
Hybride et monstrueuse textualisation des langues dans *Solibo Magnifique* de Patrick Chamoiseau

Fanny Mahy

University of Western Ontario
Université Lille 3 Charles de Gaulle

L'intrigue de *Solibo magnifique* (1988)⁸⁵ prend place au carnaval de Fort de France dans une époque chahutée par les effets à long terme de la colonisation française. La Martinique a été officiellement marquée du sceau colonial en 1946, date à laquelle elle fut désormais considérée comme département d'Outre-mer. Les festivités carnavalesques tourneront court, en effet, alors qu'en plein exercice d'éloquence, le conteur dénommé Solibo Magnifique s'effondre subitement devant l'assistance, qui ne s'en inquiète pas outre mesure au départ, puis s'affole devant le masque de la mort inscrit sur la face du conteur. La joie, la fête et la communion laissent place à l'angoisse, la tristesse, la révolte et la sombre atmosphère d'un incident qui semble un fait divers mais qui révélera les difficultés d'une société tiraillée entre ses traditionnels valeurs, modes de vie et de pensée, désormais confrontés de plein fouet à ceux de la culture dominatrice. Patrick Chamoiseau développera un discours postcolonial à partir de ce fait divers qui se transforme par la suite en une enquête policière menée par les personnages de Bouaffesse et d'Évariste Pilon. Autostrangulation dite « égorgette de la parole » pour les uns, crime pour les autres, la division de la société est marquée du sang de Solibo.

Solibo magnifique connaît encore aujourd'hui un succès critique prospère, il a donné lieu à de récentes et riches études portant notamment sur la dimension du merveilleux, le style de l'écart et de l'amplification, les pratiques du détour, le métissage, l'identité, la

⁸⁵ Désormais *Solibo* dans les citations, suivi de la page.

culture, ou encore les problématiques de l'inscription de l'oral dans l'écrit, de l'altérité, de la réflexivité, de la mémoire et de la création langagière. Le roman a été analysé du point de vue de l'hybridité à travers le concept du métissage, mais à notre connaissance, il ne l'a pas été dans la perspective voisine de la monstruosité, plus précisément du « dire-monstre », qui en interroge les modalités d'écriture. Nous nous proposons dès lors d'analyser l'hybridité et la monstruosité des langues agencées dans le texte en recourant essentiellement à deux études générales issues des collectifs *Le Monstre humain* et *Le Dire-monstre* ainsi qu'à quelques articles ponctuels portant sur *Solibo magnifique*. Selon nous, cette analyse devrait permettre de mieux révéler une société-monstre et ses acteurs, à bien des égards. Pour Marie-Hélène Larochelle, « étudier le « dire-monstre » enrichit la démarche sociocritique en dévoilant un versant souvent laissé dans l'obscurité » (2009 : 7). *Solibo magnifique* repose essentiellement sur la problématique des langues con-textualisées, le créole, le français et – pour reprendre Kundera – la langue « chamoisée » (N'Zengou-Tayo, 1996 : 155). C'est à travers l'analyse de l'hybridité textuelle – entre tradition orale et marquage de paroles –, des dialogues interrogeant l'identité et l'altérité, ainsi que de la langue comme expression de la violence et de l'excès, que nous devrions mieux cerner de quoi est faite l'hybridité du texte et, parallèlement, la nature de la monstruosité sociale à l'œuvre dans le roman.

HYBRIDITÉ TEXTUELLE, TRADITION ORALE ET MARQUAGE DE PAROLE

L'hybridité des langues à l'œuvre dans *Solibo magnifique* – français, créole – implique l'hybridité des modes d'expression – écrit, oral. Ce métissage, à première vue charmant, singulier et exotique, ne révèle pourtant pas une écriture de pure harmonie, mais un lieu de tensions que l'écrivain ressent et s'efforce d'exprimer.

Il n'est pas sans intérêt de rappeler que la diglossie est un drame linguistique pour Chamoiseau, écrivain fasciné par le mode de l'oralité et par le conte, genre au lexique et à la syntaxe caractéristiques. L'oralité aime à amplifier le « dire » et le « comment-dire », elle use fréquemment d'hyperboles, de comparaisons frappantes, elle joue des sonorités et des répétitions, et dans la fête qu'elle engage avec les sons et les mots, elle se

fait à la fois chantante, dansante et pétillante. L'ouverture du discours de Solibo magnifique en donne la mesure :

Messieurs et dames si je dis bonsoir c'est parce qu'il ne fait pas jour et si je dis pas bonne nuit c'est auquel-que la nuit sera blanche ce soir comme un cochon-planche dans son mauvais samedi et plus blanche même qu'un béké sans soleil sous son parapluie de promenade au mitan d'une pièce-cannes é krii ? é krria ! répond l'assemblée d'une seule voix. (*Solibo*, 233)

François Lagarde trouve dans l'œuvre de Chamoiseau « une mélancolie de la Parole, du retour au pays natal et de la mère » (2001 : 159). L'hybridité d'une langue qui n'est ni du créole ni du français mais un métissage des deux, s'est vue reléguée comme vulgaire « langue-banane » par les lecteurs français, rigoureux et normatifs, mais aussi par les lecteurs créolophones qui n'apprécient pas davantage ce qu'ils perçoivent comme une indécision entre deux langues connues (Dumontet parle à cet égard de « français-banane » ; 2000 : 164). Ce mépris de l'entre-deux langues est manifeste quand le brigadier-chef, Bouaffesse, décide de mener l'enquête de la mort de Solibo ; il interroge les témoins et précise : « pas de *charabia* de nègre noir mais du français mathématique » (*Solibo*, 105).

Rappelons également que le rapport au temps est tout à fait dissemblable dans les langues française et créole, Chamoiseau parlant d'une « temporalité chaotique » qui permet d'envisager un pot-pourri de sons et de mots fusant en tous sens ; il ajoute que pour en avoir une idée, « il faudrait écouter un concert de tambour. [...] L'idée du rythme est une idée fondamentale pour comprendre le processus de créolisation » (Peterson, 1993-1994 : 46). Les traducteurs de textes créoles doivent nécessairement en tenir compte. L'un d'eux définit ainsi le créole comme étant :

[...] un mélange de langues romanes – mais aussi de hollandais et d'anglais – avec la langue des indigènes originaires d'Afrique, d'Asie et d'Amérique. En particulier dans les Antilles, chaque terme est adapté au rythme de la prononciation de l'Afrique de l'Ouest, par des raccourcissements, souvent aussi par l'élimination des voyelles. (Dumontet, 2000 : 160)

L'écriture de Chamoiseau se définit essentiellement par le créole qui l'habite comme langue et esprit, or, le créole se définit par le rythme, celui de la langue, et celui de l'interaction du conteur et de son public. Selon Euridice Figueiredo, « le récit oral tire sa force de l'interaction entre le conteur et l'auditoire : le premier ajoute toujours une note personnelle et le public réagit pour l'encourager à poursuivre »

(1993 : 32). On comprend dès lors pourquoi au moment où Solibo s'écrie « patat'sa » et s'écroule, l'assemblée s'écrie à l'unisson « patat'si » ; elle n'y voit qu'un effet de mise en scène, surprise qui appuie les propos du conteur. On sait que « patat'si » signifie « patate douce » et désigne le sexe féminin (Perret 1994 : 834), mais le sens contextuel reste mystérieux et peut donner lieu à diverses interprétations. Peut-être la mort du conteur, symbole de la mort de l'oralité, termine-t-elle une boucle métaphysique, culturelle et langagière. Le conteur est né du sexe de la femme qui lui a transmis sa langue native, le créole, dès lors, le désir d'un retour à la parole, au conte, aux sources et à la tradition permettent d'envisager la mort comme un désir de renaissance. D'autre part, Solibo est chantre de la parole en communion avec les sens ; la mort de la parole est aussi la mort de toute une sensualité qui se manifeste – dans son degré le plus élevé – dans la sexualité.

Le métissage du français et du créole est certes le plus apparent, mais il semble que le créole constitue déjà en soi une source de métissage complexe et importante ; la plurivocité lexicale présente une forme d'hybridité qui seconde l'hybridité originelle des langues qui ont inspiré et composé le créole. L'usage du créole implique aussi une hybridité temporelle, constituée des temps de l'avant et de l'après colonisation. L'écrivain se situe dès lors dans une sorte d'entre-deux temps empreint de mélancolie et de nostalgie. Le métissage se manifeste également dans la fête des mots et des sons, conjugués aux modalités de l'excès. Enfin, l'hybridité se déploie dans l'interaction que la pratique du créole suppose. Il ne s'agit pas d'une parole de soi à soi par le texte, mais d'une parole de soi à l'autre, qui se nourrit de la richesse du croisement et de l'interaction d'âmes, de corps et d'énergies en mouvement.

Chamoiseau est nostalgique de la culture et de la langue créoles, inextricablement liées. Pourtant, il ne rejette pas le français et le mode de l'écrit, en dépit de toutes les difficultés qu'ils impliquent. L'écrivain est séduit par l'écrit qui reste, qui dure, qui laisse une trace palpable. Avec le conteur, la parole s'envole et se transmet tant bien que mal de génération en génération. Avec l'écrit, la parole est marquée, elle ne sera pas déformée mais accessible à la postérité dans sa forme authentique. Cette attraction pour l'écrit se conjugue avec un sentiment de trahison de l'oral. Lagarde explique que « la difficulté diglossique est doublée d'une peine plus grande encore, celle du passage de l'oral à l'écrit, vécu comme une perte, une dette, un travail de mort. L'écriture et le signe trahissent » (2001 : 159). Pour corroborer ce travail de mort, ajoutons

que selon Carol (2005 : 9), la honte, l'effroi ou le dégoût que peut provoquer le monstre humain « poussent à le tuer » symboliquement ou physiquement. De même, l'effroi ou le dégoût devant la monstrueuse langue française – en ce qu'elle s'impose et « rompt avec l'ordre du monde établi » – Carol (2005 : 7) poussent à la détruire et la supprimer. Ce crime à l'encontre du français venge la mort de Solibo. La langue française est telle une langue monstre qui poursuit l'esclave échappé, mais l'écrivain choisit de la contrer, non frontalement, mais par le détour du travail d'écriture, qui met en relation – conflictuelles – deux langues qui jamais, ne se fondront en une seule.

Chamoiseau va rompre avec les limites de l'écrit et de la langue française en s'adonnant à l'oraliture, genre hybride qui entremêle l'oralité et la littérature. Chamoiseau use d'une langue hybride parce qu'il ne peut faire autrement. Opprimé dans sa créolité, soumis dans l'usage du français, il est un écrivain « maudit », un écrivain « monstre », du seul fait qu'il renvoie au « Cham de la Bible, celui qui avait la peau noire », comme disait Solibo (*Solibo*, 57). En effet, l'épisode biblique appelé « la malédiction de Cham », rapporte que Noé, enivré par le vin, se retrouve nu dans sa tente. Son fils, Cham, le rapporte à ses deux frères qui détournent la tête pour ne pas voir la nudité de leur père. Quand Noé reprend ses esprits et apprend la conduite de Cham, il maudit Canaan – le fils de Cham –, et souhaite qu'il soit l'esclave des esclaves de ses frères. Or, selon certaines traditions, « les races monstrueuses descendraient de Caïn, de Cham ou des filles d'Ève » (Carol, 2005 : 12). La situation d'esclavage biblique renvoie à la situation historique d'esclavage de l'homme noir, et en l'occurrence, à sa position d'opprimé par la colonisation.

Face à la position du maudit et du dominé, l'écrivain tente d'écrire, de faire entendre sa parole, non sans difficultés, sur lesquelles s'interroge Chamoiseau :

Comment écrire alors que ton imaginaire s'abreuve, du matin jusqu'aux rêves, à des images, des pensées, des valeurs qui ne sont pas les tiennes ? Comment écrire quand ce que tu es végètes en dehors des élans qui déterminent ta vie ? Comment écrire, dominé ? (Guérin, 2009 : 47)

L'écriture de Chamoiseau va exprimer une certaine « surconscience linguistique », pour reprendre le terme de Lise Gauvin, qui se manifeste essentiellement par la réflexivité à l'œuvre (Satyre, 2009 : 88). Chamoiseau opte pour une voix narrative, alternant entre la position de narrateur à la première personne et celle de personnage à la troisième personne. Ce statut narratif hybride lui permet d'exprimer les difficultés

de l'écrivain à choisir une langue qui ne soit ni créole ni français ni créole francisé ni français créolisé, mais une langue qui reflète la réalité linguistique de son milieu. Le récit n'est pas seulement l'écriture d'une aventure mais aussi l'aventure d'une écriture mise en question, qui s'interroge sur le frottement des deux langues et de leurs modalités spécifiques. Ainsi, Chamoiseau écrivain fait-il dire à Solibo, s'adressant à Chamoiseau personnage : « Je parlais, mais toi tu écris en annonçant que tu viens de la parole. Tu me donnes la main par-dessus la distance. C'est bien, mais tu touches la distance... » (*Solibo*, 53).

Chamoiseau veut donc préserver le souvenir du passé dans lequel s'inscrit le récit parce que, comme l'a énoncé Glissant, la mémoire collective est indispensable à la confiance en l'avenir. Les générations à venir doivent connaître l'Histoire et les histoires de leur peuple, comme on peut le constater dans *Solibo magnifique*. Pour dire la monstrueuse et riche association de deux langues sur un même territoire – l'une originelle, l'autre imposée –, ainsi que la cohabitation de deux cultures, Chamoiseau mêle le créole – langue dont nous avons déjà mesuré le caractère hybride – au français, ce qui amplifie considérablement les croisements entre langues et cultures, tels que suggérés par l'oraliture. Chamoiseau dévoile quelques uns de ses principes d'écriture à ses traducteurs, insistant tout d'abord sur l'importance du créole : « dans l'usage du français, j'essaie de ne pas oublier ma langue créole, mon imaginaire créole, ma conception créole du monde » (Guérin, 2009 : 61). Le deuxième point concerne l'usage du français :

Je me promène sur la totalité de la langue française, de son origine à aujourd'hui, tout est bon et tout est mis au service de l'effet littéraire : mots anciens, mots nouveaux, mots savants, mots techniques, mots argotiques, hypercorrection, formulation approximative... C'est la fête du langage ! (*Idem*)

Il ajoute qu'il souhaite faire perdre à la langue sa certitude et son académisme formel. Enfin, « je sacrifie tout à la musique » conclue-t-il (*Idem*). Son usage festif de la langue a en outre donné lieu à des rapprochements d'ordre stylistique entre son écriture et celle de Rabelais.

L'oraliture est donc un genre hybride à bien des égards ; d'abord, c'est le recours de l'écrivain Cham, maudit, dominé, colonisé, essayant de dire la culture créole sans passer par le « français-monstre » du colonisateur qui la trahit nécessairement. Ainsi, l'oraliture s'efforce de conjuguer la richesse, la complexité et le rythme de la langue créole à la langue française, système de signes qui traduit le monde d'une façon

radicalement différente. Cette écriture cherche à faire disparaître les rapports de force, à dire, non à travers la langue du dominateur, mais à travers la sienne propre, fruit d'un travail de recomposition d'ordre narratif, structurel et lexical, qui impliquent des difficultés d'écriture reflétées dans les réflexions métalinguistiques. L'oraliture exprime aussi l'hybridité du temps, de l'Histoire, elle met en relation la culture collective originelle qui appartient désormais au passé, avec la mosaïque d'une culture traditionnelle juxtaposée à celle de l'opprimeur. L'oraliture est la modalité de la mémoire ; elle lutte contre l'oubli de ce qui a composé une culture particulière, avec ses traditions – contes, légendes, dictons, proverbes – et ses modes de vie, de pensée, sa façon de ressentir et de faire la fête.

LANGUES, IDENTITÉ ET VIOLENCE, UN TEXTE DE L'EXCÈS

Les difficultés de dialogue sont manifestes entre les deux langues en contact dans le sens où elles correspondent à deux cultures et à deux modes différents d'envisager la vie et le monde. L'hybridité engendrée par l'association de langues est la plus manifeste, mais au sein même de cette hybridité, des composantes sociales cherchent à se dissocier les unes des autres, parfois de manière radicale, violente, voire monstrueuse, et elles obligent à un traitement de différenciation les unes des autres.

Au sein de la société – en l'occurrence martiniquaise –, la monstruosité est une différence, un écart trop important par rapport à sa norme (Larochelle, 2009 : 7). À Fort de France, il n'y a plus une norme sociale mais des normes sociales, ce qui implique pour les personnages respectant la norme d'une certaine communauté d'être hors-normes pour la communauté adjacente et adverse. Il est entendu que tout ce qui est différent et hors-norme ne peut être systématiquement qualifié de monstrueux ; mais un écart qui devient excessif le permet. Cet écart débouche alors sur une impasse et des difficultés croissantes qui se manifestent dans la violence, et dont l'apogée est le crime. Selon nous, le dialogue des langues à l'œuvre dans *Solibo magnifique* est vain car chacun des groupes sociaux en contact conçoit l'altérité comme un monstre dont il a peur et qu'il rejette, sans doute pour se sentir plus uni et plus soudé aux siens et à son identité constitutive, mais aussi pour se protéger des dangers d'une altérité qui

contribue nécessairement, néanmoins partiellement, à la construction de l'image identitaire de soi. Autrement dit, le jugement qu'une société porte sur elle-même n'est pas étranger à celui que les autres sociétés portent sur elle.

Entre une identité et une altérité douloureuses, nous assistons dans *Solibo magnifique* à de formidables dialogues de sourds débouchant sur une violence qui concrétise la peur du hors-normes et du différent. Chamoiseau écrit l'Histoire sous la forme d'histoires pour mieux exprimer ces luttes dialogiques. Selon lui, « identité et culture doivent être envisagés sous des modalités dialogiques qui relèvent du métissage » Peterson (1993-1994 : 44). C'est en effet dans l'analyse des dialogues entre les deux cultures – ou dans les défauts et l'absence même de dialogue – que se manifestent le mieux les caractéristiques des deux sociétés. Chacune est étrangère à l'autre et s'étonne ou se révolte des particularités de l'altérité.

Ainsi, quand Doudou-Ménar se rend compte que Solibo est en train de mourir – elle court alerter la police avec toute la spontanéité qui caractérise son tempérament, et celui de son peuple en général. Mais Justin Philibon n'apprécie pas cette entrée en matière trop vive et émotive, il répond :

[...] c'est pas comme ça Mââme, vous êtes ici chez la police et pas au marché-poissons, y'a l'officialité, y'a le règlement, y'a le code de principe pénal et un tas de machins comme ça, tu comprends s'il vous plaît ? ... – Solibo va mourir, je te dis ! crachait l'Énorme en levant les yeux au ciel, insensible aux beautés procédurières. (*Solibo*, 50)

Doudou-Ménar va se révolter et manifester une grande violence dans ses propos et ses actions car d'une part, elle ne se sentira pas respectée dans son identité menacée par une altérité du mépris et du pouvoir, d'autre part, parce qu'elle s'indigne de voir son appel au secours frapper le mur sans jamais atteindre Philibon. Ce dernier est incapable de répondre à l'urgence de la situation, comme si le fait que cet appel provienne de la société dominée impliquait de ne pas le prendre au sérieux. Parallèlement, Doudou-Ménar n'est pas en mesure de recevoir les paroles de Philibon concernant l'officialité. Pourquoi s'embarrasser de procédures administratives et officielles qui ne sont pour elle que grattage de papier et perte de temps, alors qu'un homme est sur le point de perdre la vie ? Doudou-Ménar apparaît comme un monstre sauvage et primitif à Philibon qui apparaît à son tour comme un monstre procédurier et insensible à Doudou-Ménar. Il ne s'agit donc pas seulement dans *Solibo magnifique* d'un métissage de langues mais de

toute évidence, d'un choc de cultures qui rend plus opaques encore les langues des uns pour les autres.

Le français et le créole s'avèrent des langues du dire-monstre dont les discours diffèrent selon la perspective de la société d'où elles proviennent. Comme l'a explicité Marie-Hélène Larochelle dans ses propos généraux sur le concept, grâce au « dire-monstre, qui « interroge le moment où la langue devient le véhicule des émotions les plus intenses et les plus irrationnelles », « celui que la société marginalise en le repoussant hors de ses limites aura ici voix au chapitre » (2009 : 5).

Selon nous, le dire-monstre des partisans de la postcolonialité est fondé sur leur observation et leur imaginaire. Pour Anne Carol, « face à ce monstre toujours en dehors (des limites, du quotidien, du monde), l'homme tente de retrouver une rationalité, un sens » (2005 : 12). Cette recherche de rationalité du descendant du colonisateur est fortement marquée dans le texte qui s'ouvre sur un procès verbal qui se veut objectif, rationnel, précis et scientifique. Pilon est le premier à examiner le corps de Solibo. Les témoins sont pressés autour de lui, curieux : « Leurs yeux d'écoliers attentifs nous prouvent que chaque mouvement de Pilon autour de Solibo relève d'une science exacte » (*Solibo*, 127). Les procédures du peuple de Solibo sont envisagées comme des rites qui ne reposent sur rien ou si peu, tel l'occultisme. Chamoiseau personnage est conscient du regard qui est porté sur sa culture : « ils traquaient nos mœurs carnavalesques pour leur album de souvenirs » (*Solibo*, 65).

Chamoiseau narrateur permet de saisir le dire-monstre du descendant de colonisé, à la fois dans la parole du peuple dominé pour lequel il prend parti, et à la fois dans le discours direct de l'opresseur, en l'occurrence Bouaffesse, qui s'adresse à Congo comme suit :

Un vieux nègre qui sort de je ne sais où et qui vient se mettre devant moi pour parler de respect ! Dieu seigneur ! je respecte tout, moi : Jésus-Christ, le Pape, la République mère-patrie, la Sécurité sociale, Air France, la Banque Nationale de Paris, et même le crédit martiniquais, je respecte la Loi, la Philosophie, la Paix dans le monde, l'O.N.U., de Gaulle, la 604 et même la Deux-Chevaux, je respecte Schoelcher, Félix Eboué, Jeanne d'Arc, les coulis, j'aime pas les Haïtiens mais je les respecte ! Toi, tu es un chien sans maître, où est ton respect ? ! Tu sors de ton bois pour empoisonner sur la Savane un brave bougre qui ne t'a rien fait, et tu viens me parler de respect ? ! (*Solibo*, 161).

Le « dire-monstre » est manifeste dans la comparaison de Congo avec un chien sans maître, dont la sauvagerie – et tout l'imaginaire auquel elle donne lieu – est renforcée par le terme péjoratif « vieux

nègre », et par les mots « bois » et « savane ». Le « dire-monstre » est aussi un dire plein de préjugés qui enferme l'autre dans un état particulier – ici de criminel – qui ne repose en réalité que sur des élucubrations aux apparences rationnelles, et pour le moins, aussi éloignées de la vérité que ne le sont les pratiques occultes méprisées. Le procédé de liste participe de cette monstruosité, de cette violence et de cet excès. Chaque élément supplémentaire que Bouafesse dit respecter crée l'effet de coups de fouet verbaux à l'adresse de Congo, et parallèlement, semble donner une certaine force à Bouafesse qui précisément, par l'abjection et le dire-monstre de l'autre, renforce son identité d'homme civilisé de culture officielle française à laquelle il est fier d'être assimilé.

À ce dire-monstre du collaborateur se juxtapose le dire-monstre de l'ancien colonisé. Celui-ci ne repose pas tant sur l'observation et l'imaginaire, mais riposte à la violence qui lui est faite. Bien sûr, ce dire-monstre est double, il est celui des personnages dominés, mais il est aussi celui de Chamoiseau personnage, narrateur et auteur, qui prend nécessairement le parti de sa culture, de sa langue et de Solibo. Chamoiseau va contrer le discours-monstre des exécuteurs de la culture française au moyen de plusieurs procédés. Ainsi, la représentation que Bouafesse se fait de Solibo vivant, conjuguée à sa vision de Solibo mort, est-elle tout à fait dégradante :

Bouafesse, se retournant, observa le cadavre, et revit un nègre gonflé, un nègre de rien comme on en rencontre derrière les marchés, pas même assez grand pour jouer au basket, avec des pattes trop fines pour semer du football ou fumer dans les cent mètres. Et puis il était mort sans classe, gueule ouverte, yeux même pareils, à dire un coupeur de cannes touché par la bête-longue. Il revint à Congo, apprêtant stylo et calepin : Tu dis Solibo, mais ça c'est pas un nom, c'est une nègrerie, son nom exact, c'est quoi ? (*Solibo*, 102).

Pour contrer cette représentation éloquente de bêtise et de clichés sur l'homme noir, Chamoiseau va donner la parole à chacun des témoins de la mort de Solibo. L'ensemble des témoignages constitue une mosaïque qui rend toute la magnificence et la dignité au personnage Solibo. La parole donnée au peuple est un hommage polyphonique s'inscrivant à l'encontre de la représentation du discours dominant dégradant.

Pour défendre sa communauté contre une représentation-monstre, mais aussi pour convaincre que la monstruosité provient paradoxalement de ceux qui considèrent en avoir le moins – parce que

protégés par la civilisation et l'officialité –, Chamoiseau aura recours à différentes analogies qui ravalent les dominants au rang de bêtes. Ainsi, « Bouaffesse rugit » comme une bête fauve (*Solibo*, 154), il est rapproché de Dracula (*Solibo*, 175), d'une « z'oie » quand il marche et observe avec suspicion (*Solibo*, 85). Le chef de la patrouille a « l'œil sauvage » (*Solibo*, 158), Philibon est « à ainsi dire un papillon barré par la lumière ! » pour son manque de réaction (*Solibo*, 49). « Quel chien ! » s'exclame Philibon à propos de Bouaffesse qui utilise son bureau de travail pour des ébats sexuels (*Solibo*, 66). Quand Congo aperçoit le car de la police, « me la hopo, voici la police ! dit-il avec le ton que l'on emploie pour signaler les chiens » (*Solibo*, 83). Aussitôt, « les quatre hommes de loi nous encerclent lentement, avec des mines de guêpes rouges » (*Solibo*, 84), raconte Chamoiseau. L'écrivain explore ainsi les possibilités esthétiques du rapprochement, les analogies, et aussi les contrastes puisque tout repose sur une dualité fondatrice. L'humanité des civilisés n'est pas si loin de l'animalité, « humanimalité » hybride qui tâtonne dans les sillons de la monstruosité. Nous ne sommes pas tout à fait, mais pas loin du « tout bon » et du « tout méchant » (Carol, 2005 : 17), et la monstruosité des oppresseurs semble avoir été fabriquée dans un but didactique et politique. La figure du monstre permet de « symboliser, enseigner, convaincre » Carol (2005 : 18), grâce à la dimension choquante qui renforce le message.

Le contraste entre les deux groupes en contact est efficace pour dépeindre la monstruosité d'une société en pleine mutation. La violence résulte des failles des institutions qui ne parviennent pas à s'accorder. Il y aura par exemple un sérieux problème de communication entre la police et les secours médicaux. La police est sur les lieux du crime et s'efforce de préserver les indices qui devraient aider à découvrir l'assassin de Solibo quand surgit le véhicule des pompiers roulant à grande vitesse sur les indices à préserver... la confrontation entre les deux services sera sauvage et violente.

Les failles et les manifestations violentes ne se répercutent pas seulement sur la société dominante, mais aussi sur la société dominée qui fera notamment l'objet de calomnie de la part de la police. Ici, point de présomption d'innocence, présomption de culpabilité pour tous. Selon Bouaffesse, il s'agit d'un assassinat organisé collectivement qui nécessite l'usage de pratiques violentes pour obtenir les aveux nécessaires à résoudre le cas. Bouaffesse est si persuadé que Solibo est mort par empoisonnement qu'il n'attend pas les résultats de l'expertise

pour considérer sérieusement la piste. Par le matraquage verbal conjugué aux violences physiques, il conduira l'un des témoins au suicide et blessera mortellement Doudou-Ménar.

La monstrosité repose essentiellement sur l'injustice, mais aussi sur la vanité et la fausseté des « institutionnalisés » mis en scène par Chamoiseau. Leur monstrosité morale atteint le paroxysme lorsqu'elle entraîne la mort d'innocents, d'autant plus qu'elle n'est pas assumée. Quand les bourreaux doivent rendre compte de leurs agissements, ils exposent les faits sur papier d'une façon apparemment objective, mais en vérité outrancièrement mensongère. La manipulation est de mise, et la presse joue un rôle essentiel pour relayer les informations et les images que la société-monstre juge avantageuses. Ainsi, « seul un reporter du journal France-Antilles fut admis dans le cercle, photographiant le brigadier-chef et ses zouaves en pose avantageuse devant le cadavre, puis le car d'où s'élevaient des prières et des pleurs » (*Solibo*, 113). Plusieurs passages ayant trait à la presse donnent à comprendre que les partisans du phénomène historique de la colonisation française ne tendent pas tant à tirer la société autrefois colonisée vers le haut qu'à en donner l'illusion au monde en se flattant par la même occasion d'en être l'un des acteurs aujourd'hui toujours actif, et dont la presse relaie l'efficacité, voire l'héroïsme.

Le dire-monstre de l'ancien colonisé se manifeste essentiellement en réponse au discours de l'autre qui tend à le dénuer de son humanité par des oppressions, des manques de respect et des violences répétées. L'agresseur est perçu comme un homme dont la violence et les pratiques permettent des rapprochements peu flatteurs avec divers animaux. Pour parer au discours dominant univoque, Chamoiseau donne la parole aux quatorze témoins restés sur les lieux du soit-disant crime et leurs voix constituent progressivement une mosaïque qui rend un puissant hommage polyphonique à *Solibo*. D'autre part, Chamoiseau décrit dans son ensemble la société-monstre du sympathisant de la culture française puisque ses dysfonctionnements et ses échecs sont grossiers et ridicules, ses supposés principes moraux bafoués et sa puérole envie de gloire – via la presse – mise au jour.

Par l'analyse de l'hybridité textuelle, des dialogues qui interrogent l'identité, l'altérité et les rapports de l'un à l'autre – ceux du sympathisant et du détracteur du phénomène historique de la colonisation –, ainsi que les langues comme transmetteurs de la violence, nous avons voulu démontrer que *Solibo magnifique* est un texte qui

comporte un métissage de langues, illustrant le choc des cultures, un métissage de pratiques de vie et de pensée dont les modalités, par rapport à la norme de la société adverse, sont l'excès, manifeste dans l'écriture même du récit. L'hybridité, essentiellement à l'œuvre dans les pratiques d'écriture, voisine avec la monstruosité, un concept plus fort et plus violent qui permet de mieux dire les effets pervers d'une société désormais divisée et meurtrie, en proie à la nostalgie du temps de l'avant colonisation, le temps du créole, de la joie, de la vie, des contes et des traditions. Le « dire-monstre » permet de dire les émotions intenses qui ne relèvent pas toujours du rationnel, mais de l'imaginaire pour les uns, de la blessure narcissique qui conduit à un processus d'autodéfense pour les autres. Dans *Solibo magnifique*, le discours-monstre dominant devient discours-monstre dominé car Chamoiseau prend le parti des opprimés dont il fait partie et se charge dès lors de mettre au jour toute la monstruosité et l'abjection de la société gaullienne qui se fait – sous couvert de distribuer la bonne parole, la dignité et l'éducation – plus bête qu'humaine... Pour qui pleurer ? ...

Ouvrages cités

- CAROL, Anne. « Avant-propos ». *Le « monstre » humain, imaginaire et société*. Publications de l'Université de Provence, 2005. 5-18.
- CHAMOISEAU, Patrick. *Solibo Magnifique*. Paris : Gallimard, 1988.
- DUMONTET, Danielle. « Possibilités et limites des transferts culturels : le cas des romans *La Reine soleil levée* de Gérard Étienne et *Texaco* de Patrick Chamoiseau ». *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 13, n° 2, 2000. 149-178.
- FIGUEIREDO, Euridice. « La réécriture de l'Histoire dans les romans de Patrick Chamoiseau et Silviano Santiago ». *Études littéraires*, vol. 25, n° 3, 1993. 27-38.
- GUÉRIN, Geneviève. *De Solibo magnifique à Biblique des derniers gestes. Esquisse d'une poétique chamoisienne*. Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval dans le cadre du programme de maîtrise en études littéraires pour l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A), 2009. 1-118.
- LAGARDE, François. « Chamoiseau : l'écriture merveilleuse ». *Études françaises*, vol. 37, n° 2, 2001. 159-179.
- LAROCHELLE, Marie-Hélène. « Liminaire. *Le dire-monstre* ». *Tangence*, n° 91, 2009. 5-10.
- N'ZENGOU-TAYO, Marie-José. « Littérature et diglossie : créer une langue métisse ou la « chamoisification » du français dans *Texaco* de Patrick Chamoiseau ». *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 9, n° 1, 1996. 155-176.
- NDIAYE, Christiane. « De la pratique des détours chez Sembène, Chamoiseau et Ben Jelloun ». *Tangence*, n° 49, 1995. 63-77.
- PERRET, Delphine. « La Parole du conteur créole : *Solibo magnifique* de Patrick Chamoiseau ». *The French Review*, vol. 67, n° 5, 1994. 824-839.
- PETERSON, Michel. « Patrick Chamoiseau : l'imaginaire de la diversité ». *Nuit blanche, le magazine du livre*, n° 54, 1993-1994. 44-47.
- SATYRE, Joubert. « La littérature antillaise : une littérature de l'Amérique ». *Québec français*, n° 154, 2009. 86-89.