie de compréhension du récit. En clair, selon le lexique proposé par Genette, ce « je » qui raconte est une narratrice extra-hétérodiégétique.

Esternome, le père dont l'histoire est restituée, se situant au second degré de narration, est alors un narrateur intra-homodiégétique. De fait, il narre en récit second une histoire à laquelle il prend part. Bien que le « je » premier (Marie-Sophie) soit absent, la narratrice ne se définit cependant que par rapport à ce récit. Tous ces facteurs créent alors une mise en abyme de la voix narrative, complexifiant de plus en plus la trame du récit. Comme on peut le remarquer dans le texte, un autre récit se greffe au premier puis s'efface pour lui permettre de suivre son cours. Ces jeux de langage très présents dans le récit postcolonial permettent de nuancer le sens de la narration : « Les jeux de langage entraînent le lecteur sur une autre scène que celle de la réalité et rappellent la matérialité de leur support, signalant le processus d'écriture, ce dernier servant à l'établissement et à la résolution de la quête personnelle du protagoniste ».¹¹²

Il est alors clair que Chamoiseau, respectant la logique de la polyphonie dans la narration, se donne pour mission de varier les statuts de la narratrice dans *Texaco*. Par

¹¹²« Caractéristiques du postcolonialisme littéraire. », [http://litt-pcolonialsime-qc.chez-alice.fr/ caracteristiques.htm](http://litt-pcolonialsime-qc.chez-alice.fr/caracteristiques.htm). (05/12/11)

ailleurs, lorsque Marie-Sophie raconte ses propres exploits, sa lutte pour Texaco, son rôle de personnage à la fois comme narratrice et héroïne de l'histoire lui donne désormais un statut de narratrice autodiégétique, selon la terminologie de Genette, dans tous les passages du texte où le pronom personnel « je » a le statut du personnage-narrateur.

Nous rendant à la dernière partie de *Texaco*, il se dégage un tout autre récit. Le « je » narrateur dévoile alors la source de l'histoire qu'il a rédigée. Il raconte sa descente sur Texaco en vue de comprendre la mort de Solibo, le maître de la parole. Mais il y a des difficultés à traduire l'oralité de la scène : « je tentais de reconstituer les paroles de la nuit de sa mort, et butais sur l'infranchissable barrière qui sépare la parole dite de l'écriture à faire, qui distingue l'écriture faite de la parole perdue »¹¹³. Ce « je » devient donc « le marqueur de paroles » qui écrit l'histoire en fonction du récit de son informatrice. Il travaille à faire renaître le récit oral dans l'écriture, son oraliture, d'autant plus qu'il est placé entre « l'En-ville 'lävil' » du créole et « la ville 'lavil' » du français. C'est donc un récit autodiégétique où l'auteur se confond dans le « je » narrateur-personnage et révèle ainsi la source orale de *Texaco*. Son histoire traduit à la lettre les paroles de Marie-Sophie qui mélangeait le français et le créole. Comme le précise Luce Czyba :

L'écrivain doit donc, lui aussi, « mobiliser » à son tour toutes les siennes pour mettre à jour la mémoire vraie de l'Informatrice et exprimer de façon authentique la singularité créole de son imaginaire. C'est pourquoi il a refusé d'« arranger » la parole de Marie-Sophie dans « un français soutenu » comme « le plus souvent », elle l'en « priait ». La mise en scène d'un autre personnage du roman, Ti-Cirique, le lettré haïtien, a, entre autres fonctions, celle de remettre en cause, sur le mode de l'humour, la « passion fétichiste », l'idolâtrie du français académique, associée au rejet honteux de la langue créole, et de dénoncer, avec non moins d'humour, le conformisme de cette révérence linguistique comme contraire à la pratique d'une écriture vivante.¹¹⁴

¹¹³ *Texaco*, p. 421.

¹¹⁴ Czyba, Luce, « Fonctions et enjeux de la parole dans *Texaco* (Patrick Chamoiseau) », *Semen, Revue de sémio-linguistique des textes et du discours*, 11/1999, <http://semen.revues.org/2878>, Web, 12/03/12.

La narration dans *Solibo magnifique* est également complexifiée. Elle nous met en présence d'un narrateur homodiégétique qui rapporte une histoire à laquelle il prend part. Il entraîne alors le lecteur dans une sorte de narration intercalée, alliant narration ultérieure et narration simultanée. Mais le rapport de police qu'il reprend au tout début du récit nous montre un narrateur intra-hétérodiégétique. De fait, le personnage-narrateur ici se situe dans l'histoire mais rapporte un certain nombre de faits qu'il constate dans les lieux du crime supposé. Chamoiseau, de par ce récit, s'exclut dès lors de l'écriture de la police bien distante de l'oralité qu'il souhaiterait préserver.

Dans la même perspective, dans *Texaco* et *Solibo magnifique*, le « nous » se change très souvent en « je ». C'est avec ce « nous », qui intègre les autres personnages, que le « je » narratrice/narrateur mène la lutte pour la reconnaissance du lieu mythique qu'est Texaco, ou encore, dans le cas de *Solibo*, relate l'histoire presque surréaliste et l'amour de la culture orale qui fédèrent le peuple antillais. Marie-Sophie justifie cette lutte en ces termes : « mais, s'ils nous regardaient, nous-mêmes les regardions. C'était un combat d'yeux entre nous et l'En-ville dans une guerre bien ancienne »¹¹⁵. Les romans de Patrick Chamoiseau construisent ainsi un lieu littéraire où l'énonciation assurée par le « je » se charge d'intégrer le « nous ».

En définitive, que ce soit dans *Texaco* ou *Solibo magnifique*, la narration portée par le « nous » ou le « je » laisse observer les variations que fait l'auteur dans le récit. Ainsi, « tel 'un scribe accroupi', le 'je' écrivain fait don de son art aux autres, tel un voleur, il les hante, s'empare d'eux, vit leur vie par procuration fantasmagorique »¹¹⁶. Dès lors, la question qui se pose est de savoir quel est le point de vue du narrateur.

¹¹⁵ *Texaco*, p. 19.

¹¹⁶ Jouve, Vincent, *La poétique du roman*, Paris, SEDES, 1997, p. 33.

3-La focalisation dans *Texaco* et *Solibo magnifique*

Encore appelée « perspective narrative » (Genette), la focalisation est l'angle de vue utilisé par le narrateur. On la désigne aussi par la terminologie suivante : « perspective », « point de vue », « vision », « aspect ». Elle permet de situer la position du narrateur par rapport à l'histoire qu'il raconte. C'est un mode de représentation narrative. De ce fait, à la question de savoir qui raconte dans le récit s'ajoute celle plus complexe « qui perçoit ? ». Genette à la suite de Todorov a établi une typologie composée de trois termes fondés sur le champ de vision du narrateur sur l'univers diégétique et les personnages qui l'habitent : la focalisation zéro, externe et interne. On peut observer le changement de ces points de vue à l'intérieur d'un même récit. Voilà pourquoi on s'interroge sur l'angle de vue dans les textes. Autrement dit, qui voit dans l'œuvre? Quelle est sa vision ou la position de la foule par rapport à la diégèse ?

On se rend bien compte dans *Solibo magnifique* que, selon le rapport rendu par l'enquêteur Évariste Pilon, ses connaissances par rapport au drame sont limitées aux indices qu'il relève autour du cadavre de Solibo. La police a donc ici une double vision : externe parce qu'elle ne sait rien de ce qui s'est passé et interne du fait des indices auxquelles elle associe un certains nombres d'hypothèses. Cependant, progressant dans la narration, on peut remarquer que la vision de la foule qui assiste à la veillée est une vision interne. Elle ne sait que ce qu'elle entend et voit. Elle ne se rend même pas compte de la mort de Solibo, d'où les interrogations provenant de l'assistance, quand le vieux Congo pense que le conteur est en train de mourir : « Au moment où l'on ne s'y attendait plus, Congo se redressa---- ahuri : Iye fout ! (...) ---- Hein, que dis-tu ? ----- Oh, Congo déraile : il prétend que Solibo est en

train de mourir, qu'il lui faut un médecin... »¹¹⁷ Par contre, le personnage-narrateur sait tout ce que pensent ou savent les personnages. Il peut anticiper leurs actions. C'est donc un narrateur omniscient ou omnipotent qui, situé à l'intérieur de l'histoire, sait tout de ce que pensent les autres. Il est à noter que cette caractéristique appartient bien au personnage épique.

Pour ce qui est de *Texaco*, dans la première partie de l'œuvre intitulée « Affirmation (où l'urbaniste qui vient raser l'insalubre quartier Texaco tombe dans un cirque et affronte la parole d'une femme-matador)¹¹⁸», et après une brève introduction où la narratrice semble dominer le récit, tout nous laisse cependant croire que les faits qu'elle retrace lui ont été rapportés par d'autres personnages. Dans le récit extradiégétique-homodiégétique de la narratrice, l'histoire est rendue selon le regard du peuple qui assiste à l'arrivée de Christ l'urbaniste et dévoile, comme le dirait Todorov, « une vision stéréoscopique »¹¹⁹. Alors la narratrice se propose de reprendre « l'affaire maille par maille, avec si possible une maille avant l'autre. Donc d'abord Iréné... »¹²⁰

Ces multiples visions de l'histoire permettent de rendre de plus en plus complexe l'angle de vue des événements et donc constituent un facteur de brouillage des faits dans l'œuvre. La narratrice qui raconte maîtrise bien les révélations des personnages pour ce qui est de l'arrivée de l'urbaniste. Dans son récit, elle souligne la confusion qui fait de Christ un des agents de la mairie qui « démolissait les quartiers populaires » ou un des « huissiers » qui les sommait de déguerpir de cet endroit : « c'est sans doute pourquoi il reçut le coup de pierre et perdit sur le long de sa joue un petit sang coulant. Qui avait donc lancé la pierre ?

¹¹⁷ *Solibo magnifique*, p. 37.

¹¹⁸ *Texaco*, p. 17.

¹¹⁹ Todorov, Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », *Communication* No 8, Paris, Seuil, 1966, p. 142.

¹²⁰ *Texaco*, p. 17.

Les réponses à cette question furent tellement prolifiques que la vérité vraie nous échappa toujours ». ¹²¹ Le savoir de la narratrice est multiplié par la multitude des « visions », des personnages qui ont vécu directement la scène. Ainsi, c'est une « focalisation interne » qui est présentée dans ce cadre. Et comme le précise Vincent Jouve, on parlera de focalisation interne lorsque le narrateur adapte son récit au point de vue d'un personnage. Il y a de la sorte une restriction du champ et une sélection de l'information. Le narrateur ne transmettra au lecteur que le savoir autorisé par la situation du personnage. ¹²² La narratrice ne sait que ce que le personnage voit. Cette configuration est d'autant vraie qu'elle approuve leurs incertitudes quant aux investigations menées : « il nous arrive de soupçonner le plus terribles des habitants de Texaco : un surnommé Julot-la-Gale » ¹²³.

En outre, dans le récit extradiégétique-homodiégétique que Chamoiseau nous présente dans *Texaco*, on se situe encore dans une focalisation interne. La vision du « je » narrant l'histoire n'est que celle de son père, lorsque la narratrice Marie-Sophie rapporte le récit de ce dernier. Celui qui voit et qui racontera plus tard son histoire à la narratrice est Esternome Laborieux : « mon papa Esternome les voyait se gourmer pour une couleur d'étoiles ou zieuter sans bouger, dos posé contre la mer, cette présence de l'En-ville » ¹²⁴. Alors, son savoir de cette période particulière est celui de son père qui est aussi le locuteur de l'histoire qui est aujourd'hui narrée. Ainsi, « le savoir du lecteur sur l'histoire ne peut excéder celui d'une figure particulière. L'effet habituel de la focalisation interne est une identification au personnage dans la perspective duquel l'histoire est présentée. ¹²⁵ »

¹²¹ *Ibid.*, p. 20.

¹²² Jouve, Vincent, *La poétique du roman*, p. 33.

¹²³ *Ibid.*, p. 20

¹²⁴ *Texaco*, p. 94.

¹²⁵ Jouve, Vincent. *La poétique du roman*, p. 33.

Cependant dans l'évolution du récit, l'on constate que la focalisation interne cède progressivement place à l'omniscience dans *Texaco*. Il se dégage ainsi de cette œuvre une vue très vaste de celui qui parle. Alors, le récit se garde de se focaliser sur l'un des personnages et correspond à l'absence de focalisation. Cette dernière se révèle généralement dans les récits autodiégétiques. On le voit, Marie-Sophie Laborieux domine le récit quelque temps après sa naissance. Désormais la perception du « je » qui parle est illimitée. Elle sait tout et voit tout, révèle la pensée de ses personnages, leur avenir : « je grandissais dans ces fritures qui embaumaient la levée. Sitôt mes premiers pas, j'étais devenu les yeux de mon Idoménée. »¹²⁶

De même que Marie-Sophie sait tout de sa mère frappée de cécité dans la dernière partie de l'œuvre, Chamoiseau qui se réfugie derrière le « je » narrateur-personnage sait tout de son récit. Il pose une vision omnisciente sur ses personnages. Le « je » dévoile sa rencontre avec Marie-Sophie son informatrice. C'est elle qui lui raconte oralement l'histoire de *Texaco* qu'il rédigera plus tard. Le « je » dans son statut de destinataire domine la narratrice par son regard : « elle me raconta ses histoires de manière assez difficileuses. Il lui arrivait, bien qu'elle me le cachât, d'avoir des trous de mémoire, et de se répéter ou de se contredire »¹²⁷. C'est en fait cette focalisation zéro que Todorov caractérise par la formule « N>P » (Narrateur supérieur au personnage) ou encore « vision par derrière ».¹²⁸

On l'aura compris, le narrateur prend dans le même récit plusieurs angles de vue, tout comme c'est le cas pour son statut. Il s'opère un jeu de focalisation tendant à complexifier davantage la trame de l'œuvre. Et Vincent Jouve a vu juste en disant que : « Le choix par le narrateur de tel ou tel type de focalisation varie souvent selon les passages d'un

¹²⁶ *Texaco*, p. 213-214.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 423.

¹²⁸ Todorov, Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », Communication No 8, op.cit., p. 141.

même récit. Il n'est pas rare que la focalisation zéro cède la place, le temps d'une scène ou d'un chapitre, à la focalisation interne.»¹²⁹ À partir de la multiplicité des statuts et des perspectives narratives, l'auteur consolide la polyphonie dans ses textes. Tout comme le conteur lors de son interprétation narrative de l'oralité, la voix qui parle est rythmée par l'injection des variations diverses, visant à attribuer la parole à chacun et à rendre le texte plus réel. Autant dire avec Bakhtine que « le discours naît dans le dialogue comme sa vivante réplique et se forme dans une action dialogique mutuelle avec le mot d'autrui, à l'intérieur de l'objet. Le discours conceptualise son objet grâce au dialogue.»¹³⁰

II- L'esthétique de la parodie épique

Situé entre le pays natal et le cosmopolitisme, le prosateur postcolonial subit l'influence de la diversité culturelle, somme des lieux qui le façonnent. L'esthétique qu'il donne à voir est donc riche de cette diversité et ne peut d'ailleurs s'y dérober. Aussi, il est important de souligner que l'écrivain postcolonial est à la recherche d'un dépassement des frontières du classique, d'où l'écart par rapport aux normes de l'écriture. Pour Chamoiseau, il s'agit avant tout de la remise en question d'une idéologie, celle du système colonialiste, d'une conception du genre littéraire qui avait donné lieu à l'exclusion dans une certaine mesure. Et, par sa réappropriation, il s'agit de valoriser les héros de l'ombre, rendus muets par l'oppression coloniale. Il y a donc lieu de se demander quels procédés esthétiques adopte Chamoiseau dans cette reprise du genre épique. Le « marqueur de parole » se positionne dans cette logique postcoloniale qui lui permet de s'approprier les éléments de domination de l'ancien maître pour les retourner contre lui afin de mieux s'affirmer. La parodie chez Chamoiseau passe avant tout par l'hybridité linguistique et l'humour.

¹²⁹ Jouve, Vincent, *La poétique du roman*, p. 34.

¹³⁰ Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, p. 103.

1- L'hybridité linguistique

Nous entendons par hybridité linguistique le mélange de langues à l'intérieur du récit¹³¹. Mikhaïl Bakhtine définit l'hybridité romanesque comme « *un système de fusion des langages, littéralement organisé*, un système qui a pour objet d'éclairer un langage à l'aide d'un autre, de modeler une image vivante d'un autre langage.»¹³² Si le français est la langue d'écriture chez Chamoiseau, le texte subit cependant l'intrusion de la langue créole sous diverses formes. Il s'agit pour l'écrivain de s'approprier la langue française, de la transgresser et de « l'ailleuraliser » pour nommer d'autres imaginaires. C'est bien ce qui fait dire à Luce Czyba :

Le romancier d'expression créole devra être « *le récolteur de la parole ancestrale* ». C'est dire que tout en acceptant la langue créole, il prendra ses distances par rapport à elle : il l'« *éclaboussera* » des « *folies du langage qu'il se sera choisi* ». Simultanément l'œuvre devra témoigner du fait que l'écrivain a conquis la langue française, qu'il se l'est appropriée, qu'il l'a habitée.¹³³

L'hybridité linguistique se révèle donc comme une technique et donne au texte une nouvelle orientation: la créolité qui ressort ici est la marque de la diversité. L'écriture se veut celle de la proximité, proche du peuple, de ses modes d'expression culturelle contrairement à la forme unilatérale et centripète de l'écriture traditionnelle, celle-là même qui ne prend pas en considération l'expérience de vie des peuples de la périphérie. C'est pourquoi Dominique Fernandez, dans son explication du récit baroque illustré par une page de *Texaco*, rappelait dans ces circonstances que : « les tendances actuelles de la littérature en France étaient

¹³¹ Bakhtine nomme « construction hybride un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux "langues" », Ibid., p. 125-126.

¹³² Ibid., p. 178.

¹³³ Czyba, Luce, « Fonctions et enjeux de la parole dans *Texaco* (Patrick Chamoiseau) », *Semen, Revue de sémio-linguistique des textes et du discours*, 11/1999, <http://semen.revues.org/2878>, Web, 12/03/12.

marquées par un éloignement de ce qui est classique et un mouvement vers le divers et le baroque »¹³⁴.

Chez Chamoiseau, c'est un va-et-vient constant entre le français et le créole qui aboutit à un langage original dans son écriture. Dans les textes, le créole se mélange au français et semble créer parfois une certaine incompréhension. C'est ce qu'on peut observer dans *Solibo magnifique* dans l'annonce de l'agonie de Solibo par le vieillard Congo, un passage que nous avons déjà mentionné : « Congo se redressa ----- ahuri : Iye fout ! hanmay halansé tyou hot la hou hay dégawé mèdsin, mi ohibo la ha hay an honjesion anlê noula !... - ----- Hein que dis-tu ? ----- Oh, Congo déraille : il prétend que Solibo est en train de mourir, qu'il faut appeler un médecin... »¹³⁵ Ici, de manière habile, la phrase créole est traduite en français par le procédé du discours indirect de sorte à ne pas biaiser la compréhension du texte chez le lecteur. La même technique scripturale est utilisée dans *Texaco* tout au long du texte. La phrase créole est reproduite intégralement puis traduite si nécessaire : « Des voix la hélaiant, man ibo ho, man ibo, sa tala té yé, Madame ibo qu'est-ce que c'était dites donc hé bien mon dieu... ? »¹³⁶ Il appartient parfois au lecteur de décoder et d'opérer la « recomposition sémantique », comme le précise Jean Mazaleyrat, pour identifier la valeur connotative qui constitue le fondement du transfert.¹³⁷ Il se dégage du texte un certain réalisme à travers ce mélange des langues. Le créole est la langue populaire que le peuple ne peut s'empêcher d'utiliser en même temps que le français, quoi que parfois

¹³⁴ Dominique Fernandez, cité par Perret, Delphine, « Lire Chamoiseau », Condé, Maryse et Madeleine Cottenet-Hage, dir, *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1995, p. 154.

¹³⁵ *Solibo magnifique*, p. 37.

¹³⁶ *Texaco*, p. 111.

¹³⁷ Jean Mazaleyrat, cité par Mbanga, Anatole, *Les procédés de création dans l'œuvre de Sony Labou Tansi : systèmes d'interaction dans l'écriture*, p. 190.

de façon approximative. Il faut voir en cela le caractère multilingue de ce milieu de vie où on ne peut se passer de ce mouvement d'aller et retour entre les langues.

Le mélange de langues devient alors une exigence du baroque chamoisien. Il s'impose ainsi à son lecteur. C'est ce qu'anticipait déjà Barthes, prenant comme « contre-héros » celui qui mélangerait tous les langages : « alors, le vieux mythe biblique se retourne, la confusion des langues n'est plus une punition, le sujet accède à la jouissance par la cohabitation des langues qui travaillent côte à côte : le texte de plaisir c'est Babel heureuse »¹³⁸.

Par ailleurs, on découvre dans les textes de Chamoiseau des mots dont la prononciation créole peut être traduite : « milâtres » pour « mulâtres », « nèg » pour « nègre », « Estébékoué » qui de tout évidence veut dire « surpris ». Chamoiseau crée ainsi des mots nouveaux, une reprise certaine du langage créole, mais cultive aussi des procédés métaphoriques. On peut lire : « c'était un homme-guinée à ce qu'il paraît, tout sombre, tout muet, avec de grands yeux tristes et des poils aux oreilles »¹³⁹. Alors, « homme guinée » renvoie à l'identité africaine du père d'Esternome. De même, dans l'interrogation : « que peut-on contre la force des hommes de force ?¹⁴⁰ » « Hommes de force » connote le « béké » lui-même utilisé dans les textes pour désigner le descendant du négrier blanc. Tous les sobriquets attribués aux différents personnages comportent des significations précises. C'est le cas de « Diab-Anba-Feuilles qui se disait né coiffé de son placenta (donc inaccessible aux diableries)... »¹⁴¹

¹³⁸ Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 9-10.

¹³⁹ *Texaco*, p. 46.

¹⁴⁰ *Id.*

¹⁴¹ *Solibo magnifique*, p. 138.

Au demeurant, Chamoiseau choisit pour s'exprimer une langue hybride mais construite différemment. Ce qui importe dans son style, c'est de « déterritorialiser » la langue française, de la repousser hors du centre, la plier et la déplier, la tordre et l'embellir en fonction des diverses cultures locales qu'elle embrasse. Chamoiseau, comme il le dit lui-même, construit un langage entre le français et le créole, « non pas pour créoliser le français ou pour franciser le créole, mais tout simplement pour lancer une sorte de "désir imaginant" de toutes les langues du monde »¹⁴². Dans cette écriture opaque du baroque, la langue se présente comme hétérogène, prenant de fait plusieurs cultures en compte lors de sa construction. Le baroque devient pour l'écrivain une façon d'être, c'est la fantaisie, la liberté, une écriture subversive qui aboutit au bizarre. Voilà qui explique l'usage du grotesque et de l'humour.

2- L'humour et le grotesque

Lorsqu'on parle du grotesque, on fait allusion à l'acte suscitant le rire par son extravagance et le ridicule. L'humour pour sa part souligne une drôlerie qui se dissimule dans un air sérieux. Dans l'épique chamoisien, le style subversif, parodique passe bien par des formes de dérision, donc l'humour et le grotesque. Ces procédés stylistiques s'imposent dès lors comme une satire non seulement de l'ordre colonial mais aussi de l'administration qui le remplace désormais. De la sorte, la police est l'image connotative parfaite sinon pire de cette administration coloniale. Elle est ridicule. C'est ce que révèle la scène désolante entre les policiers qui veillent autour du corps de Solibo et les ambulanciers qui viennent le chercher le croyant malade. Une lutte absurde survient entre eux dû à l'incompréhension des agents de police qui pensaient que leur chef avait donné l'ordre de ne laisser personne

¹⁴² Chamoiseau, interview réalisée par Patrice Martin et Christophe Drevet, *La langue française vue d'ailleurs*, p. 181.

s'approcher du corps. Ainsi, lorsque les pompiers avançaient, le brigadier-chef Bouafesse lançait à leur endroit « *C'est quoi han?* ». Cependant,

Diab-Anba-Feuilles et Jambette, soucieux d'avancement, comprennent leur chef à demi-mot. Ils tentent, bras en croix, d'accorer les brancardiers. En professionnels, ces derniers les contournent instinctivement et poursuivent leur élan. D'un croche-pied Jambette en culbute un : il s'écrase avec des injures que Nono-Bec-en-Or et Bobé prennent inexplicablement à leur compte. *Redis ce que tu as dit là !* explosent-ils d'une aigreur unanime, boutou au vent. Le premier brancardier s'est retourné. Il repère son collègue avec la gueule en sang, qui gigote et maudit, il voit aussi les hommes de loi charger à la vitesse d'une descente au massacre.¹⁴³

Devant cette désolation, tout s'emmêle dans la poussière et les échanges de coups, les grimaces et cris des belligérants qui ne tardent pas à arracher le « *kia kia kia* » de Doudou-Ménar. Finalement tous les indices se sont effacés dans la mêlée : « Bouafesse est figé face au désastre : indices, empreintes, lieux en l'état et toutes qualités tourbillonnent devant lui. »¹⁴⁴ Cette scène ridicule se poursuit par les propos humoristiques des agents de police comme dans cette interrogation : « Alors ces messieurs ?! C'est à présent que vous nous appelez alors qu'il y a une charge de siècles que le mort est bien mort, hum ? »¹⁴⁵ On peut noter dans les textes que pour caractériser la violence policière, et donc celle de l'administration, le ridicule et le drame s'emmêlent puisque tout est déjà absurde. Il ressort dans *Solibo magnifique* une certaine impunité policière. Ceci est dû à l'influence que la police exerce sur les témoins : après que l'agent de police a frappé la marchande Doudou-Ménar qui souffre maintenant comme le disent les pompiers d' « un terrorisme crânien », Bouafesse, le brigadier-chef, les menace de ne pas porter plainte, prenant soin de leur rappeler la lutte qu'ils venaient d'avoir avec les policiers qui faisaient leur travail :

...je suis un gentil, nul n'est censé ignorer la loi mais la loi sort de France et quand elle arrive au pays, même si on la connaît, on n'est pas obligé de la reconnaître, bon,

¹⁴³ *Solibo magnifique*, p. 88.

¹⁴⁴ *Id.*

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 87.

alors j'ai décidé de vous laisser tranquille, au besoin d'un service passez à l'Hôtel me voir, par contre si vous envisagez de pleurer plainte, en guise d'ennuyer le procureur de la République et l'empêcher de manger à l'aise son steak-frites, alors là, moi-même je rentre dans l'affaire ! si vous faites le cirque Pinder moi je donne les tickets à l'entrée et je fais les quatre lions !...¹⁴⁶

On aboutit chez Chamoiseau au 'rire carnavalesque', selon l'expression de Bakhtine. Le carnavalesque se définit ici comme « un lieu et un moment de défolement au cours duquel il devient licite d'opérer certaines inversions sociales et/ou barrières sociales et éthiques s'amenuisent. »¹⁴⁷ De cette façon, le grotesque et l'humour se construisent par le bouleversement de l'ordre des choses, des lois et principes établis qui servent d'outils de domination de l'ex-puissance colonisatrice. C'est pourquoi au mélange des genres s'ajoute l'association du tragique au comique. Au cœur du drame qui touche l'audience de Solibo, la police semble plus risible que jamais par son comportement et ses déclarations absurdes: « Le cadavre est mort, chef ! hurle Bobé. »¹⁴⁸

Par ailleurs, *Texaco* donne une lecture évidente de la soumission de l'esclave à son maître. À travers le récit de la vie quotidienne dans les fermes esclavagistes, nous voyons que l'esclave devait montrer sa loyauté envers son maître, le respecter. Cependant, des révoltes pouvaient aussi apparaître, au cours desquelles les esclaves pouvaient vouloir s'affranchir ou revendiquer certains intérêts. Mais il se posait un problème de langue et l'esclave devait parler la langue du maître. Ainsi, sa volonté, son désir de restituer sa pensée dans la langue de celui-ci pour se faire comprendre aboutissait souvent à des formations de phrases extraordinaires. À ce titre, Esternome, face à la décision du 'béké' d'embaucher les ouvriers pour faire front contre la révolte de ses esclaves, affirme avec élégance : « si auquel que vous coupez la canne, nous par conséquent, au nom de la

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 97.

¹⁴⁷ Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, p. 61.

¹⁴⁸ *Solibo magnifique*, p. 84.

république et du suffrage universel, nous allons vous couper à la mode citoyenne »¹⁴⁹. Ce qui, il faut le reconnaître avec Marie-Sophie, « descendait tout bonnement ... »

Texaco est aussi une satire de l'instruction coloniale. Dans ce récit qui se veut l'épopée d'un peuple, l'auteur voudrait nous rapprocher autant que possible de la réalité. La communauté des esclaves était caractérisée par l'analphabétisme. La réalité de l'instruction est soulignée dans une version ironique qui ne peut laisser aucune sensibilité indifférente. Le père de Sonore était « un nègre laïc détenteur d'un brevet incompréhensible et d'un poste d'instituteur dans la commune du Marigot »¹⁵⁰. Sa mère dame Etoilus « de l'alphabet ignorait même les blancs entre les vingt-six lettres ».¹⁵¹ Aussi, ces propos du père de la narratrice n'en sont pas moins révélateurs : « mon Esternome se désolait, chiens sans reconnaissances ! Ah ! Si j'avais mes forces ! Vuve la Fouance... Vuve la Fouance... »¹⁵²

Le grotesque dans le récit baroque est poussé à l'extrême. Dans les traductions littérales qui s'opèrent dans *Texaco*, on pourrait même imaginer des fautes de langues. En fait, nous notons chez Chamoiseau le caractère bizarre de certaines phrases qui, comme dans le passage suivant, est souligné par une combinaison sémantique particulière : « mais combien de malheureux ont tué autour de moi l'existence de leur corps ? »¹⁵³ Dans cette pensée, « tuer l'existence » est une abstraction bien que « tuer » soit un fait concret. Dès lors, « tuer l'existence de son corps » se présente comme une double absurdité : l'expression semble dévoiler un corps vivant indépendamment de celui qui le tue. Il se dessine alors une création poétique à l'intérieur de la langue. Parlant de Chamoiseau, Delphine Perret a beau jeu d'affirmer qu'« il fait un voyage linguistique (non entièrement fantaisiste) tout en restant

¹⁴⁹ *Texaco*, p. 107.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 24.

¹⁵¹ *Id.*

¹⁵² *Ibid.*, p. 210.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 43.

dans un fauteuil assez confortable (la structure générale et la grande partie du lexique de sa propre langue) »¹⁵⁴.

De la même manière, dans le registre grossier, l'action peut être poussée jusqu'à l'hyperbole : Ti-Cirique L'Haïtien dans *Texaco* ne connaît-il pas le dictionnaire par cœur, littéralement ? Parlant du père de Solibo, le narrateur prendra soin de souligner dans une forme d'exagération que : « Celui qui deviendrait un de nos grands conteurs fut cueilli des branches de la jeunesse par la mort d'Amédé, son père ----- brave nègre, un peu graisseux, avec un ventre de femme enceinte et une voix résonnante dont son fils hériterait.»¹⁵⁵

En somme, Chamoiseau fait de l'humour et du grotesque une stratégie mais aussi une esthétique dans l'écriture. C'est une satire de l'administration coloniale aussi bien que de ceux qui l'ont remplacée à l'ère-postcoloniale. Parler de ce sujet sérieux par l'humour dévoile alors le caractère absurde de cette société. Dans cet univers carnavalesque, la langue excessive va de pair avec l'injure grossière. Et là s'exprime bien une caractéristique de l'écriture baroque. Comme le précise Dominique Chancé, « c'est dans une perspective baroque, complexe de son fantastique et de son réalisme mêlés que l'écriture désormais se déploie, contradictoire, tendue entre tous ses avatars, portée par toutes ses voix imaginaires, capable de réenchanter le monde, selon le vœu de l'écrivain depuis *Écrire en pays dominé*. »¹⁵⁶

3- Une structuration particulière

La parodie chamoisienne se révèle aussi par une autre caractéristique majeure : la liberté de forme dans la structure du récit romanesque, son incongruité renforce l'idée du

¹⁵⁴ Perret, Delphine, « Lire Chamoiseau », p. 170.

¹⁵⁵ Solibo magnifique, p. 77.

¹⁵⁶ Chancé, Dominique, *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque*, p. 217.

baroque et de l'opacité du discours. Chamoiseau s'affranchit des formes traditionnelles qui caractérisent le genre représenté. L'organisation de *Texaco* et de *Solibo magnifique* suit cette structure baroque qui donne au texte une forme où le bizarre côtoie l'hétérogène. Le baroque laisse libre cours à la sensibilité et à la fantaisie.

Dans cette perspective, on peut mieux comprendre la structure de l'épopée de Marie-Sophie Laborieux dans *Texaco*. Elle est répartie en trois grands chapitres. L'œuvre s'ouvre sur « l'annonciation », qui pourra en principe être considérée comme l'introduction du texte qui nous plonge dans le quartier Texaco. C'est le lieu « où l'urbaniste qui vient pour raser l'insalubre quartier Texaco tombe dans le cirque créole et affronte la parole d'une femme matador »¹⁵⁷. Cette partie s'étend de la page 17 à 37.

Le deuxième chapitre qui suit l'annonciation est le sermon de Marie-Sophie. Le « marqueur de paroles » qui s'identifie ici comme Chamoiseau lui-même, « devant un rhum vieux », écoute avec patience la longue épopée de *Texaco*. Ce chapitre en lui-même contient deux grandes parties qui consolident l'idée principale : autour de Saint-Pierre « où l'esclave Esternome lancé à la conquête de l'En-ville n'en ramène que l'horreur d'un amour grillé »¹⁵⁸, et autour de Fort-de-France, la deuxième « où la fille d'Esternome [après sa mort], porteuse du nom secret [Texaco], poursuit l'œuvre de conquête et impose Texaco »¹⁵⁹. Ce deuxième chapitre qui pourrait aussi s'intituler la naissance de *Texaco* s'étend de la page 41 à 418.

Le troisième chapitre, « la résurrection », qui en principe est celui qui engendre les deux premiers, donne le motif clair de la présence du « marqueur de paroles » à *Texaco*,

¹⁵⁷ *Texaco*, p. 17.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 41.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 171.

alors que celui-ci « tente d'écrire la vie »¹⁶⁰. La valorisation de l'oralité martiniquaise et la peur de sa disparition donnent le mobile à l'écriture de *Texaco*, la propre épopée de Marie-Sophie, dans un récit de genre romanesque.

Solibo magnifique n'échappe pas à la structure formelle que Chamoiseau adopte dans ses récits. L'œuvre se divise en trois parties. La première qui peut être considérée comme une introduction est intitulée : « AVANT LA PAROLE. L'écrit du malheur. »¹⁶¹ L'auteur présente ici le procès-verbal élaboré après la mort du conteur. La deuxième partie la plus longue est elle-même divisée en quatre chapitres. Le premier nous ramène aux circonstances de la mort de Solibo, la recherche par son assistance du secours de la police. Le deuxième présente l'arrivée de la police et le constat de la mort de Solibo qu'on pensait jusqu'ici être simplement évanoui, l'interpellation des personnes qui l'entouraient dévoilant le caractère bien ridicule des agents de police. Le troisième chapitre revient sur l'enquête de la police sous la direction de l'inspecteur principal Évariste Pilon et la rage extraordinaire de Doudou-Ménar qui voudrait se venger de l'agent de la police qui l'avait envoyée dans le coma, duquel elle revenait monstrueusement de temps en temps et assurait sa vengeance. Elle sera finalement tuée sous les coups de la police qui s'empressera de la traiter de folle cruelle. Le quatrième et dernier chapitre révèle la criminalité de l'enquête préliminaire. La violence de la police conduira encore une fois à la mort du vieux Congo, un des grands suspects de la mort de Solibo, qui tentait de s'échapper par la fenêtre sous la pression des coups qu'il recevait pendant son interrogatoire. La dernière partie de l'œuvre intitulée

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 177.

¹⁶¹ *Solibo magnifique*, p. 15.

« Séquence du solo de sucette (*au moment où Solibo Magnifique est rayé*) »¹⁶² en guise de conclusion revient sur les paroles de Solibo le magnifique.

Il ressort de notre analyse que la subversion dans *Texaco* et *Solibo magnifique* passe par l'hybridité linguistique et la polyphonie. En fait, Chamoiseau construit un langage entre le français et le créole. Son objectif n'est pas de franciser le créole ou de créoliser le français, mais de construire un langage singulier qui puisse exprimer ses différents imaginaires et ceux de sa société. On peut comprendre que le romancier de la créolité « se considère comme un transfuge qui marronne dans la langue du maître. »¹⁶³ De la sorte, la langue orale qu'il crée par le biais de l'écriture le rapproche du peuple. De même, son discours se caractérise désormais par son caractère baroque et son opacité, qui résultent certainement de son habileté à manier l'humour et l'ironie. Faut-il aussi noter que le style baroque permet une combinaison de formes et de genres qui affectent toute la structure du texte? Ce qu'il y a lieu de dire c'est que la créolité dévoile un sentiment de l'inacceptable qui passe justement un langage composite, baroque. Par-delà le refus des canons et de la langue de l'ex-colonisateur, précise Yves-Abel Feze, on peut surtout y voir la nécessité de créer une langue autre, nouvelle, à même de nommer un monde en folie et de résoudre le différend qui existe entre l'époque contemporaine et la langue dont l'auteur dispose pour l'exprimer.¹⁶⁴

¹⁶² *Ibid.*, p. 231.

¹⁶³ Coursil, Jacques, « Éloge de la muette », Travaux de GERECE-F, 1997, <http://www.potomitan.info/travaux/muette.htm>, Web, 12/03/12.

¹⁶⁴ Feze, Yves-Abel, *Sony Labou Tansi ou la posture intellectuelle du refus*, Lille, Université de Lille III, Thèse de Doctorat Nouveau Régime, 2002, p. 283.

Chapitre III

Implication idéologique de la parodie épique chez Chamoiseau

La stratégie scripturale et esthétique qu'emprunte Chamoiseau démontre à suffisance que la littérature antillaise se situe aujourd'hui dans une phase de réécriture de l'histoire de peuples qui ont longtemps souffert de l'esclavage et des idéologies colonialistes. De la sorte, l'écriture épique chamoisienne est, nous l'avons vue, une écriture subversive à travers laquelle l'auteur tente de se réapproprier l'histoire et de rendre compte de ses tensions. On aboutit alors à une dénonciation, un rejet du passé historique marqué par la domination. Toutefois, cette période sombre, triste et honteuse de l'histoire antillaise, loin d'être l'objet principal de son discours, est mise en veilleuse pour ne laisser briller que les traces de la mémoire historique. L'auteur ne garde ainsi comme véritable but du projet scriptural qu'une recherche de la préservation de ces traces et à travers elles, il s'efforce de reconstruire une identité profondément disloquée par les atrocités de l'esclavage. Ainsi, comme le justifient Chamoiseau et Confiant, « dans la cale, il y a plusieurs langues africaines, plusieurs dieux, plusieurs conceptions du monde »¹⁶⁵ qui vont se fondre dans un mélange hétéroclite sous l'œil régulateur du maître, entraînant du même coup la perte de tout repère originel, phénomène qui se renforcera par le fait colonial. Il y a donc lieu de s'interroger sur l'intérêt de la parodie de l'épopée chez Chamoiseau. Autrement dit, deux questions complémentaires se posent : quels sont les enjeux principaux de l'écriture épique que propose le romancier et comment se traduisent-ils dans les deux romans à l'étude?

Ce chapitre tentera de montrer que l'auteur redéfinit une image nouvelle de la Martinique en mettant en scène ses héros extraordinaires et ses lieux mythiques. S'il fait du conteur son personnage principal, il est cependant la voix de tout un peuple. Et l'écriture, par le truchement de l'enquête, devient une interrogation au cœur de cette identité

¹⁶⁵Chamoiseau, Patrick, & Raphaël Confiant, *Lettres créoles Tracées antillaises et continentales de la littérature 1635-1975*, Paris, Hatier, 1991, p. 33.

martiniquaise problématique qu'il essaye de reconstruire. Le réaliser nous commande de recourir à nouveau à la théorie postcoloniale vue sous son aspect culturel comme le présente Homi Bhabha dans *The location of culture*. À partir de son étude sur les différences culturelles et ce qu'il nomme « colonial nonsense »¹⁶⁶, il révèle justement la complexité de la mémoire chez les romanciers modernes et leur désir de vouloir l'exprimer. Ainsi, Chamoiseau réserve avant tout une place de choix à la valorisation de la culture de l'oralité et il nous faut déjà aborder cette question.

I- Valorisation de la culture orale

La valorisation de la culture de l'oralité est au centre, sinon à la base de l'écriture chamoisienne. L'auteur tente de reconstruire cet ensemble riche et vivant, l'intégrant au centre de la modernité par le biais de l'écriture pour lui conférer un nouveau souffle. Il ne s'agit pas ici pour l'écrivain de reproduire la tradition orale, moins encore l'oralité de la période de soumission parce qu'elle n'a pas été conservée, mais d'une refonte de la société antillaise et de son histoire à partir de la parole du conteur. Il reste donc à savoir comment se traduit ce projet dans l'œuvre de Chamoiseau. La valorisation de la culture orale passe par un examen de la figure du conteur et du mythe de l'éternel retour.

1- Le conteur

Le conteur chez Patrick Chamoiseau est un personnage incontournable. Il est avant tout le vecteur de transmission de la culture orale et surtout le passeur de la mémoire collective. À la veille de la disparition de l'esclavage, il fut le premier à résister et à redonner espoir: « Quand le conteur prend la parole dans la plantation esclavagiste », rappelle Chamoiseau, « c'est le moment où cette nouvelle communauté commence à

¹⁶⁶Bhabha, Homi, *The Location of Culture*, op.cit., p. 123.

s'exprimer.»¹⁶⁷ Nous sommes amenés à comprendre, dès lors, que ce soit pour Solibo ou le dernier Mentô de la Doum, que la mort du conteur est chargée de symboles. Elle connote aussi bien la mort progressive de la culture de l'oralité que le rejet conscient par l'auteur de la période triste de l'esclavage et de la domination. L'enjeu chez Chamoiseau est donc de décrire un état du monde qui est en train de disparaître, de s'éteindre, mais aussi d'utiliser l'oralité pour subvertir l'épopée (elle-même issue de la tradition orale des peuples colonisateurs). Pour comprendre cette motivation de l'auteur dans son entreprise scripturale, il est nécessaire de jeter un bref regard sur le passé historique du peuple martiniquais.

Depuis les cales des bateaux négriers aux plantations esclavagistes, l'esclave s'était montré presque impuissant et pendant longtemps n'avait affiché aucune résistance sérieuse face à son tortionnaire. Cette faiblesse est renforcée par la répression constante de l'ancien maître, de la cale à l'habitation, pour faire de l'esclave « *un déshumain grandiose* qui œuvre l'existant comme densité inerte, indescriptible. »¹⁶⁸ Bien que cette situation ait été inacceptable, aucune véritable révolte n'avait été entreprise par ces hommes et ces femmes si nombreux : « plus de cinquante millions de personne arrachées de leur terre, entassées dans des cales de navires, précipitées dans les soutes innommables du projectile occidental. »¹⁶⁹ Le premier geste de refus se manifeste néanmoins par le cri, expression orale émotionnelle qui est aussi la marque d'une grande souffrance. Comme le soulignent Confiant et Chamoiseau :

Parmi les stupeurs terrifiées, les gémissements, les pleurs, les incantations magiques ou les râles d'agonie, on peut imaginer tout soudainement *un cri* surgissant de la cale. Celui d'un Africain quelconque. Malgré son impuissance, ce dernier refuse les chaînes ou vomit cette situation. Par sa contestation d'un ordre en marche, cet

¹⁶⁷ Ghinelli, Paola, *Archipels littéraires*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2005, p. 16.

¹⁶⁸ Chamoiseau, Patrick, *L'Esclave vieil homme et le molos*, p. 23.

¹⁶⁹ Chamoiseau, Patrick, & Raphaël Confiant, *Lettres créoles*, p. 31.

homme inaugure déjà l'allant de forces et de contre-forces où va sillonner cette tracée littéraire créole.¹⁷⁰

Cependant, le cri de contestation n'a pas été suivi et se perdra dans le silence. On comprend ici l'absence du personnage épique (tel que le conçoit l'imaginaire occidental) que l'épopée chamoisienne se charge pourtant de redéfinir à travers le conteste martiniquais. Et Chamoiseau atteste en ces lignes: «les peuples comme les nôtres (qui sont des peuples créoles, donc des peuples mosaïques) ne disposent pas de Genèse ou de mythe fondateur.»¹⁷¹ Le silence aura permis au discours colonial de détourner tout un pan de l'histoire de ces hommes qui ont souffert pendant de longues années, l'éclipsant par des modèles savamment servis. Ce mutisme se lit bien dans cette anaphore du silence que nous proposons encore Confiant et Chamoiseau:

La nouvelle terre apparaît dans le silence du cri. On est huilé en silence. On débarque en silence. On regarde en silence ces moutonnements de verts, ce soleil quelque peu familier. On perçoit en silence toutes les langues coloniales qui elles-mêmes, entre elles, commencent à s'emmêler. En silence, on se laisse acheter, transporter sur l'habitation, enseigner les nécessités du champ de café, d'indigo, de tabac ou bien de canne à sucre. En silence, on recompose lentement le monde.¹⁷²

L'inscription de l'oralité dans la modernité permet de restituer une voix héroïque ou légendaire au peuple martiniquais. Ainsi, le conteur, parce qu'il est le dépositaire de la mémoire ancienne perdue au fil du temps, apparaît comme le guide à suivre. Il devient le refondateur de la nouvelle communauté antillaise et son action même non violente cache une véritable révolte contre l'ordre colonial et ses séquelles. Aux yeux de la communauté, il est un personnage légendaire. La figure du conteur resurgit dans les comportements des autres personnages et sonne désormais comme un signe de la résistance face à la nouvelle

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 32.

¹⁷¹ Patrick Chamoiseau, cité par Milne, Iorna, *Patrick Chamoiseau. Espaces d'une écriture antillaise*, op.cit., p. 94.

¹⁷² Chamoiseau, Patrick, & Raphaël Confiant, *Lettres créoles*, op.cit., p. 33.

autorité. Dans *Solibo magnifique*, l'oralité révèle le travestissement de l'écriture que cette autorité produit. L'enquête qui doit mener à la reconstitution des circonstances de la mort de Solibo est à ce titre une farce. La vérité y est détournée par un double facteur: le défaut de compréhension de l'oralité créole par l'inspecteur principal Pilon et l'interprétation erronée que propose son second le brigadier-chef Bouaffesse. Sur ce deuxième plan, celui-ci rapporte les questions de son supérieur sous une forme incorrecte, parce qu'il est incapable de les comprendre lui-même : « -c'est à ces moment-là que vous lui avez ôté ses chaussures, ouvert sa chemise, dégrafé sa ceinture... -Hein? –il demande si vous avez chiffonné son linge? Complète Bouaffesse. –on l'a frictionné, danne! Il dit : oui. [Bouaffesse]. »¹⁷³ De même, lorsque les notions lui paraissent délicates à traduire, il se montre menaçant et désobéit à son supérieur : « -Une minute, deux minutes, une heure? –hein? – Alors là, inspecteur, traduis toi-même, se décourage Bouaffesse face à ces délicates notions. »¹⁷⁴ C'est là un véritable désaveu de l'autorité qui, d'une manière aléatoire continue d'imposer l'histoire sans connaître quoi que ce soit de la réalité. Avatars de l'autorité coloniale, Pilon et son lieutenant manifestent son épuisement et c'est à travers cette parodie de l'autorité que peut s'infiltrer le régime de l'oralité.

Dans la même logique, les scènes sur l'interrogatoire sont évocatrices. Elles mettent en évidence l'incompréhension entre le peuple créole et les autorités en quête de la vérité. Bête-Longue donne l'impression de ne pas comprendre l'inspecteur principal Évariste Pilon qui l'interroge sous une forme traditionnelle. Il lui répond par une interrogation : «- Nom, prénom, surnom, âge, profession, domicile? -Hein? ». L'auteur se joue ainsi de l'autorité à la tête d'un peuple qu'il ne connaît pas vraiment. Bouaffesse ayant reformulé la

¹⁷³ *Solibo magnifique*, p. 148.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 149.

question : « -Dis comment on t'appelle » obtient une réponse, mais subit les reproches de son supérieur : « -Merci, Brigadier, mais je comprends le créole. -Je dis ça pour te rendre service! Tu es un inspecteur, tu dois pas fouiller dans ce patois de vagabonds... »¹⁷⁵

Par ailleurs même rapportées sous forme orale, « toutes les dépositions furent les mêmes. »¹⁷⁶ Les réponses relatives au temps et au silence sont semblables chez tous les témoins et surprennent Évariste Pilon. Pour ce dernier, le temps se calcule ou se détermine à l'aide d'une montre. Or Chamzibié, le « marqueur de paroles », comme tous les autres à la manière du conteur, « lui renvoya des questions insensées : Comment savoir le temps qui passe, monsieur l'inspectère? Le temps c'est des graines de riz, c'est un rouleau de toile qu'on peut mesurer au mètre à la mode des Syriens? Où c'est qu'il passe quand il passe : par-devant ou par derrière. »¹⁷⁷ En bref, le temps n'est pas mesurable. Ni d'ailleurs l'histoire, de sorte que le présent est toujours porteur des dysfonctionnements du passé.

Par ailleurs, la perception du silence chez le conteur et son peuple est diamétralement opposée à celle que les autorités semblent percevoir. À la question de savoir si le silence du conteur ne les inquiétait pas, la réponse est sans ambiguïté : « un silence est une parole. On attendait à l'aise même, car de la parole tu bâtis le village mais du silence ho! c'est le monde que tu construis. En plus, il y a autant de silences dans la parole que de paroles dans le silence. Qui a peur du silence par ici? »¹⁷⁸ Ainsi, le combat épique se joue moins dans le silence de la parole que dans la parole du silence, ce qui dans la pensée de l'inspecteur n'avait aucun sens. Il accuse les témoins de dire la même chose. Or l'imaginaire du peuple et celui du conteur sont liés et imposent une différence.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 142-143.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 144.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 145.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 147.

Chez Chamoiseau, le conteur se forme non pas dans les lieux sacrés, mais tire son inspiration aussi bien des conseils des vieilles personnes sur la place du marché que de l'Afrique traditionnelle, grâce au style et à la rhétorique utilisés dans son discours. C'est bien le cas de Solibo Magnifique qui, dans son vagabondage de jeunesse, a eu la chance, selon le narrateur, de se nourrir de la parole rare des vieilles :

Comme cela se fait dans ces situations-là, les vieilles, aux heures de pause, lui offrirent des paroles, ô parole de survie, parole 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'accorer l'effondrement du ciel. Bien des hommes en dérade les avaient entendues, et pas un enfant d'ici ne les a contournées, mais chez Solibo (les vieilles s'en rendirent compte et amplifièrent la dose) cela germa, se déploya, avec plus de splendeur qu'un flamboyant de mai.¹⁷⁹

Dans *Texaco*, on aperçoit la même stratégie de l'auteur, mais elle semble cependant moins visible que dans *Solibo magnifique*. Si l'entassement des cases de Texaco paraît pour les autorités « contraire à l'ordre public », il représente cependant dans l'imaginaire collectif le symbole d'un chaos à préserver. L'urbaniste, lorsqu'il entre à Texaco, reçoit un coup de pierre sur la joue. C'est là encore un signe de défiance envers l'autorité qui cherche à enlever au peuple son patrimoine culturel. Mais de là à savoir qui a lancé la pierre, « les réponses à cette question furent tellement prolifiques que la vérité vraie nous échappa toujours. »¹⁸⁰ Par ailleurs, le mulâtre est comparable selon la population au béké. Tout comme les autorités dans *Solibo magnifique*, il existe entre lui et la population une certaine incompréhension. En fait, il ignore les vraies réalités des habitants de Texaco et perd ainsi toute crédibilité à leurs yeux. C'est pourquoi le père de Marie-Sophie, trouvait plutôt en Césaire l'homme politique qui leur permettra de s'en sortir et de conquérir l'En-ville : « Il nous porta l'espoir d'être autre chose, dit Marie-Sophie. De voir ce petit-nègre, si haut, si

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 78.

¹⁸⁰ *Texaco*, p. 20.

puissant, avec tant de savoirs, tant de paroles, nous renvoyait une image enthousiasmante de nous-mêmes. »¹⁸¹ Pour Esternome il ne pouvait être qu'un Mentô. Mais sa désillusion a été énorme lorsqu'il a écouté le politicien :

Les haut-parleurs nous transmettaient de loin le discours de Césaire, son français, ses mots, sa voix, sa faveur. Mon Esternome s'était arrêté, avait écouté, puis ses griffes s'étaient enfoncées dans mon épaule : Annou Sofi mafi, an nou viré bo kay, Sophie ma fille retournons à la maison... -C'est un mulâtre...¹⁸²

La valorisation du conteur permet ainsi à Chamoiseau de rappeler son caractère exceptionnel et sa capacité à préserver la mémoire collective. Le conte, les proverbes, les mythes, certains poèmes traditionnels comme « Le Noutéka des mornes »¹⁸³ et d'autres marques du genre oral sont autant de traces de ce fond culturel occulté durant les années d'esclavage et de domination. Le conteur est désormais érigé en mythe, technique qui révèle aussi son caractère mystérieux. Mythique, il transcende le temps historique. Même après sa mort, « ...Solibo conservait ce regard qui voit le monde sous d'autres dimensions. »¹⁸⁴ Personnage extraordinaire, « Un Mentô, dit la parole, n'a jamais souffert du fouette ou du cachot ; à l'heure des fers et de la barre on les oubliait net; les envies méchantes de qui que ce soit ne s'exerçaient jamais contre eux. (...) Ils vivent parmi les hommes sans bruit et sans odeur, en façons d'invisibles. »¹⁸⁵

On aboutit même chez Chamoiseau à une sorte d'obsession. Et là se dévoile sa détermination à comprendre le sens à donner aujourd'hui à la parole du conteur, seule arme qui puisse vaincre le dictat de la modernité de l'écriture. Chamoiseau donne ici une explication: « Ce qui s'est passé dans l'histoire de la génération à laquelle j'appartiens, est

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 275.

¹⁸² *Ibid.*, p. 276.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 140-150.

¹⁸⁴ *Solibo magnifique*, p. 42.

¹⁸⁵ *Texaco*, p. 63.

qu'après avoir délaissé complètement l'oralité et les conteurs, on était entrés dans une pratique littéraire qui était en rupture avec notre fond traditionnel oral. Cela a amené ma génération à une sorte de sacralisation de l'oralité.»¹⁸⁶ Utilisant cette oralité pour travestir l'épopée, l'auteur veut signifier clairement que le passé historique de son peuple a été biaisé, en même temps qu'il restitue la culture populaire disséminée dans la parole du conteur, les choses invisibles, les lieux cachés, les arbres, les montagnes, les mornes. Et là se dessine aussi dans ce projet « le dynamisme d'une quête en équilibre sur la mort »¹⁸⁷ selon la formulation de François Paré.

Par ailleurs, dans son processus de quête et de retransmission de la mémoire culturelle, le prosateur devient lui-même conteur et tente de résoudre par l'oralité la dimension autoritaire de l'écriture. C'est le paradoxe qui est au centre des cultures auxquelles on a enlevé toute cohérence. Il faut donc faire avec la discordance, voilà qui justifie à suffisance la rupture avec l'esthétique traditionnelle de l'écriture. L'oralité devrait s'inscrire au centre de la modernité pour gagner l'ultime lutte pour sa survie. Ce faisant, elle « colonisera » à son tour l'écriture. Il faut « ouvrir les lettres », voir « les lettres blessées » : « L'écrivain assis devant sa feuille perçoit à quel point, sur cette tracée opaque entre l'oral et l'écrit, il doit abandonner une bonne part de sa raison, non pour déraisonner mais pour se faire voyant, inventeur de langages, annonciateurs d'un autre monde. »¹⁸⁸

Chamoiseau, dans *Texaco* et *Solibo magnifique*, devient passeur de mémoire, mais surtout une manière d'anthropologue à l'affût des traces de la mémoire collective. De la sorte, s'impose à lui aussi la nécessité d'adopter la posture du conteur originel. L'un de ses

¹⁸⁶Ghinelli, Paola, *Archipels littéraires*, p. 16.

¹⁸⁷Paré, François, *La Distance habitée*, Ottawa, Le Nordir, 2003, p. 20.

¹⁸⁸ Confiant, Raphaël et Patrick Chamoiseau, *Ecrire la parole de nuit*, cité par Anne-Sylvie Malbrancke, « Solibo Magnifique de Patrick Chamoiseau : un roman vertigineux », <http://malfini.ens-lyon.fr/document.php?id=138#ftn3>, Web, 19/02/2012.

atouts est sa capacité à s'exprimer à travers le geste, signe fondateur de toute société et qui précède la verbalisation. Pour Chamoiseau, produire une écriture parlée, c'est retrouver ce geste du conteur. Il est une forme héroïque de résistance, de défiance qui rappelle les pratiques incantatoires, les danses au sein de l'habitation considérée comme espace clos où la volonté du maître était suprême. À travers son geste, la mémoire collective refait surface parce qu'elle est dans tous les signes oraux par lesquels il s'approprie paradoxalement l'écriture. On le voit, l'oralité et la figure du conteur laissent des traces qui ne s'effacent jamais. Et Chamoiseau de le rappeler dans l'interview accordée à Paola Ghinelli :

Avant que le conteur n'apparaisse, lorsque les esclaves dans les plantations commencent à résister et à récupérer leur humanisation – car la résistance n'est qu'un acte de réhumanisation progressive – la résistance ne commence pas par la parole. Parce qu'ils n'existaient plus, et qu'ils étaient complètement déshumanisés, brisés, la résistance a commencé par les gestes: le danseur a commencé à danser, les rythmes apparaissent, et puis la sorcellerie, les gestes magiques.¹⁸⁹

2- Le mythe de l'éternel retour

Texaco et *Solibo magnifique* mettent donc en évidence le caractère sacré de l'oralité. Cette dernière débouche sur le mythe qui permet bien souvent d'élucider les différentes facettes de l'existence d'un peuple. Le mythe désigne un récit populaire mettant en scène des êtres surhumains et des actions imaginaires et dans lesquels sont transposés les événements réels ou souhaités. Il fait partie du folklore verbal et se donne à lire comme un récit en prose, non fictif, au même titre que les légendes, les anecdotes. Il est d'ailleurs considéré par *Le Dictionnaire Universel* comme un récit légendaire qui est transmis par la tradition populaire et qui, à travers les exploits d'êtres fabuleux -héros, divinités- fournit une explication plausible des phénomènes naturels et humains.¹⁹⁰ Le mythe fait partie intégrante de l'oralité puisqu'il requiert un processus de mémorisation et de transmission. Roger Caillois pense pour

¹⁸⁹ Ghinelli, Paola, *Archipels littéraires*, op.cit., p. 16.

¹⁹⁰ Guillou, M & M. Roingeon, (s/d), *Dictionnaire Universel*, Paris, Hachette, 1995, p. 813.

sa part que le mythe est à l'origine du fondement des sociétés. Le mythe de Paris qu'il évoque dans son ouvrage permet de souligner l'héroïsme de la vie moderne. La désignation de la vie urbaine à la qualité de mythe suscite l'idée de modernité.¹⁹¹ Dans le mélange de genres que présente le récit baroque chamoisien, la figure de l'éternel retour se donne elle-même comme une récurrence fascinante. Il faut avant tout noter qu'une part de la tradition philosophique considère cette question du recommencement comme un élément positif, créateur de différence et non simplement comme un cercle vicieux qui aboutirait à une aliénation du sujet (comme ce serait le cas du mythe de Sisyphe). Nietzsche, dans *Le gai savoir* et *Ainsi parlait Zarathoustra*, met au point une philosophie de la répétition et du ressassement. Nous pouvons entrevoir la répétition chez Patrick Chamoiseau non comme un fait négatif, mais au contraire, comme une forme de remémoration de la culture orale et de résistance face à l'impérialisme de la modernité. Pour le romancier, la figure de l'éternel retour est porteuse d'une vérité symbolique, car elle met en évidence le désir nouveau de la figure du conteur, mais surtout son geste de résistance, à travers l'histoire. Chamoiseau souligne la reprise du cri au sens de résistance successive.

L'héritier du cri sera le Nègre marron (celui qui échappa aux habitations pour réfugier sa résistance dans les mornes), mais l'artiste du cri, le réceptacle de sa poétique, le Papa de la tracée littéraire dedans l'habitation sera le Paroleur, notre conteur créole. C'est lui qui, en plein cœur des champs et sucreries, reprendra à son compte la contestation de l'ordre colonial, utilisant son art comme masque et didactique.¹⁹²

Cette idéalisation du conteur opère à l'intérieur d'un cadre philosophique précis. En effet, l'éternel retour du conteur rejoint en cela la pensée deleuzienne de la répétition dans sa réflexion sur la pure différenciation.¹⁹³ Deleuze précise justement que ce n'est pas le même

¹⁹¹ Caillois, Roger, *Le mythe et l'homme*, Paris, Folio Essais, Gallimard, 1992, p. 163.

¹⁹² Chamoiseau, Patrick & Raphaël Confiant, *Lettres créole*, p. 35.

¹⁹³ Nous pouvons évoquer en cela le livre de William James, *Gilles Deleuze's difference to repetition, a critical introduction and guide*, Vancouver, University of British Columbia Press, 2003.

qui se reproduit, mais l'idée de l'autre semblable au même vécu puisque chaque chose est unique. Appliquée à l'œuvre de Chamoiseau et à ses figures du retour, elle peut dénoter à priori une certaine forme de déception, celle du marron qui n'a pas compris lorsqu'il exécute son action, pareil à Zarathoustra qui se rend bien compte au fil de son enseignement du Surhomme qu'il n'est pas compris : « Ils ne me comprennent pas: je ne suis pas la bouche qu'il faut à ces oreilles. »¹⁹⁴ L'action révolutionnaire mettra le marron dans l'impasse :

Quand les chiens poursuivant se déroutent et se taisent, ils s'essaient à renaître en articulant dans le silence des hauts une parole africaine. Mais ce pays, cette vie ne comprend pas. Alors au fil du temps, ils tournent en rond entre la mer, silence et leur parole invalidée (quel écho la conserve?). De l'Afrique ils cultivent une songerie immobile...¹⁹⁵

Dans une autre perspective, on peut voir dans *Solibo magnifique* la répétition comme une propriété de la mémoire collective martiniquaise, celle qui cependant trouble et perturbe l'autorité dans sa traduction de l'histoire. Les différentes dépositions des témoins accordent la même définition au temps et au silence. On a là la répétition d'une même conscience culturelle. Pourtant, l'inspecteur se met en colère parce qu'il imagine une complicité des accusés : « -Incroyable! s'excitait Pilon entre chaque témoin, tout cela n'a pas de sens! (...) Ils se sont entendus sur les réponses, Brigadier, nous avons levé un assassinat collectif... »¹⁹⁶

On comprend dès lors l'obsession du « marqueur de paroles » à rechercher les mots du conteur qui lui semblent uniques, bien qu'il ne les comprenne pas souvent. Il note dans *Texaco* que « le Mentô ne parle pas, et s'il parle, c'est dans trop de devenir pour être intelligible. »¹⁹⁷ La parole, l'auteur la reprend et la revit chaque fois avec autant d'émerveillement comme une expérience nouvelle, comme s'il fallait que ces instants ne

¹⁹⁴ Nietzsche, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, 1885, p. 23, http://www.ebooksgratuits.com/pdf/nietzsche_ainsi_parlait_zarathoustra.pdf, Web, 21/02/2012.

¹⁹⁵ Chamoiseau, Patrick, & Raphaël Confiant, *Lettres créole*, p. 34.

¹⁹⁶ *Solibo magnifique*, p. 148.

¹⁹⁷ *Texaco*, p. 421.

soient jamais passés. C'est que la parole du conteur a un sens toujours plus profond: le « marqueur » débranche le magnétophone et s'abandonne au récit de la conteuse Marie-Sophie, pour « vivre au plus profond les chants de la parole. »¹⁹⁸ Le conteur, on souhaiterait le revoir à chaque instant s'enrichir de son humour et de sa mémoire. C'est bien sûr parce qu'il porte l'humanité, l'histoire culturelle de tout un peuple, parce qu'il est leur voix et qu'il a pour eux quelque chose de magique. Le conteur (incluant désormais l'écrivain), dont le récit demande à être repris, est le maître de la morale collective et voudrait par cette institution de la valeur donner un sens à la vie des membres de sa communauté, leur montrer par son exemple le chemin, à la manière du Zarathoustra de Nietzsche:

*Il faut aimer la vie, car... ! Il faut que l'homme active sa vie et celle de son prochain, car... ! Et quels que soient encore tous ces « il faut » et ces « car », maintenant et dans l'avenir. Afin que tout ce qui arrive, nécessairement et toujours par soi-même, sans aucune fin, apparaisse dorénavant comme ayant été fait en vue d'un but, plausible à l'homme comme raison et loi dernière, — le maître de Morale s'impose comme maître du but de la vie ; il invente pour cela une seconde et autre vie, et, au moyen de sa nouvelle mécanique, il fait sortir notre vie, ancienne et ordinaire, de ses gonds, anciens et ordinaires. Oui, il ne veut à aucun prix que nous nous mettions à rire de l'existence, ni de nous-mêmes — ni de lui.*¹⁹⁹

C'est ainsi que la répétition chez Chamoiseau peut être placée sous le signe de la résistance. Il s'agit, par exemple, dans *Texaco*, du théâtre récurrent de la destruction et reconstruction des cases dans le vieux quartier Texaco : « Canons sans cœur. Ils n'emportaient pas nos matériaux. Le tout restait par terre, brisé. Dès la nuit suivante, nous rebâtissions avec des débris, riches (disait Ti-Cirique) des constances de Sisyphe et de l'invincibilité du Phœnix lui-même. Nos cases (reconstruites trente-douze fois) semblaient de

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 425.

¹⁹⁹ Nietzsche, Friedrich, *Le Gai Savoir*, (« La gaya scienza ») Traduction par Henri Albert, Paris, Société du Mercure de France, 1901, p. 38, http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Gai_Savoir/Livre_premier. Web, 21/02/2012.

délirantes mosaïques. »²⁰⁰ Cette reconstruction sans cesse recommencée place au centre de l'action et de la lutte un personnage d'une importance capitale : Marie-Sophie Laborieux la conteuse. Elle fut la première à s'installer dans ce lieu mythique, devenu le symbole de l'histoire et de l'existence de tout un peuple et dont elle revendique le nom, son nom secret: « j'étais un peu devenue le centre de cette résistance au béké qui ne désarmait pas [...] Les femmes me soumettaient leurs bouquets de malheurs que j'étais incapable de défaire, et qui me terrifiaient. »²⁰¹ Marie-Sophie (donc Texaco, l'oralité, la créolité) devient une figure légendaire pour son peuple, celle de la résistance face au « béké » et à la police de Fort-de-France. Pour elle, il faut préserver la terre parce que « déjà les esclaves sur la plantation 'nèg-de-terre', ont compris que la terre offrait la possibilité d'une reconquête de la dignité bafouée »²⁰².

En définitive, la figure de l'éternel retour lègue à la répétition la place du conteur absent. En effet, la dislocation des communautés, l'affaiblissement de l'idée de rassemblement et l'accroissement de l'individualisme à travers la lente disparition de la figure du conteur aura pour conséquence « l'absence de médiation « organique » » pour les trois temps de l'expérience humaine.²⁰³ Il n'y aurait plus de passeur, de « fileur » par qui les trames du passé, du présent et de l'avenir pourraient passer et se trouver reconfigurées. C'est la répétition qui devient l'ultime procédé afin de faire renaître l'expérience perdue. Chamoiseau l'a bien compris, pour retrouver leur humanité, leur culture oubliée, il se fait lui-même le passeur de

²⁰⁰ *Texaco*, p. 367.

²⁰¹ *Idid.*, p. 373-374.

²⁰² Chivallon, Christine, « Texaco ou l'éloge de la 'spatialité' », Paris, *Notre Librairie*, n° 127, juillet/septembre 1996, p. 95-96.

²⁰³ Décarie, Isabelle, « Modernité de la répétition », *Spirale*, n° 213, 2007, <http://id.erudit.org/iderudit/10431ac>, Web, 21/02/2012.

mémoire, retransmettant à la communauté le fruit de sa quête archéologique des vestiges du passé. À la suite de Jean-François Hamel, Isabelle Décarie note que :

La répétition de l'histoire comme thème ou comme trame narrative serait donc le symptôme de cette nouvelle configuration de l'historiographie, une répétition comme un bégaiement de la matière histoire dans la façon d'appréhender la narrativité (tant dans la forme que dans le contenu), comme un succédané pour la tradition qui devient dans cette optique « objet de désir ». ²⁰⁴

L'oralité ne s'efface n'y ne meurt. Elle subsiste par-delà les obstacles à son existence. La répétition est un facteur de résistance, de satire contre la vision historique longtemps véhiculée par le discours colonial. La parodie épique chamoisienne devient ainsi un symbole : celui de la vie et de la construction identitaire du peuple créole.

II- La symbolique du genre épique

Solibo magnifique, à travers le récit du conteur, et *Texaco*, roman mosaïque et plurilingue, nous permettent de lire l'histoire du peuple martiniquais dissimulée dans la voix du « Paroleur » selon la belle expression de Chamoiseau. Le caractère polyphonique et pluri-forme qu'adoptent ces œuvres entre en parfaite adéquation avec la forme de l'épopée créole que l'auteur s'efforce d'écrire, par le refus de la progression narrative traditionnelle comme nous l'avons souligné dans le chapitre précédant. Du récit épique chamoisien se dégage une aventure collective restituée par la narration de Marie-Sophie Laborieux et la vie de Solibo. Ces œuvres nous donnent ainsi à découvrir la diversité créole et l'imaginaire baroque de leur auteur à travers un schéma épique duquel émerge le symbole d'une vie. Poussant notre analyse un peu plus loin, nous pouvons voir que l'épopée devient un symbole chez Chamoiseau : celui de la vie des peuples antillais marquée par la souffrance et la misère, et dévoilée à travers le temps et l'espace le long du chemin symbolique de la

²⁰⁴ *Id.*

poétique de la créolité. Il faut ainsi déterrer la mémoire collective par-dessous l’histoire officielle, exigence prioritaire des auteurs d’*Éloge à la créolité* : « la mémoire collective est notre urgence. [...] Notre Chronique est dessous les dates, dessous les faits répertoriés : nous sommes Parole sous l’écriture »²⁰⁵. Autant dire que l’infratexte (mémoire) qui se situe en dehors de l’aspect visible de l’histoire martiniquaise est différent du texte officiel écrit sous la colonisation.

Il faut interpréter le passé pour en déceler le sens, le message et le transmettre aux autres générations. L’écrivain entre ainsi en communion avec son peuple pour invalider l’histoire faite par l’autre, celle-là qui fait croire que le patrimoine historique serait exclusivement « constitué par le Fort Saint-Louis et les grandes maisons de béké »²⁰⁶. En laissant à Marie-Sophie le soin de rapporter son histoire et celle de son Esternome, au petit peuple par la voix de Solibo la tâche de rappeler la culture orale, l’auteur oppose la vision extérieure de l’histoire trafiquée par le discours colonial à celle du peuple. Dans *Éloge de la Créolité*, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant et Jean Bernabé se fixaient ce but comme ligne motrice de leur travail. Ils voulaient ainsi rebâtir l’histoire louant la résistance, la lutte pour la survie de ce peuple où chaque existence individuelle se dessine comme la source d’un récit épique. *Texaco* et *Solibo magnifique* restituent donc cette conscience collective du passé qu’il faut réhabiliter. Solibo et Marie-Sophie Laborieux sont porteurs de cette mémoire collective : « la sève du feuillage, dit Marie-Sophie, ne s’élude qu’au secret des racines. Pour comprendre Texaco et l’élan de nos pères vers l’En-Ville, il nous faudra

²⁰⁵ Barnabé, Jean, et al., *Éloge de la créolité*, p. 38.

²⁰⁶ Ghinelli, Paola, *Archipels littéraires*, p. 19.

remonter loin dans la lignée de ma propre famille car mon intelligence de la mémoire collective n'est que ma propre mémoire. »²⁰⁷

De même, ces deux romans donnent à voir la construction et la conservation de la mémoire historique à travers les lieux qu'elles révèlent. Si l'habitation a été un lieu clos d'enfermement du peuple et de bâillement de la parole, la place du marché et le quartier Texaco s'imposent au contraire comme des lieux d'expression de la culture et de la liberté. Ces espaces incarnent l'affranchissement et les différentes luttes du peuple face au « béké ». Il serait donc regrettable, au dire du romancier, de les ignorer ou de perdre la conscience de leur existence. On comprend que Chamoiseau regrette la mort des conteurs. Car ceux-ci détiennent la mémoire historique parfaite de ces lieux de la conscience culturelle: « Je pleurai aussi de consternation en voyant à quel point les conteurs étaient vieux, et combien leur voix isolées du monde semblaient s'enfoncer dans la terre comme une pluie de carême derrière laquelle je galopais en vain. »²⁰⁸ Cependant, la conscience du conteur n'est jamais bien loin pour lui rappeler le sens de la voie à suivre. Boudant l'impérialisme de la modernité, le personnage de Solibo rappelait à Chamoiseau : « Oh, Oiseau, tu veux l'Indépendance, mais tu en portes l'idée comme on porte des menottes. D'abord : sois libre face à l'idée. Ensuite : dresse le compte de ce qui dans ta tête et dans ton ventre t'enchaîne. C'est d'abord là, ton combat... »²⁰⁹

On le voit, ces lieux « mythologiques » que l'auteur indique dans les textes imposent l'idée même de la libération, de l'humanité et de la dignité reconquises. Les perdre serait synonyme de retour à l'habitation avec tous les corollaires que cela engendre : cachot, fouet,

²⁰⁷ *Texaco*, p. 44.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 426.

²⁰⁹ *Solibo magnifique*, p. 133.

aliénation... La police, dépositaire du pouvoir, rappelle forcément la peur des jours sombres de l'enfermement : « avec elle, arrivent les chasseurs des bois d'aux jours de l'esclavage, les chiens à marronnage, la milice des alentours d'habitation, (...) toute une Force qui inscrit dans la mémoire collective l'unique attestation de notre histoire : Po la poliice! »²¹⁰ Pourtant, la sérénité et l'harmonie reviennent avec la communauté du quartier, comme on peut le lire dans ce passage de *Texaco* : « Dire *Quartier* c'est dire : nègres sortis de liberté et entrés dans la vie en tel côté de terre. Habitation voulait dire : Grand-case, dépendances, terre et nègres amarrés. Quartier voulait dire : soleil, vent, œil de Dieu seulement, sol en cavalcade et nègres échappés vrais. »²¹¹

Plus encore, les œuvres de Chamoiseau dénoncent un processus d'acculturation, d'aliénation et d'assimilation qui ont mené à la perte de l'identité du peuple créole. La misère de la population aura provoqué un sentiment de déracinement. Mais pour Marie-Sophie, « femme-matador », il faut faire face à la domination, aux destructions afin de préserver l'âme de la créolité. Elle érige *Texaco* en lieu historique, en sanctuaire de la Parole à dire, en trace. La justification de son action trouve son sens dans ces propos, presque de sanctification, à son père qui déclare suivre le conseil du Mentô :

Prendre de toute urgence ce que les békés n'avaient pas encore pris : les mornes, le sec du sud, les brumeuses hauteurs, les fonds et les ravines, puis investir ces lieux qu'ils avaient créés mais dont nul n'évaluait l'aptitude à dénouer leur Histoire en nos mille cent histoires. *Et c'était quoi ces côtés-là?* je demandai à mon papa. Lui, sénateur en goguette, me lorgna de travers afin d'évaluer mes mérites pour la révélation, puis dans un français très appliqué me murmura deux fois, une pour l'oreille, l'autre droit au cœur : *L'En-ville fout'* : *Saint-Pierre et Fort-Royal ...*²¹²

²¹⁰ *Ibid.*, p. 83.

²¹¹ *Texaco*, p. 145.

²¹² *Ibid.*, p. 65-66.

Dans cette perspective, la terre demeure le lieu d'un profond attachement. Elle est synonyme d'indépendance et de formation d'une communauté. Du paysage décrit renaît cette volonté d'exister, non comme un être soumis, mais en tant que conscience libre de ses pensées et de ses choix. Texaco garde les traces des combats de la reconquête de l'humanité bafouée par les années d'esclavage et de domination. Le passé de la diversité créole et sa naissance y sont inscrits. Il matérialise tout le courage de ces êtres qui, aux mains nues, ont pu résister à la cruauté de leurs maîtres. C'est dans ce cadre que Marie-Sophie, s'éteignant progressivement sous le poids de l'âge, trouve en l'écrivain, anthropologue, l'héritier de ses combats épiques. La terre est la matrice et donc la direction à suivre. Elle garde toujours les traces de la mémoire et explique la diversité. Elle confie ainsi au « marqueur de paroles » ses dernières volontés :

Je lui dis pour finir que je me sentais vieille. Qu'un jour, quand il reviendrait, je ne serais plus là. Je lui demandais une faveur, Oiseau Cham, faveur que j'aimerais que tu notes et que tu le lui rappelles : que jamais en aucun temps, dans les siècles et les siècles, on n'enlève à ce lieu son nom de Texaco, au nom de mon Esternome, au nom de nos souffrances, au nom de nos combats, dans la loi intangible de nos plus hautes mémoires et celle bien plus intime de mon cher nom secret qui – je te l'avoue enfin – n'est autre que celui-là.²¹³

Texaco et *Solibo magnifique* symbolisent enfin la parole des anciens qui crée l'harmonie et la cohésion entre les membres de la communauté créole. Dans les textes, les populations sont convoquées par la parole qui devient une, unique par le biais de la polyphonie narrative. C'est donc cette unité du peuple qui est mise en relief à travers l'identité narrative. La parole est la seule arme du combat épique annoncé et livré par le peuple : d'elle dépend la création du lieu mythologique, d'elle dépend son existence. Dans cet ordre, la parole est fondatrice et messianique. Marie-Sophie en sanctifiant sa parole

²¹³ *Ibid.*, p. 417-418.

testamentaire en son « nom » et « au nom de son père » lui accorde un caractère religieux. Il s'agit là aussi d'une parodie de la parole biblique. Élevant les conteurs et le Mentô au rang de personnages mythiques, le prosateur leur confère le droit de proclamer la parole qui fonde le quartier Texaco. Au lieu sacré, la parole sacrée qui l'élève dans une dimension supérieure. Cette parole devient rhizome.²¹⁴ Ancrée dans la terre de Texaco, elle se déploie comme une liturgie pour unifier les êtres différents. Elle est le symbole de la créolité, image diverse et unifiée du peuple créole. Ce dernier est désormais mis en lumière par l'épopée, celle qui est cependant subversive par rapport au modèle épique occidental. Le but est de réécrire l'histoire en y associant tous les aspects de la mémoire collective martiniquaise.

La parole est la vie, la mémoire de l'humanité. L'auteur le montre bien à travers le discours du conteur. Dans Texaco, « le Noutéka des normes » attribué au Mentô est un véritable chant liturgique qui fédère les Martiniquais. La puissance de ces mots du conteur rappelle l'Afrique originelle où prédomine le respect de la parole, surtout celle des anciens : « en effet, le conteur », nous rappelle François Paré, « est la garantie d'une société qui cherche à la fois une pluralité des perspectives et un enracinement dans la pratique ancestrale. C'est que le conte ne cache que pour mieux les dévoiler les forces désirantes qui structurent la collectivité. »²¹⁵ La parole du conteur est donc fondamentale pour échapper à l'aliénation, parce qu'elle sert de courroie de transmission entre le passé et le présent, mais prépare aussi l'avenir. Par ailleurs, la figure du Christ (l'urbaniste qui épargne Texaco de la destruction), le nom secret de Marie-Sophie (Texaco), le Mentô ou le conteur (homme mystérieux), là sont autant de signes imitant la parole biblique et qui ont permis de sacraliser la notion de créolité. La parole est acte, celui de la création et de la transmission

²¹⁴ Ce terme est développé par Édouard Glissant dans *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997.

²¹⁵ Paré, François, *Distance habitée*, p. 131.

de la mémoire de l'humanité. Dans *Texaco*, l'histoire est transmise de bouche à oreille : racontée à Marie-Sophie par son père, elle la racontera par la suite au marqueur de paroles pour enfin engendrer son texte épique. Pour les signataires d'*Éloge de la Créolité*, il s'agit d'être le récolteur de la parole ancestrale, le jardinier des vocables nouveaux, le découvreur de la créolité du créole, d'être l'instigateur d'une écriture parlée.²¹⁶ Et là encore se dresse toute la difficulté d'écrire cette parole. Une grande distance la sépare de l'écrit. C'est ce que Solibo expliquait à Chamoiseau en ces termes: « Oiseau de Cham, tu écris. Bon, moi, Solibo, je parle. Tu vois la distance? »²¹⁷

1- L'identité : une construction permanente

L'oralité se situe ainsi au cœur de l'œuvre de Patrick Chamoiseau. C'est l'origine de la création de l'espace et de la culture créole. Elle se révèle aujourd'hui comme le moyen le plus adéquat pour perpétuer et préserver la mémoire historique du peuple martiniquais, le fondement même de son identité. À travers l'épopée chamoisienne, on peut lire l'histoire des Caraïbes. Elle remonte à la période sombre de l'esclavage et contient des spécificités qui ont été préservées grâce aux résistances aussi bien dans les domaines esclavagistes que dans la conquête de l'En-ville. À travers les œuvres littéraires, comment peut-on lire l'identité? Il nous faut dire qu'au-delà de l'enquête et des recherches menées par l'anthropologue écrivain se situe une interrogation au cœur même de l'identité martiniquaise et caribéenne en général. Le peuple créole présente une identité mosaïque, reflet de sa diversité culturelle. Mais elle reste une construction du passé sans lequel la redéfinition de l'identité moderne serait impossible.

²¹⁶ Barnabé, Jean, et al., *Éloge de la créolité*.

²¹⁷ *Solibo magnifique*, p. 52.

L'esclavage a été un long moment de souffrance et un tournant qui aura marqué profondément la vie dans cette région du monde. La colonisation qui suivra, au nom de la modernité, remplacera les réalités identitaires par une culture plus occidentale. Construire la culture martiniquaise aujourd'hui relève d'une profonde analyse qui doit être menée perpétuellement. Il faut lire ses traces. Chamoiseau souligne encore qu'« il y a dix mille manières de regarder le paysage autour de nous et de trouver des trajectoires et des histoires qui ne sont pas répertoriées par l'histoire coloniale. »²¹⁸ La redéfinition identitaire passe pour ainsi dire par la lecture du paysage martiniquais. Ce faisant, l'écriture de Chamoiseau nous édifie sur la diversité culturelle que constituent les Caraïbes. Elle nous montre la croyance en l'Afrique profonde à travers le Mentô, l'un des personnages fondateurs de la nouvelle communauté créole. Il prophétise sur le lieu de la conquête de l'En-ville : Texaco. Il est d'une puissance et d'un charisme étonnants: « il faut savoir qu'avec les hommes de force (l'Histoire les appelle quimboiseurs, séanciers ou sorciers) surgissant parfois la force... »²¹⁹ Ainsi, à travers ses images et ses paroles, la culture se perpétue et donne sens à l'histoire. Elle est le symbole de la tradition ancestrale mais aussi celui de la résistance contre l'esclavage et la domination:

Quoi qu'il en soit, la puissance déterminante de l'esclavage a fini par imprégner la perception de l'histoire, les relations socio-raciales, les structures économiques et les représentations identitaires. Son impact sur la littérature se traduit donc tantôt par une dramatisation à caractère agonique (au sens de lutte), tantôt par les mécanismes de transfiguration rédemptrice.²²⁰

Cette identité mosaïque s'est construite depuis le ventre des bateaux négriers. Vers « l'inconnu-absolu » selon Édouard Glissant, l'esclave découvre au bout du chemin un

²¹⁸ Ghinelli, Paola, *Archipels littéraires*, p. 19.

²¹⁹ *Texaco*, p. 62.

²²⁰ Rafael, Lucas, « Esclavage et littérature dans les Caraïbes », *Intel'actuel* N°3, Dschang University Press, 2004, p. 57.

milieu inconnu et hostile, mais doit apprendre à accepter et à comprendre la triste réalité. Dans cette nouvelle terre cosmopolite, un nouveau départ s'impose et il doit refaire son histoire à même l'hétérogénéité ambiante. On assiste avec Texaco à l'enracinement du nouveau tracé identitaire créole aux abords de l'En-ville conquis. Identité rhizome, elle est la résultante de la diversité unifiée par un destin commun et de la culture du maître. La résistance épique commencée dans ce lieu mythique pour faire vivre cette marque identitaire se note dans les œuvres par le biais de l'oralité qui est le socle de son déploiement. On aboutit alors à une culture hybride dans laquelle se dispute l'homogénéité de la pensée du maître et l'hétérogénéité de la mosaïque des cultures unifiées. Tel est le constat fait par l'urbaniste Christ qui l'exprime ainsi :

Au centre, une logique urbaine occidentale, alignée, ordonnée, forte comme la langue française. De l'autre le foisonnement ouvert de la langue créole dans la logique de Texaco. Mêlant ces deux langues, rêvant de toutes les langues, la ville créole parle en secret un langage neuf et ne craint plus Babel. Ici la trame géométrique d'une grammaire urbaine bien apprise, dominatrice; par-là, la couronne d'une culture-mosaïque à dévoiler, prise dans les hiéroglyphes du béton, du bois de caisses et du fibrociment. La ville créole restituée à l'urbaniste qui voudrait l'oublier les souches d'une identité neuve : multilingue, multiraciale, multi-historique, ouverte, sensible à la diversité du monde.²²¹

L'identité martiniquaise nous procure l'image parfaite de la créolité qui, rappelons-le, n'est pas une négation de la langue française, mais sa réappropriation pour la construction identitaire. De ce fait, du langage qui s'est déformé émerge celui susceptible de dire l'imaginaire du peuple créole. C'est pourquoi il est réinventé, se tord sous le cri du conteur, influence l'agencement des mots et de la forme sémantique. L'oralité donne une nouvelle dynamique à l'écriture de la langue française et hante l'esprit du lecteur. Pour le prosateur, la littérature est une écriture de la diversité. Consciente de sa créolité, elle

²²¹ *Texaco*, p. 242-243.

détermine toute la maîtrise de la langue par son auteur, qui la manipule et la transforme en une arme de résistance ou en un moyen d'expression de son moi intérieur. Il faut établir, dit Mohamadou Kane, « l'empire de l'esthétique traditionnelle sur la littérature moderne. »²²²

Dans la nouvelle esthétique romanesque chamoisienne, l'écriture est marquée par l'écart, l'hybridité. Dans cette rupture avec l'ancienne norme occidentale, il ressort un langage baroque où se joue une certaine liberté des formes. Projet que justifie *Eloge de la créolité* :

La créolité (...) a marqué d'un sceau indélébile la langue française. Nous nous sommes appropriés cette dernière. Nous avons étendu le sens de certains mots. Nous en avons dévié d'autres. Et métamorphosé beaucoup. Nous l'avons enrichie tant dans son lexique que dans sa syntaxe. Nous l'avons présentée dans moult vocables dont l'usage s'est perdu. Bref, nous l'avons habitée. En nous elle fut vivante. En elle, nous avons bâti notre langage.²²³

On le voit, dans la créolité, Chamoiseau se forge une nouvelle identité à travers la langue qu'il crée. Dans sa *Poétique de la relation*, Édouard Glissant rappelle que la créolisation concerne presque tous les peuples et en particulier ceux qui ont subi la domination d'autres peuples. Elle est autant culturelle que linguistique. Il faut comprendre en cela qu'une identité n'est pas définitivement stable, la société subissant des influences tout azimut. Dans le cas de la Martinique, Glissant livre ici le processus de sa formation identitaire:

Ce qui se passe dans la Caraïbe pendant trois siècles, c'est littéralement ceci : une rencontre d'éléments culturels venus d'horizons absolument divers et qui réellement se créolisent, c'est-à-dire qui réellement s'imbriquent et se confondent l'un dans l'autre pour donner quelque chose d'absolument imprévisible, d'absolument nouveau et qui est la réalité créole.²²⁴

²²² Cité par Ndiaye, Christine, « De l'écrit à l'oral : la transformation des classiques du roman africain », *Études françaises*, Volume 37, Numéro 2, 2001, p. 46.

²²³ Bernabé, Jean, & al., *Éloge de la créolité*, p. 46.

²²⁴ Glissant, Édouard, cité par Virginie Turcotte, *Lire l'altérité culturelle dans les textes antillais*, Montréal, collection Mnémosyne, n° 02, 2010, p. 66.

Dans le processus de la construction identitaire qu'engage l'auteur martiniquais, il doit s'établir une relation d'échange culturel et non comme le souligne Sherry Simon « l'imposition d'un système sur l'autre »²²⁵ qui aboutit au conflit ou à la négation de la culture de l'autre. Il s'agit ici d'un mélange de cultures qui intègre toutes les autres. On parle là d'une identité hybride dont la constitution semble, selon Glissant, imprévisible contrairement au métissage où l'on peut prévoir ou calculer ses effets. Sherry Simon à la suite de Glissant exprime ainsi les conditions de son établissement :

La créolisation exige que les éléments hétérogènes mis en relation s'intervalorisent, c'est-à-dire qu'il n'y ait pas de dégradation ou de diminution de l'être, soit de l'intérieur, soit de l'extérieur, dans ce contact et dans le mélange. Et pourquoi la créolisation et pas le métissage? Parce que la créolisation est imprévisible alors que l'on pourrait calculer les effets d'un métissage... »²²⁶

La résistance, même si elle a été mitigée, aura permis une préservation de la mémoire collective qui aujourd'hui renaît dans l'oraliture. Il est évident que l'interrogation de l'écrivain ou l'enquête dans ses œuvres n'est qu'une manière de poser le problème de l'acculturation au cœur de l'identité créole. Nous l'avons compris, la littérature est hybride et elle continuera de s'inspirer du passé pour exister dans ce processus de créolisation qui s'impose aux sociétés actuelles.

²²⁵ Simon, Sherry, *Hybridité culturelle*, Montréal, L'Île de la tortue, 1999, p. 47.

²²⁶ *Ibid.*, p. 46.

CONCLUSION

En définitive, comme l'a montré l'étude de ces deux romans de Patrick Chamoiseau, la multiplication des techniques scripturales par les écrivains francophones relève certainement de leur souci d'inventer une poétique qui puisse définir autant que possible leur imaginaire complexe. Dans cette configuration, l'oralité joue un rôle essentiel. De ce fait, le contexte postcolonial dans lequel s'écrivent les œuvres littéraires antillaises montre une profonde complexité dans les relations entre les ex-colonisés et les anciennes puissances colonisatrices. Si l'esclavage est un triste souvenir, la cicatrisation lente des plaies qu'elle aura ouvertes reste incontestablement visible et inspire l'écriture des romanciers caribéens en général et martiniquais en particulier. C'est ce qui explique les constantes transformations de l'esthétique romanesque qu'on y observe. C'est dans cet élan que Patrick Chamoiseau trouve sa voie et tente de restituer par la figure du conteur, personnage ressource mythique, la mémoire collective du peuple martiniquais. Le choix de la parodie du genre épique est de ce fait la stratégie de résistance qu'il choisit dans cette lutte stratégique. Après analyse, force est de remarquer que, dans ses œuvres, notamment *Texaco* et *Solibo magnifique*, l'esthétique de la parodie est mise en marche, l'auteur utilisant l'oralité pour subvertir les bases de l'épopée traditionnelle. De l'ordinaire et du quotidien émerge le personnage épique chamoisien, son caractère simple ou aucunement légendaire détermine sa singularité. C'est en cela que le roman chamoisien ne répond ni à un programme personnel, ni à des objectifs nationaux. Personnage actuel et non véritablement passé, le conteur doit guider le peuple et l'inspirer par sa parole. Pourtant, ce héros épique trouve les ressources de ses récits dans l'imaginaire collectif de ce même peuple qu'il fait ensuite, à sa mort abjecte, héritier de sa parole. C'est la mission qui est assignée aux personnages de *Texaco* que ceux de *Solibo magnifique* et dévoile une fois de plus la continuité de ces œuvres dans l'écriture chamoisienne:

À partir de *Solibo magnifique*, Chamoiseau prend acte, en effet, de la mort du conteur et de *la passe* nécessaire de la position symbolique. Ceux qui suivront Solibo ne sont pas des conteurs, ce sont Esternome, Marie-Sophie, Balthazar Bodule-Jules, c'est-à-dire des personnages qui continuent la parole, non dans le conte, mais dans l'histoire, par des actes, par des formes de lutte et d'existence qui se lisent en tant que symboles.²²⁷

Par ailleurs, dans ces romans, il s'agit d'une écriture de l'opacité baroque que nous présente l'auteur martiniquais, puisque ses textes se caractérisent par leur complexité formelle et linguistique. En effet, Chamoiseau tente de traduire la parole et surtout les signes indirects de l'oralité. Il est héritier de la parole à dire et non de l'écriture. Son texte reproduit aussi fidèlement que possible les témoignages de ses recherches d'ordre anthropologique. L'écriture se transforme sous l'impact du mélange diglossique et renforce pour ainsi dire sa stratégie du détour. Et Dominique Chancé de remarquer que: « Celui qui transcrivait en français des paroles prononcées en créole, interprète désormais une parole latente, des rumeurs, des silences, des histoires inédites et des implicites. Il admet la nécessité de réinventer pour connaître la vérité, se fait traducteur d'un sens non advenu, de signes hermétiques à décrypter sur des os, une pierre ». ²²⁸

Le roman francophone associe un imaginaire à certains indices de la réalité sociale et l'écrivain revendique désormais le statut de passeur de mémoire. Il cherche à traduire dans les œuvres le quotidien des Martiniquais par le biais de leur histoire faite de domination et de résistance. Dans cette perspective, construire une identité culturelle martiniquaise moderne revient à dévoiler les traces de la mémoire collective à travers les paysages, les lieux symboliques, l'interprétation des paroles qui ressortent de l'ordinaire et qui constituent la ressource symbolique de la trace poétique créole. L'oralité, prise comme forme mythique du retour devient une technique d'écriture qui ne peut survivre dans la modernité et dans le genre

²²⁷ Chancé, Dominique, *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque*, p. 193.

²²⁸ *Ibid.*, p. 218.

traditionnel épique que par sa capacité à travestir les éléments fondateurs de ces entités. Pour Édouard Glissant, l'opacité que l'auteur crée par ce procédé « protège le divers. » Dans le chaos de l'affrontement en contexte postcolonial, le prosateur arrache sa « liberté totale » et s'illustre par ses écarts et ses divergences. Ce qu'il y a lieu de comprendre, explique Glissant, c'est que :

La transparence n'apparaît plus comme le fond du miroir où l'humanité occidentale reflétait le monde à son image ; au fond du miroir il y a maintenant de l'opacité, tout un limon déposé par des peuples, limon fertile mais à vrai dire incertain, inexploré, encore aujourd'hui et le plus souvent nié et ou offusqué, dont nous ne pouvons pas ne pas vivre la présence insistante.²²⁹

On comprend dès lors que l'univers langagier que Chamoiseau invente pour dire la diversité de l'imaginaire créole doit être original, dynamique et se transformer au gré de la parole des personnages qu'il met en scène. Derrière la renaissance de la figure parodique du conteur s'impose donc la nécessité du Divers. Comme le confirme Édouard Glissant dans ses entretiens avec Lise Gauvin, il s'agit de « [...] la manière même de parler sa propre langue, de la parler fermée ou ouverte ; de la parler dans l'ignorance de la présence des autres langues ou dans la prescience que les autres langues existent et qu'elles nous influencent même sans qu'on le sache. »²³⁰

La centralité de l'action du conteur, du Mentô, permet à Patrick Chamoiseau, de célébrer non seulement la persistance de ce gardien de la tradition orale et des origines africaines, mais aussi tout le courage et la résistance du peuple martiniquais. « Les Mentô sont des « hommes de force », ils représentent l'Afrique oubliée, la force de l'Afrique, ses savoirs et ses pouvoirs. Quant aux conteurs, ils sont les derniers détenteurs d'un savoir ».²³¹ Par sa force silencieuse, sa capacité à repousser les assauts de la domination, de l'acculturation et à

²²⁹ Glissant, Édouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 125.

²³⁰ Glissant, Édouard et Lise Gauvin, *L'imaginaire des langues*, Paris, Gallimard, 2010, p. 28.

²³¹ Vauléon, Maud, « La littérature antillaise : une littérature d'entre-deux. L'exemple de la littérature martiniquaise », *Gens de la Caraïbe*, EHESS - 17 juin 2003, http://www.gensdelacaraibe.org/recherche/articles.php?id_story=63, Web, 21/03/12.

préservé autant que possible la mémoire collective, le conteur est un prophète de l'ordinaire, redessiné dans l'imaginaire du romancier qui livre ainsi la logique de son écriture dans *Écrire en pays dominé*:

Je dis ce Roman-monde où la Merveille connaît les mythes, les légendes, l'étrange, le fantastique, les voltes imprévisibles ; où l'Incertain déploie des échos et miroirs, des reflets de réel, des vérités roulées au gré des personnages, des niveaux de possibles et des tremblées du vraisemblable ; où Créolisation estompe le héros dans la nouée des histoires, des races, des langues et des cultures ; où le Sacré s'émeut de tous sacrés connus en pagailles chatoyantes qui ameutent les fatwa ; où les voix s'emmêlent polyphoniques pour mieux prendre convergences ; où l'Amour est diaprure érotique libertine romantique jusqu'aux suprêmes fraternités ; où les littératures des peuples sont appelées en reflets, dialogues, allusions et connivences dans un jeu nitescent...²³²

Le héros épique chamoisien est un personnage qui doit pouvoir composer avec la multiculturalité ambiante, il est au centre de l'interaction des diverses cultures de leur créolisation. Sa puissance à résister et à s'affirmer ne réside que dans sa capacité à s'inscrire visiblement au centre de la diversité par le processus de créolisation. Ce n'est qu'ainsi que la mémoire collective du peuple martiniquais dans l'oralité du conteur peut survivre à la modernité dominante.

²³² Chamoiseau, Patrick, *Écrire en pays dominé*, p. 288.

Bibliographie.

I- Œuvres étudiées

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

---//--- *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992.

II- Autres œuvres littéraires

Césaire, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1971.

Chamoiseau, Patrick, *L'esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, 1997.

III- Ouvrages théoriques

Ashcroft, Bill et al., *The Empire writes back. Theory and practice in post-colonial literatures*, London and New-York, Routledge, 1989.

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

Bhabha, Homi, *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994.

Chamoiseau, Patrick, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Glissant, Édouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.

Moura Jean-Marc, *Littérature francophone et théorie postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires Française, 2011.

Paré, François, *La distance habitée*, Ottawa, Le Nordir, 2003.

Wilmotte, Maurice, *L'épopée française, Origine et élaboration*, Genève, Slatkine, 1974.

IV- Ouvrages critiques

Auzas, Noémie, *Chamoiseau ou la voix de Babel. De l'imaginaire des langues*, Paris, Imago, 2009.

Bastille, Roger, *Les Amériques noires: les civilisations africaines dans le nouveau monde*, Paris, L'Harmattan, 1996.

- Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- Bernabé, Jean, & al., *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1993.
- Bourhane-Maoulia, Ahamada, *Parole de conteurs dans Solibo Magnifique de Patrick Chamoiseau*, Marseille, Université de Provence, 1994.
- Caillois, Roger, *Le mythe et l'homme*, Paris, Folio, Essais, 1992.
- Chamoiseau, Patrick, & Raphaël Confiant, *Lettres créoles Tracées antillaises et continentales de la littérature 1635-1975*, Paris, Hatier, 1991.
- Chancé, Dominique, *Patrick Chamoiseau, un écrivain postcolonial et baroque*, Paris, Honoré Champion, 2010.
- Chevrier, Jacques, *La littérature nègre*, Paris, A. Colin, 1999.
- Feze, Yves-Abel, *Sony Labou Tansi ou la posture intellectuelle du refus*, Lille, Université de Lille III, Thèse de Doctorat Nouveau Régime, 2002.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes, La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Ghinelli, Paola, *Archipels littéraires*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2005.
- Glissant, Édouard et Lise Gauvin, *L'imaginaire des langues*, Paris, Gallimard, 2010.
- Glissant, Édouard, *Discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997.
- Guillou, M., Roingeon, M., dir, *Dictionnaire Universel*, Paris, Hachette, 1995.
- James, William. *Gilles Deleuze' difference to repetition, a critical introduction and guide*. Vancouver University of British Columbia Press, 2003.
- Jauffred, Virginie, *La dimension épique de l'œuvre romanesque de Patrick Chamoiseau*. Paris, Éditions universitaires européennes, 2010.
- Laberge, Elyse, *L'Esthétique de la mosaïque dans Texaco de Patrick chamoiseau*, Chicoutimi, Mémoire de Maîtrise de l'UQAC, 2010.
- Lemoine, Geneviève, « Polyphonie et décentrement dans le roman francophone. Étude comparative de *Texaco* de Patrick Chamoiseau et *Monnè, outrages et défis* d'Ahmadou Kourouma », Montréal, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2006.
- Maingueneau, Dominique, *L'Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette, 1991.

Martin, Patrice, et Christophe Drevet, *La langue française vue d'ailleurs*, Casablanca, Tarik éditions, 2001.

Mbanga, Anatole, *Les procédés de création dans l'œuvre de Sony Labou Tansi : systèmes d'interaction dans l'écriture*, Paris, L'Harmattan, 1996.

Milne, Lorna, *Patrick Chamoiseau. Espaces d'une écriture antillaise*, Amsterdam, Rodopi B.V., 2006.

Mveng, Engelberg, et B-L., Lipawing, *Théologie, libération et cultures africaines: dialogue sur l'anthropologie négro-africaine*, Paris, Présence Africaine, 1996.

Ngal, Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1995.

Samoyault, Tiphaine, *L'intertextualité: Mémoire de la Littérature*, Paris, Nathan université, 2001.

Saïd, Suzanne, *Homère et l'Odyssée*, Paris, Bélin, 1998.

Simasotchi-Bronès, Françoise, *Le roman antillais, personnages, espaces et histoire : fils du chaos*, Paris, l'Harmattan, 2004.

Simon, Sherry, *Hybridité culturelle*, Montréal, L'Île de la tortue, 1999.

Tala Kashim, Ibrahim, *Orature in Africa*, Saskatoon, University of Saskatchewan Press, 1998.

Wells, Catherine, *L'Oralité dans Solibo Magnifique de Patrick Chamoiseau*, Québec, GRELCA (Essais, no 12, 1994.

Zumthor, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1983.

V- Articles

Biyogo, Grégoire, « Grammaire(s) de la littérature francophone : vers un modèle transversal ? », Papa Samba Diop, dir, *Littératures francophones : langues et styles*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 237-249.

Bokiba, André-Patient, «Écriture et constructions identitaires dans la littérature congolaise », *Neue Romania* N° 33, 2005, p. 107-122.

Casas, Janeth, « Figures romanesques de la quête identitaire et narrative de Patrick Chamoiseau », Kathleen Gyssels, et Benedicte Ledent, dir, *The Caribbean Writer as Warrior of the Imaginary*, Amsterdam - New York, Rodopi, 2008, p. 73-82.

Chamoiseau Patrick dans Gauvin, Lise, « Un rapport problématique : Patrick Chamoiseau ». *L'écrivain francophone à la croisée des langues : Entretiens*, Paris, Karthala, 1997.

Chivallon, Christine, « Texaco ou l'éloge de la 'spatialité.' », *Notre Librairie*, N° 127, juillet/septembre 1996, p. 88-107.

De Bleeker, Liesbeth, « Scénographie postcoloniale et surconscience traductive dans *Solibo Magnifique* de Patrick Chamoiseau », Kathleen Gyssels, et Benedicte Ledent, dir, *The Caribbean Writer as Warrior of the Imaginary*, Amsterdam - New York, Rodopi B.V., 2008, p. 83-96.

Diop, Papa Samba, « Le roman francophone subsaharien des années 2000. Les cadets de la post-indépendance », *Cultures sud*, n°166, juillet-septembre, 2007, p. 9-18.

Feze, Yves-Abel, « Entre le « Tout-monde » et l'acculturation : les littératures francophones », *Revue africaine : culture et acculturation* n°3, Juin 2008, p. 75-82.

Heckmann, Hélène, « Amadou Hampâté Bâ revient... », *Dialogue* n° 29, janvier 1994, p.18-19.

Ndiaye, Christine. « De l'écrit à l'oral : la transformation des classiques du roman africain », *Études françaises*, Volume 37, Numéro 2, 2001, p. 45-61.

Perret, Delphine, « *Lire Chamoiseau* », Condé, Maryse et Madeleine Cottenet-Hage, dir, *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1995, p. 153-172.

Petnkeu Nzepa, Zacharie, « Espace francophone et politique linguistique : glottophagie ou diversité culturelle ? », Paris, *Présence francophone*, N° 60, 2003, p. 80-97.

Rafael, Lucas, « Esclavage et littérature dans les Caraïbes », *Intel'actuel* N°3, Dschang University Press, 2004, p. 52-60.

Semujanga, Josias, « De l'africanité à la transculturalité : éléments d'une critique littéraire dépolitisée du roman », *Études françaises*, Vol. 37, No 2, 2001, p. 133-156.

Todorov, Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », *Communication* No 8, Paris, Seuil, 1966, p. 125-151.

VI- Cyber-bibliographie

Aristote, *Poétique*, http://www.mediterranees.net/civilisation/spectacles/theatre_grec/poetique.html, 12/02/2012.

« Caractéristique du postcolonialisme littéraire », <http://litt-pcolonialsime-qc.chez-alice.fr/caracteristiques.htm>, (05/12/11)

Coursil, Jacques, « Éloge de la muette », Travaux de GEREC-F, 1997, in <http://www.potomitan.info/travaux/muette.htm>, Web, 12/03/12.

Czyba, Luce, « Fonctions et enjeux de la parole dans *Texaco* (Patrick Chamoiseau) », *Semen : Revue de sémio-linguistique des textes et du discours*, 11/1999, <http://semen.revues.org/2878>, Web, 12/03/12.

Décarie, Isabelle, « Modernité de la répétition », *Spirale*, n° 213, 2007, <http://id.erudit.org/iderudit/10431ac>, Web, 21/02/2012.

Goyet, Florence, « L'Épopée », *Vox poetica*, 25/06/2009, http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/goyet.html#_ftn1, Web, 15/12/2011.

Komlan, Sélom G., « Le fragmentaire dans le roman francophone africain », *Tangence*, 2004, <http://www.erudit.org/revue/tce/2004/v/n75/010785ar.html?vue=resume>, Web, 20/10/2011.

Malbrancke, Anne-Sylvie, « Solibo Magnifique de Patrick Chamoiseau : un roman vertigineux », <http://malfini.ens-lyon.fr/document.php?id=138#ftn3>, Web, 19/02/2012.

Nietzsche, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, 1885, p23, http://www.ebooksgratuits.com/pdf/nietzsche_ainsi_parlait_zarathoustra.pdf, Web, 21/02/2012.

Nietzsche, Friedrich, *Le Gai Savoir*, (« La gaya scienza ») Traduction par Henri Albert, Paris, Société du Mercure de France, 1901, p38, http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Gai_Savoir/Livre_premier, Web, 21/02/2012.

Tirthankar, Chanda, « Francophonie littéraire, le tournant ? », Paris, Rfi No 095, 2007, http://www.rfi.fr/actufr/articles/111/article_79194.asp, Web, 12/10/2011.

Vouléon, Maud, « La littérature des Antilles, une littérature de l'entre-deux, l'exemple de la littérature martiniquaise », *Gens de la Caraïbe*, EHESS - 17 juin 2003, http://www.gensdelacaraibe.org/recherche/articles.php?id_story=63, Web, 21/03/12.

« Le Code noir », <http://www.tlfq.ulaval.ca/axl/amsudant/guyanefr1685.htm>, Web, 15/12/2011.

<http://www.etudes-litteraires.com/notions-stylistique.php#ixzz1inNOVtdV>, 02/01/2012.