

ACADEMIE ROYALE DES SCIENCES D'OUTRE-MER

**Le folklore et la littérature orale
créole dans l'œuvre de
Simone Schwarz-Bart (Guadeloupe)**

par

Kathleen GYSSELS

KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OVERZEESTE WETENSCHAPPEN

1997

ACADEMIE ROYALE DES SCIENCES D'OUTRE-MER
Classe des Sciences morales et politiques
Mémoire in-8°, Nouvelle Série, Tome 52, fasc. 1, Bruxelles, 1997

**Le folklore et la littérature orale
créole dans l'œuvre de
Simone Schwarz-Bart (Guadeloupe)**

par

Kathleen GYSSELS

chercheur au «Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek Vlaanderen»
aux «Universitaire Faculteiten Sint-Ignatius», Anvers

KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OVERZEESE WETENSCHAPPEN
Klasse voor Morele en Politieke Wetenschappen
Verhandeling in-8°, Nieuwe Reeks, Boek 52, afl. 1, Brussel, 1997

Mémoire présenté au concours annuel 1995
et couronné par la Classe des Sciences morales et politiques
en sa séance du 20 juin 1995

Rapporteurs: MM. P. DE MARET, A. GERARD et M. GRAULICH

Texte définitif déposé le 31 mai 1996

ACADEMIE ROYALE
DES
SCIENCES D'OUTRE-MER

KONINKLIJKE ACADEMIE
VOOR
OVERZEESE WETENSCHAPPEN

rue Defacqz 1 boîte 3
B-1000 Bruxelles (Belgique)

Defacqzstraat 1 bus 3
B-1000 Brussel (België)

 (02)538.02.11 & 538.47.72 - Fax (02)539.23.53
E-mail: kaowarsom@skynet.be

ISBN 90-75652-07-0
D/1997/0149/5

A la mémoire de Jean-Louis Comhaire
Seraing 1913, Bruxelles 1994

Je remercie le Prof. Em. Albert Gérard, membre titulaire de l'Académie,
né le 12 juillet 1920 et décédé le 28 novembre 1996 à Liège,
pour sa précieuse contribution à ce travail.

Des parties de cet ouvrage ont paru, de manière modifiée, dans *Filles de Solitude. Essai sur l'identité antillaise dans les auto-biographies fictives de Simone et André Schwarz-Bart*, doctorat nouveau régime, Université de Cergy-Pontoise, Paris, L'Harmattan, 1996, ISBN 2-7384-3494-0, 447 pp.

TABLE DES MATIERES

Abréviations	6
1. Le double paradoxe de la littérature antillaise	7
1.1. Folklore et folklorisation	7
1.2. Oralité et continuum linguistique	11
1.3. Le Conteur, «djobeur de l'âme collective»	13
2. Emancipation de l'oraliture	19
2.1. L'exemple du proverbe	19
2.2. L'exemple du conte	21
2.3. De la tradition à la modernité: l'auteure, comme griotte moderne	27
3. Le Gros Ka: le folklore sonore	31
3.1. «Adieu foulards, adieu madras»	32
3.2. «Des mazoukes lentes, des valse et des biguines doux-sirop»	35
3.3. Le tambour d'exception	39
3.4. «Le tambour à deux peaux»	40
4. Le Quimbois: magie quotidienne dans l'arrière-pays	43
4.1. La libation	43
4.2. La morphrasée	44
4.3. La négresse volante	49
4.4. Le bain démarré	53
4.5. Le rite funéraire	57
4.6. Le docteur-feuilles, la séancière du morne	58
5. Conclusion	61
Bibliographie	63

ABREVIATIONS

- DDJ*: SCHWARZ-BART, A. 1958. *Le Dernier des Justes*. — Seuil, Coll. Points, Paris.
- PDP*: SCHWARZ-BART, A. & S. 1967. *Un plat de porc aux bananes vertes*. — Seuil, Paris.
- LMS*: SCHWARZ-BART, A. 1972. *La Mulâtresse Solitude*. — Seuil, Coll. Points, Paris.
- TM*: SCHWARZ-BART, S. 1972. *Pluie et vent sur Télumée Miracle*. — Seuil, Coll. Points, Paris.
- TJ*: SCHWARZ-BART, S. 1979. *Ti Jean L'horizon*. — Seuil, Coll. Points, Paris.

1. Le double paradoxe de la littérature antillaise

Story-telling, singing and other forms of tribal entertainment continue with such phenomena as the calypso tents. That tradition is also African. The union of voice and drum, the drum being the most natural accompaniment of the human voice, is still very strong, and is the basis of our music.

Derek Walcott

[Le chant d'Amboise] monta si haut ce matin-là que les commandeurs à cheval, dans le lointain, s'assurèrent de la présence d'une arme, sous les fontes de leurs selles. Mais j'étais loin de tout cela, loin du soleil, loin des piquants et des contre-maîtres.

Pluie et vent sur Téliumée Miracle

1.1. FOLKLORE ET FOLKLORISATION

Par «folklore», le Petit Robert entend «science des traditions, des usages et de l'art populaires d'un pays», «aspect[s] pittoresque[s] mais sans importance ou sans signification profonde», ce qui, du coup, banalise l'«ensemble de ces traditions». En outre, le dictionnaire français néglige la forme composée du substantif, soulignée à juste titre par E. C. PARSONS (1936) dans *Folk-Lore of the Antilles, French and English*. «Lore» signifie selon le Longman «knowledge or old beliefs, not written down about a particular subject», une définition d'autant plus intéressante qu'elle recouvre celle de l'*oraliture*. Par ce terme, on entend le «corpus complexe de formes transmises oralement, d'origine africaine ou européenne, adaptées à l'univers américain des plantations [...] ciment de la collectivité, le support et l'expression de son imaginaire,» précise L. DE ALMEIDA (1989, p. 90). Quoique le terme d'oraliture, utilisé pour désigner initialement la littérature orale en Haïti (GLISSANT 1981, p. 191), soit souvent substitué par ses synonymes «littérature orale» [1] et «oralité» par CHAMOISEAU (1989), celui-ci me semble référer davantage à un mode et à des modalités de transmission, alors qu'oraliture désignerait un stock de genres dans lequel l'au-

[1] M. PRAEGER remarque que Glissant préfère le terme de 'littérature orale': «'Oral literature' has the advantage of signaling that 'one can create a written text which would have to be uttered first and which would benefit from oral techniques.' [...] GLISSANT (1992, p. 45) does not wish to return to a pre-literate, original and innocent time. I will therefore take the liberty of substituting for the term 'oral literature' the expression 'literature of orality' in order to distinguish this type of literature from oral literature in the ethnological sense of the term which includes African epics, tales told by 'griots' (African storytellers), sayings, proverbs, riddles, songs, and also religious, medical, technical and artistic knowledge transmitted orally, often in an anonymous way, from generation to generation, as Lilian Kesteloot has shown.»

teur moderne puise et qu'il incorpore de manière diverse, dans son œuvre romanesque [2].

Longman ajoute encore que le «Folklore» est «the scientific study of all the knowledge, beliefs, habits of a racial or national group», définition utile pour le contexte antillais où, effectivement, le folklore sert de discours identitaire distinctif pour un groupe interethnique spécifique, à savoir les descendants des déportés africains. Le folklore est en effet un vaste champ de réminiscences à l'Afrique, la terre-mère.

S'agissant des Antilles (qu'elles soient françaises ou non), l'Européen a tendance à associer au terme «folklore» les us et coutumes pittoresques. Il est vrai que l'on fait miroiter l'image de terres insulaires édéniques, d'«îles fortunées» où il fait bon vivre à l'ombre des cocotiers, allongé dans un hamac [3]. La Caraïbe a donné lieu à une imagerie fantasmagorique, volontiers exotisante, élaborée par des Blancs (colonisateurs, planteurs, touristes, visiteurs) qui représentent l'Autre comme une partie intégrante de ce décor idyllique. Réduit à un pur objet exotique, l'Afro-Antillais(e) s'inscrit dans ce paysage dépayçant: son habitat (la «ti-case créole»), sa manière de s'habiller («collier chou», «madras»), tout les rendrait inoffensifs, exotiques. On oblitère volontairement le criant dénuement dans lequel le Noir vivait et vit encore la plupart du temps, ainsi que sa sournoise opposition à la colonisation.

Pour analyser le rapport d'un auteur au folklore de son pays — comme le propose ce concours —, je me départis de ce point de vue exotique et ethnocentrique, le folklore antillais étant moins sujet de curiosité qu'expression d'une identité afro-antillaise. C'est ce qu'ont très tôt souligné des chercheurs afro-antillais et africains-américains: domaine où s'exprime une identité métissée, marquée par la tension entre une culture dominante et une culture dominée. Dès 1928, J. PRICE-MARS recommanda dans *Ainsi parla l'oncle. Essais d'ethnographie* (1954) de relever la valeur du folk-lore haïtien, par lequel il entendait l'histoire non écrite, les coutumes et cérémonies des temps passés, rejetées par l'élite et devenues, graduellement, des traditions des basses classes. Dans son *Roman de Bouqui*, publié en 1940 à Port-au-Prince, l'Haïtienne S. SYLVAIN (épouse de Jean Comhaire), ayant étudié avec Marcel Mauss, démontre que les contes haïtiens sont le résultat d'une symbiose de sources diverses [4], d'un processus de créolisation à l'œuvre dans tous les domaines de la réalité sociale antillaise. Une

[2] BERNABE, CHAMOISEAU et CONFIAnt (1989, p. 34) nous mettent d'ailleurs sur cette piste, puisque la créolité aurait un «mode privilégié» pour s'exprimer: «l'oralité. Pourvoyeuse de contes, proverbes, 'titim', comptines, chansons, etc., l'oralité est notre intelligence, elle est notre lecture de ce monde, le tâtonnement, aveugle encore, de notre complexité.»

[3] Les guides de voyage ont toujours étalé cette image. Ainsi, OAKLEY, A. & T. (1951) se livrent sur la couverture de *Behold the West Indies* à une description «pittoresque»: «Those magic islands that raise their bubbles of enchantment in the blue waters of the Caribbean have a glamorous present and a picturesque past.»

[4] Ainsi, *Maman d'eau* (S. COMHAIRE-SYLVAIN 1937) illustre l'origine immédiate et l'extension du mythe du lamentin en Amérique, Afrique et Europe occidentale.

autre anthropologue, africaine-américaine et étudiante de Franz Boas, avait annoté le folklore haïtien et africain-américain dans *Mules and Men. Negro Folktales and Voodoo Practices in the South* (1935). Z. N. HURSTON démontra l'importance vitale de ces contes pour la survie de la culture dominée et comme remède à l'aliénation. De même, F. ORTIZ (1947) ne se limita pas à la musique cubaine, vaste terrain folklorique, mais il étudia aussi les deux principales cultures de son île natale, celles du tabac et du sucre, qui ont laissé beaucoup de traces dans le folklore cubain.

Ce qui est folklorique constitue donc pour l'Afro-Antillais le fondement de son identité culturelle, l'expression de son être, c'est-à-dire de son passé esclavagiste, comme de son présent. Malgré l'esclavage, malgré la diversité ethnique, les Africains déportés aux Antilles et dans le *Deep South* ont forgé une culture de résistance en préservant le lien viscéral qui les liait à l'Afrique. A telle enseigne que S. STUCKEY (1988) parle de *Slave Culture*: l'ensemble des langages (verbal, musical, pictural, sculptural, etc.) par lesquels les esclaves et leurs descendants se sont exprimés en marge de la culture dominante des Blancs.

Le défi lancé aux auteurs et aux artistes antillais est de sortir ces «discours identitaires» que sont la cuisine et la musique créoles, les contes et les proverbes de l'ornière régionaliste et folklorisante dans laquelle ils ont été à tort relégués. Dans *Le Discours antillais*, l'essayiste, poète et romancier martiniquais E. GLISSANT (1981, p. 278), une des figures de proue aux Antilles françaises depuis Aimé Césaire, argumente la nécessité d'éviter «le piège folklorique». La littérature authentiquement antillaise doit être plus qu'un catalogue de particularismes hauts en couleurs qui divertissent le lecteur. Des auteurs qui ne se présentent plus, comme Maryse Condé, Daniel Maximin, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, mais aussi des auteurs moins connus comme Ernest Pépin et Gisèle Pineau, suivent cette recommandation. Parmi les nombreux auteurs que comptent ces petites îles françaises, j'ai choisi Simone Schwarz-Bart pour illustrer ce programme de réhabilitation, par et dans l'œuvre littéraire du folklore guadeloupéen. Née en 1938, cette Guadeloupéenne rencontre à 18 ans, pendant ses études à Paris, André Schwarz-Bart. L'auteur était en train de préparer son majestueux *Dernier des Justes* qui remportera en 1959 le prix Goncourt. C'est grâce à lui que Simone se mettra à ressusciter son milieu natal et son univers antillais, lesquels fascinent énormément l'autodidacte juif qui, lui, eut le premier l'idée d'entamer un cycle romanesque qui aurait retracé l'histoire collective antillaise à partir de l'Afrique jusqu'aujourd'hui. Je lui accorde par conséquent une place et un rôle substantiels dans l'œuvre romanesque de sa femme, avec qui, fait unique dans les annales de la littérature francophone, il a écrit le préambule d'un cycle malheureusement inabouti. Si je réfère aussi au roman créole d'A. SCHWARZ-BART (1972), *La Mulâtresse Solitude*, c'est pour une double raison. D'abord, parce qu'il s'agit d'un roman exceptionnel dans l'histoire littéraire antillaise, offrant une image fidèle et touchante de la vie sous l'esclavage en Guadeloupe à la fin

de l'Ancien Régime. Ensuite, s'étant extrêmement bien documenté sur le folklore, l'histoire, l'anthropologie du monde de la diaspora noire, cet «auteur d'adoption» me semble à tort exclu des anthologies et bibliographies antillaises. En 71-72, le couple s'est installé au Sénégal et a voyagé dans la terre des ancêtres afin de se «ressourcer», aventure dont nous trouverons trace dans chacun des romans.

Co-auteure avec son mari d'*Un plat de porc aux bananes vertes* [5], S. SCHWARZ-BART publie en 1972 son bestseller *Pluie et vent sur Télumée Miracle*. Avec cette saga familiale, elle ne se contente pas de rendre hommage à une femme de Goyave qu'elle a personnellement connue, mais à toute une génération d'Antillaises:

Ce n'est pas seulement sa vie, mais aussi le symbole de toute une *génération de femmes connues, ici, à qui je dois d'être antillaise*, de me sentir comme je me sens. Télumée, c'est, pour moi, une espèce de permanence de l'être antillais, de certaines valeurs... (TOUMSON 1979, p. 14)

Traduit en douze langues, couronné du prix des lectrices de *Elle*, ce roman convainc l'auteure de continuer. *Ti Jean L'horizon* (1979) intègre de manière plus systématique le folklore afro-antillais (GYSSSELS 1994). En effet, le roman se présente comme réécriture du cycle de contes autour du héros Ti Jean qui, par la ruse, évince son beau-père blanc en le noyant dans un sac à l'horizon. Schwarz-Bart s'est inspirée de ce matériau oral, forgeant les contes dans un roman prolifique qui, cependant, pose des questions modernes, voire modernistes, à l'audience (OBASA 1989).

Odyssée à la fois onirique, fantastique et réaliste, le roman nous fait voyager dans trois continents (le *middle passage* à rebours: des Antilles à l'Afrique, de l'Afrique en Europe) et plusieurs siècles d'Histoire. Au bout de son errance, Ti Jean L'horizon comprend la nécessité de «s'ensoucher» dans sa petite calebasse d'île, sa Guadeloupe, au lieu de rêver de pays d'adoption comme l'Afrique ou l'Europe.

Dans chacun de ses romans, Simone Schwarz-Bart réussit admirablement à décrire dans le menu détail la société antillaise, tant celle d'aujourd'hui que celle du passé. Pour cela, elle intègre d'autant plus harmonieusement le folklore que ses romans sont situés dans la campagne où les us et coutumes survivent mieux qu'à la ville.

Bien qu'il lui ait à tort été reproché de faire de la littérature régionaliste et folklorisante (Hodge, Oudin-Bastide, Condé), Simone Schwarz-Bart livre une représentation littéraire qui résiste précisément à la veine «doudouisante», parce que l'auteure respecte ses personnages, son informatrice qu'est Télumée Miracle, femme du peuple, à peine lettrée.

[5] Sigle PDP. Nous nous limiterons ici aux romans de Simone et référons moins souvent à ce roman, ainsi qu'au roman historique sur l'esclavage à la fin de l'Ancien Régime d'A. SCHWARZ-BART *La Mulâtresse Solitude* (sigle LMS).

1.2. ORALITE ET CONTINUUM LINGUISTIQUE

Dans *Le Discours antillais*, GLISSANT (1981, pp. 236 et suivantes) nous rappelle les conditions difficiles dans lesquelles la production littéraire a vu le jour aux Antilles, à savoir l'esclavage et la colonisation. Aujourd'hui, ces conditions restent précaires étant donné l'absence de lecteurs sur place et la dépendance de la métropole, pour l'édition et la diffusion notamment. Surtout, les Antillais portaient, jusqu'à une date récente, un regard dénigrant sur leurs productions artistiques et leur patrimoine culturel, tellement ils avaient intériorisé les préjugés de race et de classe, le complexe d'infériorité inculqués par le dominateur blanc. A ce premier écueil à une littérature authentiquement antillaise s'ajoute le clivage entre l'oral et l'écrit. Car les Antilles sont des sociétés orales, riches d'une tradition séculaire générée par l'interdiction d'écrire ou de lire jusqu'à l'abolition de l'esclavage en 1848. Sur les Habitations (comme on appelle les plantations aux Antilles françaises) se développait une littérature non écrite, palliatif à la vie exécrable et au labeur inhumain des «pièces d'ébène». La nuit, lorsque les coupeurs de canne trouvaient un moment de répit, les esclaves se rassemblaient en catimini pour chanter, raconter des contes, lancer des devinettes et des proverbes dans cette «lingua franca» qu'est le créole. Ce «patois nègre» était d'abord né par le besoin d'une langue compréhensible de tous, des différentes ethnies comme des planteurs originaires de différentes provinces de l'hexagone, voire de différents pays. Ces séances de contes, entamées par la formule «Cric?», à laquelle un public enthousiaste s'empresse de répondre «Crac!», sont la «Parole de nuit» (selon l'heureuse formule de R. LUDWIG 1994): spectacles qui ont lieu à la tombée du jour et où le jeu, le chant, la musique convergent pour consolider les rapports dans la communauté noire tout en ravivant le passé. Elles sont le plus bel exemple d'une tradition orale toujours vivace aujourd'hui.

Vu le contexte coercitif, il n'est pas étonnant que les Antilles aient dû attendre pas mal de temps avant de voir émerger une écriture littéraire. Comme le dit GLISSANT (1981, pp. 256-8), la littérature antillaise a fait irruption dans la modernité: certes, il y eut des auteurs au XIX^e siècle, mais ceux-ci s'évertuaient à copier le style et les thèmes des Parnassiens et des Romantiques, friands d'exotisme et de dépaysement.

Ecrire, dès lors, paraît une entreprise doublement paradoxale. En effet, il s'agit pour l'auteur de réussir «la transcendance scripturale», défi réalisé par Simone Schwarz-Bart dans ses romans et son unique pièce de théâtre [6]. Elle présente «une synthèse de la syntaxe écrite et de la rythmique parlée, de l'«acquis» d'écriture et du «réflexe» oral, de la solitude d'écriture et de la participation au chanter commun» (GLISSANT 1981, p. 256). Parallèlement à la

[6] En 1987 paraît *Ton beau capitaine*, pièce en 58 pages où la mimique, le gestuel, la musique l'emportent sur les paroles prononcées par l'unique acteur.

récupération de genres populaires, à l'insertion de descriptions minutieuses de rites et de pratiques relatifs à la vie sociale et religieuse, l'œuvre valorise la langue parlée et vernaculaire. Nous avons affaire à ce que GATES appelle «a speakerly text», «a talking book» (GATES 1988, XXV), tant l'opposition entre l'écrit et l'oral se neutralise par la verve de conteuse, par le rythme et l'âme créoles qui respirent à travers le «français de France». Simone Schwarz-Bart plie cette langue dominante à ses propres exigences de sorte que le lecteur a devant lui un texte français hautement créolisé. Il n'est plus question de diglossie mais d'un continuum linguistique.

Cette accentuation de la parole parlée, cette envie de conférer à l'écrit le rythme de l'oral s'expliquent par le fondement africain de la personnalité de l'auteur. Chez les Dogon, par exemple, le pouvoir du mot s'appelle *Nommo*: «puissance charnelle et spirituelle qui meut toute vie et agit sur les choses» (LEINER 1986, p. 1145), «force vitale qui porte la parole, qui est la parole, sort de la bouche en vapeur d'eau, qui est eau et qui est parole» [7]. La parole schwarz-bartienne se veut elle aussi incantatoire, envoûtante et magique, d'autant plus que l'esclave et le colonisé s'en sont vus privés. Sa langue était littéralement jugulée, comme le souligne D. BEBEL-GISLER (1976) dans son essai socio-linguistique sur le créole. C'est pourquoi Ti Jean, invité chez ses ancêtres, déclare solennellement: «le premier don que la nature m'ait fait, c'est la voix... la voix humaine, compagnon...» (TJ, 157).

Schwarz-Bart a forgé un français chatoyant et diapré en créolisant la langue dominante. Son style est peut-être ce qui, aux oreilles de l'étranger, est ressenti par le lecteur métropolitain comme l'aspect le plus folklorique de son œuvre: le français créolisé étant sans aucun doute l'aspect le plus immédiatement palpable et le plus dépaysant.

Perçu comme folklorique par maint visiteur [8] et, de ce fait, exploité avec bonheur par les médias et la pub [9], le créole n'est pas (encore) une langue littéraire, une langue d'édition. Et ce, malgré l'effort de fervents créolistes comme Confiant qui s'acharnent à lutter contre la contrainte d'écrire dans la langue de l'ex-colonisateur. Par conséquent, c'est autour de la langue maternelle que tourne le débat sur une littérature authentiquement antillaise.

Regardons de plus près comment le prologue à *Ti Jean L'horizon* exprime ce double paradoxe, ainsi que le besoin de transcender les oppositions entre l'écrit et l'oral, entre le français et le créole.

[7] Griaule citée par B. CAILLER (1976, p. 61).

[8] Je pense à L. HEARN qui s'éprit de son rythme musical, de son langage imagé, au point d'écrire *Trois fois bel conte* (une autre formule liminaire d'une séance).

[9] Ainsi, le slogan publicitaire «Si t'es passion, t'es Antilles», structure créole qui doit convier le voyageur européen à mettre le cap sur les Antilles.

1.3. LE CONTEUR, «DJOBEUR DE L'ÂME COLLECTIVE»

«Les paroles du nègre n'entament pas sa langue, elles n'usent, elles ne font saigner que son cœur. Il parle et se retrouve vide avec sa langue intacte dans sa bouche et ses paroles sont allées rejoindre le vent. De bouche en bouche, les ravines et les cours d'eau et l'air lui-même ont tourné et soudain ils en sont empoisonnés. Pourtant nous ne pouvons vivre sans ce travail incessant de la langue, sans toute cette germination de contes qui sont notre Ombre et notre mystère. Et comme le léopard meurt avec ses couleurs, nous tombons mortellement avec notre Ombre, celle que tissent nos histoires et qui nous fait renaître chaque fois, avec un éclat différent...»

Ainsi parlaient les Anciens, voici encore quelques années, avant cette four-née d'êtres «sans haut ni bas, sans centre ni noyau» comme ils nous dési-gnaient, nous, la nouvelle génération... et ils ajoutaient toujours, à demi tristes à demi narquois: «Mais vous autres, sur cette île à la dérive, ce que vous recherchez passionnément c'est l'ombre des nuages, tandis que vous abandon-nez la vôtre à l'oubli...»

Mais je ne prétends pas, ô je ne prétends pas qu'ils ont dit vrai...

Venant après la page du titre, ce texte préliminaire porte un éclairage singulier sur le rôle et la fonction du narrateur dans *Ti Jean L'horizon*. Dépourvu de toute indication générique, il peut être attribué, de par sa nature paratextuelle, à une double instance énonciative: fictive d'abord, c'est-à-dire le narrateur, fac-tuelle ensuite, Simone Schwarz-Bart. «Préface allographe», elle glose la genèse et le motif de la venue à l'écriture/à la parole du narrateur-auteur [10]. Trois par-ties s'y discernent: à une longue citation des Anciens succèdent des reproches adressés à la «jeune génération» pour, enfin, se terminer par l'intervention d'un «Je» qui exprime son désaccord avec ce qui a été dit. Cette voix subversive engage la controverse avec les vénérables en énonçant un pari important: «Mais je ne prétends pas, ô je ne prétends pas qu'ils [les Anciens] ont dit vrai...»

De quel pari s'agit-il?

La citation des Anciens se divise en deux mouvements: un énoncé négatif sur ce que la parole ne fait pas, suivi d'une réhabilitation qui en souligne la fonction vitale. Voyons le versant négatif:

Les paroles du nègre n'entament pas sa langue, elles n'usent, elles ne font saigner que son cœur.

Un proverbe créole dit effectivement que «Les paroles n'usent pas la bouche [11]», qu'on peut les proférer impunément tout en atteignant son interlo-

[10] Le paratexte préfaciel avait la même fonction dans l'autobiographie d'esclave. H. A. JACOBS (1861) explique dans sa préface qu'elle relate sa vie d'esclave pour que le public blanc soit convaincu de la condition inhumaine des esclaves: «I do earnestly desire to arouse the women of the North to a realizing sense of the condition of two millions of women in the South, still in bondage, suffering what I suffered, and most of them far worse.»

[11] «Parol pa ka izé bouch».

cuteur par leur véhémence. Dans les romans schwarz-bartiens, la parole sert souvent de mécanisme de défense contre les attaques d'autrui: il règne à Fond-Zombi «une atmosphère de chicane, de moquerie, de défis lancés à la ronde» (*TM*, 54). «La parole du nègre» ne cimenter pas la communauté, comme le souligne GLISSANT (1981, p. 292): «la violence désirante du discours» est une sérieuse entrave pour la formation d'un corps social. De plus, cette parole est évanescence:

Il parle et se retrouve vide avec sa langue intacte dans sa bouche et ses paroles sont allées rejoindre le vent.

Par cette sentence, les Anciens se plaignent de ne pas avoir de poids en tant que sujet discursif, de manquer d'autorité à cause de l'idiome dans lequel ils s'expriment, «babillage insignifiant». Le créole est «une langue criée [qui] se noue en langue crispée, langue de la frustration» (GLISSANT 1981, p. 242), et qui s'envole. «Les paroles sont du vent [12]», confirme un autre proverbe.

Malgré qu'elle s'envole, les Anciens défendent fermement le caractère positif de la «parole»:

Pourtant nous ne pouvons vivre sans ce travail incessant de la langue, sans toute cette germination de contes qui sont notre Ombre et notre mystère. Et comme le léopard meurt avec ses couleurs, nous tombons mortellement avec notre ombre, celle qui tissent nos histoires et qui nous font renaître chaque fois, avec un éclat différent.

La comparaison (nous/léopard) renvoie indubitablement à l'Afrique dont s'imprègne jusqu'au bout *Ti Jean L'horizon* [13]. Ce second mouvement permet d'opposer deux attitudes vis-à-vis de la parole, la première caractérisant les Antilles, la seconde, l'Afrique traditionnelle. Tandis que la parole signifie pour l'Africain «vérité» et «sagesse», l'Antillais proclame que «la parole n'a pas de couleur», qu'«avec de belles paroles, on achète un cheval à crédit», qu'«on attrape les chrétiens par la langue, les bœufs par les cornes [14]». Dépouillée de son caractère magique et sacré, la parole serait devenue, aux îles de sucre, un vil moyen de radoter et de flatter, de mentir et de leurrer. Dans les sociétés serviles, la parole a cessé d'être *Nommo*.

[12] «Parol sé van.»

[13] Je n'approfondis pas ici ce sujet immense. Quelques exemples seulement illustreront qu'il n'y a guère de chapitre sans référence au pays des ancêtres. *Ti Jean* trouvera d'abord confirmation d'un certain nombre de données livresques sur le continent de ses ancêtres (voir *TJ*, 164, 183, 185, et *passim*). Très vite, il est «dupe» des croyances et coutumes africaines. Sa «subtilité de nègre de la Guadeloupe» est déjouée par le respect de la Terre: «comme un ventre de femme» qu'ils n'ouvriraient qu'avec précaution (*TJ*, 167). Il croit à la réincarnation (voir aussi *LMS*, 12) et se demande «par quel enchantement Egée, la propre fille du père Kaya, avait bien pu sortir du ventre d'une femme Ba'Sonnanqué» (*TJ*, 172). Il respectera ensuite les nombreuses précautions qui entourent l'acte sexuel (*TJ*, 174: «il ne fallait pas tousser pendant les joies conjugales») et la grossesse, les «envies» d'une femme enceinte devant être obéies, comme on le croit encore aux Antilles. (On se référera p.e. à R. BASTIEN 1985, chap. 4). L'habitat (les cases en forme de termitières et l'ajoupa, *TJ*, 170, 180) et la hantise des «sorciers» assoiffés de sang humain (les «loups-garous» antillais) illustrent encore le «fond natal».

[14] Proverbes créoles: «Parol pa ni koulé», «Evè bouch dou, ou ka achté chouval à crédit», «Yo ka kinbé krétien pa langyo, béf pa konnyo».

A côté de la dichotomie entre les mentalités africaine et antillaise quant à la parole, le second mouvement associe «parole» à «conte» («ce travail incessant de la langue» = «cette germination de contes» = «notre Ombre et notre mystère»). La parole créole trouve sa plus heureuse vocation dans les récits fabuleux qui font revivre ceux qui furent. Indispensable à la vie culturelle, à la conscience tribale, voire nationale, la germination d'histoires sauvegarde le rayonnement des Anciens. D'où son caractère rituel et sacralisé. Sujette à des modifications, à des ajouts et à des suppressions, cette parole se recrée éternellement, de sorte que les Anciens «renaissent chaque fois, avec un éclat différent», tout en maintenant leur «Ombre» et leur «mystère». En d'autres termes, le conte, quoique hermétique en raison de l'univers concentrationnaire, renseigne sur l'identité des Ancêtres et forge une identité collective à l'insu des maîtres.

Or le drame est que ce «travail incessant de la langue» est, à en croire les Anciens, menacé de disparition. Ils reprochent aux jeunes, «cette fournée d'êtres sans haut ni bas, sans centre ni noyau», de «rechercher passionnément l'ombre des nuages», de courir derrière de faux idéals et «d'abandonner [leur ombre] à l'oubli». C'est à ce moment que le Je-anonyme fait irruption pour couper court aux condamnations. Porte-parole de la jeune génération, il promet de démontrer l'inexactitude de leurs propos:

Mais je ne prétends pas, ô je ne prétends pas qu'ils ont dit vrai...

L'auteur-narrateur a donc l'ambition de recueillir l'héritage des Anciens en destinant son travail aux générations présentes et futures. Grâce à sa parole, la culture créole sera préservée, le caractère sacré de la parole restauré, et donc le temps révolu où «le nègre parle et voit la lune en plein midi» (*TJ*, 76). Cette nouvelle attitude langagière sera le premier pas vers une désaliénation, vers une image positive de soi et une conscience collective et historique. Par ces aspects, le narrateur peut être appelé un «djobeur» [15] de l'âme collective: servant de thérapeute dans un corps social qui se désagrège de toutes parts sous les effets néfastes de l'assimilationnisme et du néo-colonialisme. Non plus «cartouche vide de sens» mais «unique, afin que nos épaules reçoivent un peu de lumière» (*LMS*, 118), sa parole redonnera le «goût d'être nègre sur la terre des hommes» (*LMS*, 97). Si, comme le prétend Maïmouni, le «nèg' épave» avec qui Solitude fait un enfant dans le désir de racheter la peau noire qui lui fait défaut, la «vraie parole» est restée loin des fils d'esclaves, le conteur-narrateur se promet de la leur ramener tout en lui insufflant nouvelle vie (*LMS*, 118).

Le «Je-anonyme» se présente donc comme un dépositaire du savoir qui, en plus, garantira de couper court à l'image auto-dépréciative. Il célèbrera la mémoire des Anciens et commémorera leur naissance, leur mort et leurs

[15] De l'anglais «job». Le djobeur est un désœuvré qui effectue un travail jugé dérisoire mais indispensable à l'économie de subsistance antillaise (GLISSANT, «Paroles de djobeurs», Préface à *Chronique des sept misères* de P. CHAMOISEAU 1988).

victoires. Mais il ne saurait suffire de préserver tel quel le patrimoine; la gageure consistera à «mimer par l'écrit des mythes fragmentaires véhiculés par l'oral, et créer par leur fusion un mythe originel» (TOUREH 1987, p. 271). Non seulement la préface répond au «pourquoi» (la raison justifiant le roman en question), mais encore au «comment». «Ce travail incessant de la langue» sera moulé dans une forme écrite de telle sorte qu'elle assurera «le passage d'une littérature orale traditionnelle, contrainte, à une littérature écrite, non traditionnelle, tout aussi contrainte» (GLISSANT 1981, p. 256). Le roman *Ti Jean L'horizon* répond bien au vœu de GLISSANT (1981, p. 256), à savoir de «signaler un tel passage» de poser «une question à l'écriture, et c'est à chaque fois un livre. [...] Inventerons-nous jamais ces modes d'expression qui quitteront le livre, le transformeront, l'adopteront? Qu'avons-nous dit des techniques orales, de la poétique du créole par exemple? Le ricanement, la tautologie, l'écho, tout le dicible amassé. Oserons-nous appliquer cela, non à un discours proclamé aux flambeaux, mais à des livres qu'on corrige, qu'on triture, qu'on soigne?», se demande GLISSANT (1981, p. 451).

Il reste à identifier les «Anciens» et à éclairer le rapport intime entre préface et roman. Dès le premier chapitre, il devient clair que Wademba, le marron vénérable, personnage folklorique par son côté légendaire et archaïque, «congre vert lové dans son creux», aurait pu prononcer ces sages paroles. Le conflit de générations entre les Anciens et les jeunes est exactement celui qui oppose le vieux chef africain à sa dernière descendante, Awa. Celle-ci, fatiguée de vivre «marronne», c'est-à-dire sauvage et primitive, loin de la plaine où vivent les «êtres singés des blancs», «créatures de sable et de vent», abandonne ce monde «où tout paraissait tombé en arrêt» (*TJ*, 13). Eprise de la beauté des métis, Awa «tente l'aventure du bourg». Cette désertion signifie clairement la fin et la faillite du règne de l'ancêtre. Pourtant, le chef vénérable est conscient qu'il lui faut un successeur moderne, quelqu'un qui ne reniera pas les fondements afro-antillais de son identité, tout en ayant le regard tourné vers l'avenir antillais. Si *Ti Jean L'horizon*, le fils d'Awa, vit parmi les «nègres d'En-bas», il ne trahira nullement son grand-père (qui est aussi son propre père), ni les «solitaires du plateau».

Dernier témoin oculaire des «temps anciens», Wademba comprend que son héritier doit unir tradition et modernité. De même le préfacier schwarz-bartien «métisse» le discours des Anciens et celui de la «nouvelle génération», puisant directement dans la «parole des Anciens» pour son récit contemporain.

Remarquons que la même répartition géographique (colline vs plaine), la même tension entre marronneurs et marronnés structure *Le Quatrième siècle* [16]. Comme GLISSANT, Simone Schwarz-Bart suggère qu'il ne sert à rien d'opter

[16] Une polarité spatiale analogue apparaît chez LAMMING (1953) mais c'est exactement la situation inverse: la colline est l'élégant domaine de l'exploiteur, sphère du confort opposée à la vallée de «Creighton Village» où croupissent les exploités de *In the Castle of My Skin*. Lire à ce propos KOM, A. (1986, chap. 9).

pour l'un ou l'autre pôle des nombreux couples antagonistes qui font obstacle à la plénitude identitaire, à l'identité désaliénée. Mieux vaut la fusion, le métissage entre tradition et modernité, entre français et créole. Préserver le folklore guadeloupéen tout en empêchant qu'il ne se fossilise, créoliser le français, respecter les racines tout en se montrant favorables à une société multiraciale, plurilinguistique et transculturelle: tel semble bien le message délivré aujourd'hui par les grands romanciers antillais. Le narrateur (porte-parole de l'auteur) se veut griot moderne, sauvegardant les récits et le savoir des Anciens tout en les métamorphosant.

2. Emancipation de l'oraliture

2.1. L'EXEMPLE DU PROVERBE

Dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* le lecteur sent dès l'incipit le rythme parlé, le mariage de l'écrit et de l'oral, le mélange du ton savant et du ton trivial. Le roman commence par un énoncé proverbial qui, de surcroît, instaure un rapport identitaire entre le cadre géographique et l'habitant:

Le pays dépend bien souvent du cœur des hommes: il est petit si le cœur est petit, et immense si le cœur est grand. (TM, 11)

Pour entamer le récit de sa vie, Télumée recourt à une phrase-maxime et ce n'est pas l'unique fois. Fréquemment, la proverbialité [17] ressort plus ou moins distinctement en tête des chapitres. M. COLLINS fait de même dans *Angel* [18] ainsi que, plus éloigné des Caraïbes, le Nigérien Amos Tutuola dont Simone Schwarz-Bart admire le remarquable *L'ivrogne dans la brousse*. Il s'agit donc d'une procédure chère aux auteurs postcoloniaux qui veulent que «l'écriture [soit] informée de la parole, et des silences»; qu'elle reste «vivante», «irriguant sans cesse de vie ce qui a été écrit avant», comme le formule fort bien la protagoniste de *Texaco* (CHAMOISEAU 1992, p. 354). Ainsi, la proverbialité est nette dans l'incipit du chapitre 4 du second Livre:

Toutes les rivières, mêmes les plus éclatantes, celles qui prennent le soleil dans leur courant, toutes les rivières descendent dans la mer et se noient. (TM, 82).

Le proverbe marque en premier lieu une pause dans le récit. Avant que la narratrice n'introduise une nouvelle «saison de vie», elle fait cette réflexion sérieuse que son destin l'attend comme la mer la rivière. Méditant sur sa vie, Télumée «supput[e] toutes choses, [se] demandant quelles courbes, quels méandres, quels reflets seraient les [s]iens tandis qu'[elle] descendrai[t] à l'océan.» (TM, 82) [19].

En tête des grandes unités narratives, le proverbe ralentit le *tempo* romanesque.

[17] Terme repris à BERNABE (1979) et par lequel il entend l'emploi de maximes, de sentences, de proverbes et de dictons.

[18] *Bildungsroman* parcourant trois générations, focalisé sur la maturation émotionnelle et socio-politique d'Angel, ce récit subvertit le monopole narratif de l'anglais par la forte présence du créole de la Grenada. Certains des proverbes («You never get more than you can handle», 36, 286) ainsi que les formules liminaires du conte («Tim Tim», 78) font écho à ceux utilisés par Schwarz-Bart.

[19] Cette phrase fait écho à celle qui conclut la légende des Lévy d'York dans *Le Dernier des Justes*: «Oh compagnons de notre vieil exil, comme les fleuves vont à la mer, toutes nos larmes s'écoulent dans le cœur de Dieu» (SCHWARZ-BART, A. 1958, p. 14) (C'est moi qui souligne).

Ces sentences proverbiales reflètent aussi la sagesse populaire, la vie sociale et affective, la mythologie des Antillais. Les proverbes désignent les thèmes fondamentaux, les «saisons de vie» et les étapes dans la quête d'identité.

Images pour «l'incertitude humaine» (TM, 148), la rivière, la mer et le bateau signalent l'imprévisibilité de la vie et, dès lors, l'attitude fataliste que pourrait adopter l'(ex-)esclave. A la fois rivières et barques [20], les femmes se fabriquent «du vent pour gonfler [l]es voiles» (TM, 170) et s'entraident pour éviter le naufrage: la vie est «une mer sans escale, sans phare aucun, et les hommes sont des navires sans destination...» (TM, 247-8). Bref, les énoncés proverbiaux accusent les aléas de la vie antillaise où le malheur semble primer sur le bonheur. D'ampleur différente, certains se réduisent à une courte phrase: «Une feuille tombe et la forêt entière frémit» (TM, 109). D'autres se développent en allégorie: «Malheur à celui qui rit une fois et s'y habitue, car la scélérateuse de la vie est sans limites et lorsqu'elle vous comble d'une main, c'est pour vous piétiner des deux pieds, lancer à vos trousses cette femme folle, la déveine, qui vous happe et vous déchire et voltige les lambeaux de votre chair aux corbeaux...» (TM, 23) (TOUREH 1987, pp. 11 et suivantes).

Plus importante que les fonctions démarcative, rythmique et métaphorique du proverbe, est celle de l'insertion d'un discours collectif dans un récit éminemment individuel, puisque autobiographique. En «proverbialisant» son énoncé, Télumée s'élève en porte-parole de la communauté antillaise et en fidèle reproductrice, on le verra [21], du discours de son aïeule. La narratrice se destitue en partie de son autorité créatrice et affabulatrice, permettant qu'à travers son discours nous parvienne celui des autres. Pierre Van Den Heuvel souligne pertinemment ce qui se passe lorsqu'on cite un proverbe: «la parole est cédée à la collectivité anonyme, à une instance indéterminée à laquelle celle du locuteur est intégrée. [...] de tels énoncés ne peuvent plus prétendre à l'appartenance à une instance d'énonciation unique, antérieure. [...] le narrateur qui les «capture» s'incline devant l'instance collective qui devient par là un narrateur second, nettement différencié.» (VAN DEN HEUVEL 1985, p. 137). Au lieu d'introduire une lecture, l'incipit de *Pluie et vent* projette le lecteur dans une «situation commune et confiante à l'aide du proverbe, du dicton et du mythe collectif qui appartient eux aussi [...] à l'oral quotidien.» (VAN DEN HEUVEL 1985, p. 60).

Examinons maintenant un deuxième exemple d'*oraliture* habilement récupéré. Reine Sans Nom, la grand-mère maternelle de Télumée, est une conteuse inégalée au point d'entrer, vivante, dans la légende. Elle raconte l'histoire de «L'homme qui voulait vivre à l'odeur», conte enchâssé dans le récit premier, qui nous renseigne sur les dangers de tout esclavage intérieur, toute envie folle qui asservit l'individu.

[20] «Une barque telle que Toussine, les gens ne désiraient pas l'abandonner à elle-même» (TM, 26); «[Reine sans Nom] fabriquait du vent pour gonfler mes voiles, me permettre de reprendre mon voyage sur l'eau» (TM, 170).

[21] Voir *infra* II.3.

2.2. L'EXEMPLE DU CONTE

Premier genre né dans «l'univers des Plantations», le conte créole se trouve particulièrement exposé à la folklorisation. «Echo de la Plantation» (selon la formule de Glissant), le conte témoigne en premier lieu de manques (absence d'arrière-pays culturel, irresponsabilité technique, isolement dans le milieu caraïbe, etc.), surdéterminés dans l'imagerie populaire (GLISSANT 1981, p. 242).

«L'HOMME QUI VOULAIT VIVRE À L'ODEUR»

— ... Enfants, commençait-elle, savez-vous une chose, une toute petite chose? ... la façon dont le cœur de l'homme est monté dans sa poitrine, c'est la façon dont il regarde la vie. Si votre cœur est bien monté, vous voyez la vie comme on doit la voir, avec la même humeur qu'un brave en équilibre sur une boule et qui va tomber, mais il durera le plus longtemps possible, voilà. Maintenant écoutez autre chose: les biens de la terre restent à la terre, et l'homme ne possède même pas la peau qui l'enveloppe. Tout ce qu'il possède: les sentiments de son cœur...

A cet endroit, elle s'interrompait brusquement, disant:

— La cour dort?

— Non, non, la Reine, la cour écoute, elle ne dort pas, faisons-nous avec empressement.

— ... eh bien mes enfants, puisque vous avez un cœur et des oreilles bien posées, apprenez qu'au commencement était la terre, une terre toute parée, avec ses arbres et ses montagnes, son soleil et sa lune, ses fleuves, ses étoiles. Mais Dieu la trouva nue, et il la trouva vaine, sans ornement aucun, c'est pourquoi il l'habilla d'hommes. Alors il se retira au ciel, entre deux cœurs, voulant rire et voulant pleurer et il se dit: ce qui est fait est bien fait, et là-dessus il s'endormit. A l'instant même, le cœur des hommes sauta d'émotion, ils levèrent la tête, virent un ciel tout rose et se sentirent heureux. Mais déjà ils étaient autres et beaucoup de visages ne rayonnaient plus. Ils devinrent lâches, malfaisants, corrupteurs et certains incarnaient si parfaitement leur vice qu'ils en perdaient forme humaine pour être: l'avarice même, la méchanceté même, la profitation même. Cependant, les autres continuaient la lignée humaine, pleuraient, trimaient, regardaient un ciel rose et riaient. En ce temps où le diable était encore un petit garçon, vivait à Fond-Zombi un nommé Wvabor Hautes Jambes, un très bel homme qui avait une couleur terre de Sienne, de longues jambes musclées, et une chevelure verte que tout le monde lui enviait. Plus il observait les hommes, plus il les trouvait pervers et la méchanceté qu'il voyait en eux l'empêchait d'admirer quoi que ce fût. Puisque les hommes n'étaient pas bons, les fleurs n'étaient pas belles, la musique de la rivière n'était qu'un coassement de crapauds. Il avait des terres, une belle maison de pierre que les cyclones ne pouvaient renverser, et il jetait sur tout cela un regard de dégoût. Une seule compagnie lui agréait, celle de sa jument qu'il avait appelée Mes Deux Yeux. Il la chérissait plus que tout, lui donnait tous les droits: elle s'asseyait dans sa berceuse, ruait sur ses tapis, mangeait dans une baignoire en argent. Un jour de grande nostalgie, tôt levé, il vit le soleil qui apparaissait à l'horizon et sans savoir pourquoi, il enfourcha Mes Deux Yeux et s'en alla de sa demeure. Une grande souffrance était en lui, il se sentait misérable et se laissait emporter au gré de l'animal. On le voyait passer de morne en morne, de plaine en plaine et rien ne parvenait à l'égayer. Il vit des contrées que l'œil humain n'a jamais contemplées, des étangs couverts de fleurs rares, mais il pensait à l'homme et à son mal et rien ne le charmait. Il ne descendait même

plus de sa monture, il dormait, mangeait, pensait depuis le dos de Mes Deux Yeux. Un jour qu'il se promenait ainsi sur la jument, il aperçut une femme aux yeux se-reins, l'aima, tenta alors de mettre pied à terre, mais il était trop tard. La jument se mit à braire, à ruer et prenant la cavalcade, l'entraîna ailleurs, bien loin de la femme, en un galop forcené qu'il ne pouvait arrêter. La bête était devenue son maître.

Et s'interrompant une seconde fois, grand-mère disait d'une voix lente, pour nous faire sentir la gravité de la question:

— Mes petites braises, dites-moi, l'homme est-il un oignon?

— Non, non disions-nous, fort savants dans ce domaine, l'homme n'est pas un oignon qui s'épluche, il n'est pas ça.

Et elle reprenait alors très vite, satisfaite...

— ... Alors, voyez-vous, l'Homme qui vivait à l'odeur, du haut de sa jument, un jour il fut las d'errer et se languit de sa terre, de sa maison, du chant des rivières, mais l'animal l'entraînait ailleurs, toujours ailleurs. Le visage défait, plus lugubre que la mort, l'homme gémissait de ville en ville, de campagne en campagne et puis il disparut. Où? Comment? Personne ne le sait, mais on ne le revit jamais plus. Ce soir pourtant, alors que je rentrais ton linge, Télumée, j'entendis un bruit de galop derrière la case, juste sous la touffe du bambou. Aussitôt je tournai la tête dans cette direction, mais la bête me lança une telle ruade que je me suis retrouvée ici, assise dans ma berceuse à vous raconter cette histoire...

La lueur du fanal déclinait, grand-mère se confondait avec le soir et Elie nous saluait, l'air inquiet; regardait le nuit au-dehors, sur la route, et soudain prenait ses jambes à son cou pour s'engouffrer dans la boutique de père Abel. Nous n'avions pas bougé, grand-mère et moi, et sa voix se faisait insolite, dans l'ombre, tandis qu'elle commençait à me faire les nattes... si grand que soit le mal, l'homme doit se faire encore plus grand, dût-il s'ajuster des échasses. J'écoutais sans comprendre, venais sur ses genoux où elle me berçait comme une enfant, en ces anciens jeudi finissants... ma petite braise, chuchotait-elle, si tu enfourches un cheval, garde ses brides bien en main, afin qu'il ne te conduise pas. Et, tandis que je me serrais contre elle, respirant son odeur de muscade, Reine San Nom soupirait, me caressait et reprenait lentement, en détachant ses mots, comme pour les graver au fond de mon esprit... derrière une peine il y a une autre peine, la misère est une vague sans fin, mais le cheval ne doit pas te conduire, c'est toi qui dois conduire le cheval.

Télumée souligne que le conte de «L'Homme qui voulait vivre à l'odeur» est le dernier d'une série de cinq avec laquelle, chaque jeudi, la grand-mère amuse Elie et Télumée, déjà rivés l'un à l'autre pour «une trajectoire immuable, de la course à la lassitude, à la chute» (*TM*, 71). Chaque jeudi, les amis inséparables passent la journée ensemble au bord du Bassin bleu, véritable fontaine de jouvence dans l'imaginaire schwarz-bartien. Le conte, tel un rite, couronne la journée et fait partie d'une soirée programmée d'avance, toujours pareille. A la lueur du fanal, les jeunes amoureux se laissent envoûter par la magie du verbe.

La Reine entame son discours par une rêverie philosophique qui peut sembler énigmatique aux jeunes interlocuteurs. Qui plus est, ses paroles font écho à l'incipit du roman («Le pays dépend bien souvent du cœur de l'homme: il est minuscule si le cœur est petit, et immense si le cœur est grand»): «la façon dont le cœur de l'homme est monté dans sa poitrine, c'est la façon dont il regarde la vie» (*TM*, 76-7). Après cette sentence initiale et en dépit de l'impatience des

enfants, d'autres énoncés gnomiques viennent retarder le conte: «les biens de la terre restent à la terre, et l'homme ne possède même pas la peau qui l'enveloppe» (TM, 77). La logique narrative de la conteuse est celle du détour: la Reine excite la faim du mot en n'allant pas droit au sujet annoncé. Cet effort délibéré de reporter l'information, de camoufler le sens se comprend à la lumière du contexte coercitif dans lequel le conte afro-antillais a vu le jour. Dans son étude des Saramaka et des Boschnegers Richard Price décrit comment les conteurs insèrent des listes généalogiques, des formules répétitives, comment ils mentionnent des lieux commémoratifs, des proverbes et des fragments d'histoire et usent du langage tambouriné et d'ellipses [22]. Tout ceci afin de suspendre le sens, afin de tapisser leurs récits de zones d'ombres, pour que le Blanc ne comprenne pas le discours secret ou de crainte qu'un délateur ne trahisse les fugitifs ou esclaves révoltés. Ces règles, jadis imposées par la nécessité de survivre et la menace d'un lent génocide culturel, plus d'un auteur se les revendique aujourd'hui. Ainsi, Glissant produit des «maquis» où le sens marronne, son projet étant de révéler en obscurcissant (CAILLER 1988, p. 86).

Autre détour astucieux, le titre du conte, «L'Homme qui voulait vivre à l'odeur», n'en désigne pas du tout le contenu. La conteuse trompe l'auditoire (et le lecteur), puisque le besoin prégnant de «vivre à l'odeur [23]» n'est accentué nulle part, à moins qu'il s'agisse d'une expression à substrat créole qui signifierait «vivre de mauvaise humeur» (être capricieux), ce dont je n'ai pas trouvé confirmation.

Au lieu de faire entrer en scène «l'Homme qui voulait vivre à l'odeur», la Reine tire un récit de genèse de son propre cru. Certes, le décor du paradis terrestre, la terre plantureuse peuplée d'hommes bienheureux rappelle bien le jardin terrestre, l'Eden biblique, mais elle ne désigne aucunement la cause de la fin de l'âge d'or. La transition abrupte entre l'époque d'avant la chute, «où le cœur des Hommes sauta d'émotion [...] et [ils] se sentirent heureux», et celle où la vie paradisiaque n'est plus, se trouve ainsi soulignée:

[les hommes] levèrent la tête, virent le ciel tout rose et se sentirent heureux. *Mais déjà* ils étaient autres et beaucoup de visages ne rayonnaient plus. Ils devinrent lâches, malfaisants, corrupteurs et certains incarnaient si parfaitement leur vice qu'ils en perdaient forme humaine pour être: l'adversité même, la méchanceté même, la profitation [24] même. (TM, 77) (C'est moi qui souligne)

Pourquoi la conteuse omet-elle l'élément-charnière qui donnerait au récit consistance et cohérence? C'est que dans la mentalité afro-antillaise, dans la mémoire collective du peuple antillais, la fin de l'Eden correspond à l'arrachement à l'Afrique-matrice, chute sans aucune cause, à moins qu'on ne prête foi à

[22] R. PRICE (1983), cité par B. CAILLER (1988, pp. 77-86).

[23] La traduction anglaise traduit improprement: «The Man who Tried to Live on Air» [B. BRAY (1986, pp. 48, 50)].

[24] Exemple d'un créolisme transparent au lecteur non créolophone, remarque BERNABE (1979, p. 120).

la thèse négrophobe selon laquelle les Noirs seraient les descendants de Cham. La Traite et l'esclavage ont privé la société antillaise de mythe d'origine, comme l'a bien souligné CONDE: «la dispersion systématique des esclaves de même origine empêchait la sauvegarde des mythes cosmogoniques ou d'origine. [...] [C'est] la religion catholique [qui] a offert avec ses fêtes, ses processions, son cérémonial, son explication à l'origine de l'homme et à l'organisation de l'univers [un palliatif à ce manque]» (CONDE 1979/80, p. 56). GLISSANT (1981, p. 251) attribue pour sa part l'absence de Genèse à la bâtardise du peuple antillais: «C'est que la 'fin' de toute Genèse est le début de cette filiation par où on se persuade de l'unicité préservée. [...] Les seules traces de «genèse» qu'on repère dans le conte antillais sont satiriques et ricanantes».

Après avoir captivé l'attention d'Elie et de Télumée par les propos cités ci-dessus, Reine Sans Nom leur raconte l'histoire d'un homme qui, par sa peau couleur de terre de Sienne et sa chevelure verte, évoque le Caraïbe [25], l'autochtone de l'île Karukéra. Le Tainos et l'Arawak obsèdent l'imaginaire antillais: «élément de l'univers antillais d'avant la souillure. Sa souillure, c'est la détestable intrusion du Noir. Le péché originel, c'est sa présence», souligne CONDE [26]. Il découlerait de cette identification que la conteuse peuple la Guadeloupe d'hommes qui furent à leur place exacte dans l'univers jusqu'à l'arrivée des conquérants européens et de leurs esclaves africains. Au contact des «spoliateurs», Wvabor devient pusillanime, singeur des Blancs, manquant de volonté propre. Il se met à idolâtrer sa jument, l'aimant à la folie, à tel point que rien ne peut plus lui plaire. Victime de sa passion, il devient oisif et dédaigneux, comme le mulâtre dont MOREAU DE SAINT-MERY relève par ailleurs la passion pour les chevaux [27]. Wvabor Hautes Jambes ne voit que sa jument appelée «Mes Deux Yeux» qui, un jour, l'entraîne dans un galop forcené. L'aïeule veut faire comprendre à ses auditeurs qu'il ne faut jamais devenir esclave de sentiments, ni de passions, ni d'illusions, à moins qu'on veuille retomber dans un esclavage mental, pire que l'esclavage physique. Reine Sans Nom insiste longuement sur la morale de l'histoire: «Ma petite braise, si tu enfourches un cheval, garde ses brides bien en main, afin qu'il ne te conduise pas. [...] derrière une peine, il y a une autre peine, la misère est une vague sans fin, mais le cheval ne doit pas te conduire, c'est toi qui dois conduire le cheval»

[25] Description analogue dans un conte intitulé «Mme de Maintenon» T. GEORGEL (s.d., pp. 28-32): «rouges de roucou, comme des écrevisses cuites», les Caraïbes «se bercent dans des hamacs d'aloès tressé d'où pendent des glands de jade vert. Ils ont les cheveux longs, lustrés [...]». LABAT (1979, p. 24) note quant au teint qu'«il est difficile d'en juger car ils se peignent tous les jours avec du roucou [...]». CHAULEAU (1974, p. 23) note que les Peaux Rouges lustraient leurs chevelures d'huile de carapat et enduisaient leurs corps de roucou, une teinture rouge.

[26] Art. cité, p. 57.

[27] MOREAU DE SAINT-MERY (1958, p. 103): «Le Mulâtre aime le plaisir, c'est son unique maître, mais ce maître est despotique. Danser, monter à cheval, sacrifier à la volupté, voilà ses trois passions. [...] Quant à son goût pour les chevaux, il ne faut qu'un fait pour le prouver et le faire juger, c'est que dans toutes les Colonies, la première injure qu'on adresse à un Mulâtre, c'est de l'appeler *volor choual*: voleur de chevaux.»

(*TM*, 78). Elle y ajoute d'autres proverbes: «Derrière une peine, il y a une peine plus grande», et «jamais le cheval ne doit devenir maître de toi, mais il faut toujours rester en selle» [28].

«Dynamique éducative, mode d'apprentissage de la vie» (CHAMOISEAU 1988, p. 10), le conte s'achève sur l'idée maîtresse, répétée par Reine avec empressement: «L'homme est-il un oignon?» (*TM*, 78), à laquelle les enfants répondent en chœur par la négative: «L'homme n'est pas un oignon qui se laisse éplucher par la misère et le vent». Qui plus est, la grand-mère prend sa petite-fille en aparté pour lui inculquer cette idée: «si grand que soit le mal, l'homme doit se faire encore plus grand» (*TM*, 79).

Le symbole équestre a diverses significations dans le corpus schwarzbartien: il désigne une vision devant la vie, une combativité devant «tous les déchirements, toutes les furies, tous les remous de la misère humaine» (*TM*, 66). Par son «galop forcené», l'animal symbolise les pulsions furieuses de l'inconscient, les périls, la bête qu'il faut dompter en l'homme. Il est une force chthonienne, symbole du mal, du temps qui fuit (DURAND 1986, pp. 79 et suivantes).

En outre, l'image du cheval achève la narration. Le cheval devient «actant», s'ingérant dans l'univers narratif pour en provoquer la fin. Il est à l'origine et à la fin de la diégèse dans laquelle s'épaulent conteuse et auditoire. La conteuse prétend que la jument lui a lancé une ruade, si bien qu'elle se trouve là, dans sa berceuse, à leur raconter l'histoire. Il s'agit d'une formule d'autodérision. La conjonction des deux axes temporels, celui du récit réfléchi/raconté et celui du récit réflexif/racontant, fin traditionnelle de la séance, prend l'audience au dépourvu, la confronte au temps réel (BERNABE 1979, pp. 124-5; GLISSANT 1981, p. 151).

Par ce conte prophétique, Télumée Lougandor apprend à cultiver un esprit de «débrouillardise», se rappelant que «le cheval ne doit pas [la] conduire.» Que les enfants appréhendent la nature prospective du conte, la réaction d'Elie le confirme nettement. Elie s'enfuit parce qu'il croit avoir l'animal à ses trousses:

Elie nous saluait, l'air inquiet, regardait la nuit au-dehors, sur la route, et soudain prenait ses jambes à son cou pour s'engouffrer dans la boutique de père Abel.
(*TM*, 79)

Quoique son inquiétude puisse être causée par la nuit, peuplée de zombies, d'esprits malins qui se cachent dans les fromagers, de soucougnans et de succubes comme le croient les enfants antillais, le désarroi d'Elie provient essentiellement de la foi prêtée au conte. Le garçon craint de rencontrer l'animal fatigué sur le chemin du retour. Borges nous rappelle l'effet inquiétant de la

[28] Savoir stoïcien, philosophie de vie proche de celle d'Épictète, philosophe grec lui-même esclave, qui proclama vigoureusement qu'il faut chercher le bonheur en soi, et qu'il ne faut pas être esclave de choses qui ne dépendent pas de nous: le corps ou l'intégrité physique, l'argent et les biens matériels, la vie et la mort.

métalepse: «de telles inventions suggèrent que si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou spectateurs, pouvons être des personnages fictifs» (GENETTE 1981, p. 245). Elie pressent-il qu'il finira en pitoyable personnage dans la vie romancée de Télumée? A la fin du roman, la scène où on le voit agir en «pégase» aveugle, rôdant autour de la case de la vieille Télumée, atteste que le conte fonctionne comme parabole de la vie déchirée et déchue d'Elie. Celui qui craignait la «métamorphose d'un homme en diable» (*TM*, 108), «arriv[e] à bride abattue» pour insulter et frapper son épouse. Le village le surnomme d'ailleurs de «Poursuivi définitif»:

[Elie] se met à tourner sans une parole derrière la haie de lauriers-roses. [...] Je suis assise, je grille mes cacahuètes et puis je le vois qui passe et repasse devant ma haie, comme s'il avait oublié quelque chose, je suis aveugle, muette (*TM*, 245).

Conteuse rusée, Reine Sans Nom trouble délibérément l'euphorie des amoureux qui sont l'un pour l'autre «Mes deux yeux». Ainsi, ce récit spéculaire, malgré que l'analogie entre récit réfléchi et réflexif ne soit pas très nette au stade présumé de lecture, double la fiction «afin de la prendre de vitesse et de ne lui laisser pour avenir que son passé. [...] offrant en quelque sorte en un espace restreint la matière de tout un livre» (DALLENBACH 1977, p. 83). De conteuse, Reine Sans Nom devient prophétesse, avertissant sa petite-fille qu'elle aura à tenir en main les brides de son cheval, de manière que «la vie ne la fer[a] pas passer par quatre chemins» (*TM*, 66).

Seuil entre deux périodes de vie, le conte termine «le temps du flamboyant» (*TM*, 82), temps d'une enfance heureuse, et annonce un temps d'épreuves, voire de déveine, inauguré par l'adolescence de la protagoniste. «J'avais 14 ans sur mes deux seins et sous ma robe d'indienne à fleurs, j'étais une femme» (*TM*, 81). Désormais, Télumée luttera contre les malchances qui lui échoient mais à travers lesquelles elle se révélera femme. A l'instar de sa grand-mère et grâce à ses conseils, elle ne s'habitue pas au malheur (*TM*, 28), se remettant en selle, tenant en main les brides de son cheval (*TM*, 169). C'est à partir de ce moment que prend sens le titre *Pluie et vent sur Télumée Miracle*. Evocation de l'alternance entre les belles et mauvaises saisons de sa vie, le récit de Télumée se termine par la constatation qu'elle n'est pas un oignon qui se laisse éplucher par le vent:

les vents d'Est, du Nord, des tempêtes m'ont assaillie et les averses m'ont délavée, mais je reste une femme sur mes deux pieds, et je sais que le nègre n'est pas une statue de sel que dissolvent les pluies. (*TM*, 248).

Loin d'être un simple ornement folklorique, le conte s'avère didactique et prophétique. Une histoire apparemment anodine enseigne qu'il faut résister à toute forme d'esclavage, qu'il faut faire preuve d'un courage indomptable, malgré les pluies et les vents. Schwarz-Bart fait du conte un matériau primordial, se trouvant dans le droit fil de la diégèse. Le genre folklorique s'adapte aux besoins du récit littéraire; la narrativité créole est mise au service de la stratégie

romanesque. Mythologie des Lougandor, le récit de la vie de Télumée rend hommage aux femmes fortes qui ont su rester en selle, gardant en main les brides du cheval.

La conteuse incarne «l'histoire vivante» de l'arrière-pays. Comme en Afrique, elle est entourée de respect, vénérée par toute la communauté. En milieu matrifocal [29], la grand-mère transmet, par le conte, la parole des Anciens, les proverbes et les maximes, les chants et les devinettes.

2.3. DE LA TRADITION A LA MODERNITE: L'AUTEURE COMME GRIOTTE MODERNE

Quoique le roman se présente comme l'autobiographie de Télumée Lougandor, et que celle-ci soit donc l'unique narratrice, il se cache derrière elle une seconde narratrice. A sa voix se mêle celle d'une autre: sur son discours se greffe celui d'une autre, voire d'autres Antillaises. Que la conteuse se dédouble en quelque sorte, qu'elle reprenne les paroles, les contes, les proverbes et les maximes appris de la bouche de Reine Sans Nom, l'identité des formules introductives du récit de Télumée (incipit du roman) et de celui de Reine (incipit du conte) l'ont prouvé. Cette identité met à jour le principe générateur du roman féminin antillais: celui de l'enchaînement de paroles féminines. Porte-parole d'une confrérie féminine, Télumée annote les paroles de Reine dans le vif espoir que son témoignage sera un jour enchâssé dans celui d'une autre. Le récit de Télumée contient aussi la biographie de ses arrière-grand-mère, grand-mère et mère. De fait, le roman devient féminin, voire maternel, d'abord par l'importance accordée aux personnages féminins, par la mise en relief de la résistance féminine dans une société asservie et aliénée. Ensuite par la langue. *Pluie et vent* donne l'exemple le plus remarquable d'une langue maternelle: «le dicton, le proverbe, le comme-disait-ma-grand-mère constituent l'ossature de chaque phrase. [...] Langue pleine, heureuse, grosse d'un ancien temps, et qui contraste singulièrement avec l'accablement misérable des personnages mais recoupe l'idée essentielle du récit: l'absolu courage et la toute bonté des mères.» (ANDRE 1984, p. 15). Schwarz-Bart veut surtout faire comprendre que c'est grâce à la femme noire, éducatrice de ses enfants, dépositaire des valeurs des ancêtres et héritière des pratiques magico-religieuses et thérapeutiques que le patrimoine créole a été sauvé.

Outre le fait que la formule liminaire du conte «L'Homme qui voulait vivre à l'odeur» (*TM*, 76-79) répétait l'incipit du roman, les fonctions divertissante et

[29] Les Békés (colons français) détruisaient systématiquement la famille nucléaire: vente séparée des enfants et des parents, éloignement du «géniteur», si bien que la mère se trouvait seule avec ses enfants, souvent de pères différents. Cette forme de famille étendue (les grands-mères restant souvent dans la maison de la fille pour s'occuper des enfants) est commune à tout l'archipel caribéen, et caractérise aussi les familles africaines-américaines pauvres. Elle engendre des naissances illégitimes, l'irresponsabilité et le machisme des pères, et la misère des mères qui devaient assurer la vie de plusieurs membres de famille (GRACCHUS 1981).

didactique attribuées au récit second sont celles mêmes qu'il faut attribuer au récit premier. La biographie de Télumée sert de leçon, voire d'exemple, à d'autres Antillaises malmenées par l'existence, répudiées par leurs hommes. Parce qu'elle a su rester debout, parce qu'elle a fait preuve d'un courage invincible, Télumée est surnommée Miracle. La vie miraculeuse de Télumée est censée inspirer courage à ses sœurs.

Ensuite, l'activité de la conteuse Reine Sans Nom préfigure celle de la narratrice interne. Ecouter des contes prépare à la mission fabulatrice de Télumée.

L'entrelacement du discours (celui de la Reine pour lequel Télumée a fonctionné comme réceptrice, avant de le transmettre en tête du récit afin que le lecteur en devienne récepteur) est une figure répétitive parmi d'autres (PEPIN 1979, pp. 77-78).

Double de l'énoncé et double de l'énonciation, le récit métadiégétique sert à révéler l'identité des paroles de l'aïeule et de la petite-fille. Tissage de voix et de paroles, le conte est un *patchwork* féminin. Télumée est à la fois une histoire racontée et une histoire qui se raconte. Que l'on raconte de simples contes d'animaux, des mythes d'origine ou des versions de Genèse, ou enfin, sa vie et celle de son peuple, tout cela se lie et se génère [30]. Ce principe de continuité littéraire, de continuum romanesque, s'exprime sous d'autres plumes de la diaspora noire. Je pense notamment à Alice Walker qui avoue:

so many of the stories I write, that we all write, are my mother's stories. Only recently did I fully realize this: that through years of listening to my mother's stories of her life, I have absorbed not only the stories themselves, but something of the manner in which she spoke, something of the urgency that involves the knowledge that her stories -like her life- must be recorded. (WALKER 1984, p. 240)

A côté du conte, le chant créole se manifeste abondamment dans le corpus schwarz-bartien: il s'agit d'un autre genre folklorique hautement illustratif de la conscience collective afro-antillaise et de l'imaginaire schwarz-bartien.

[30] «Story-telling [is] made up of multi-textual layers told or sung by different voices, one discovers that story-telling, history-reporting, myth-making, and life-living are all metaphors for one another and that they all mutually generate one another.» (CAMPBELL 1985, p. 408)



Inland the life of the Haitian
is rich in local color

Source: OAKLEY, A. Behold the West Indies.
(Illustration by OAKLEY, T.)

3. Le Gros Ka: le folklore sonore

Un troisième genre d'*oraliture* est le chant et la danse créoles. Si je m'y attarde longuement, c'est parce que le folklore sonore nous apprend énormément sur la vie antillaise, ainsi que sur le fondement africain de la culture antillaise. Ensuite, parce que le chant est le procédé le plus ambitieux, quoique le plus complexe, de récupération de l'*oraliture*. D'où l'absence d'une étude d'ensemble et de sa fonction dans l'œuvre schwarz-bartienne. Il est vrai que la présence du folklore sonore est épineuse, tant la folklorisation des Antilles, la réduction identitaire de l'Afro-Antillais ont pu se faire précisément par lui. GLISSANT nous livre l'exemple patent de la biguine [31], produit musical exporté en Europe sans qu'elle soit, comme à l'époque des Plantations, l'expression d'une situation donnée. «La production musicale, coupée d'une nécessité existentielle, se folklorise (au mauvais sens du terme).» Contrairement au jazz, la biguine serait l'«expression surannée», l'«expression d'une aliénation», une «pratique névrotique d'engourdissement». GLISSANT se dit choqué que le Martiniquais accepte si facilement qu'on le folklorise à travers la musique nègre. Cette facilité serait signe de vacuité ontologique, de vide existentiel, regrette GLISSANT (1981, pp. 225-27) dans un chapitre consacré aux musiques caribéennes.

Chez Schwarz-Bart, il n'est pas question de folklorisation. D'abord, parce que les romans se situent dans un passé où les danses et les chants revêtaient des sens socio-culturel et spirituel indéniables. Ensuite, parce que la musique reste le mode de communication favori pour entrer en contact avec autrui voire avec l'au-delà.

Dans *Ton beau capitaine le léroz* est un exemple de danse incantatoire dans laquelle se sont brassés des éléments noirs et blancs. Ce genre musical s'introduit dans la pièce parce qu'il s'accommode tout à fait avec l'état d'âme de Wilnor, triste et mélancolique. À côté du *léroz*, le joyeux *quadrille* créole met en relief la solitude du «compère» Wilnor, étant donné qu'au moins quatre danseurs exécutent les pas de danse. Abattu et isolé, seul et fatigué, Wilnor cherche consolation en s'imaginant la compagnie d'autres danseurs. En même temps, la danse symbolise l'adultère que sa femme, Marie-Ange, vient de lui avouer: les partenaires «s'échangent» au cours des différentes figures (moulinet, etc.).

Avant de distinguer différents types de chansons et de réfléchir sur leur fonction dans la société antillaise d'une part, dans les romans schwarz-bartiens, de l'autre, il n'est pas inutile de rappeler les conditions dans lesquelles a pris forme la musique «créole».

[31] Chanson satirique et polka créole, très à la mode en France entre 1930 et 1950.

3.1. «ADIEU FOULARDS, ADIEU MADRAS»

Dans le contexte antillais, les *chants d'esclaves* (et les danses qu'ils accompagnent) sont le plus ancien «document historique» témoignant du *middle passage* (le voyage transatlantique en bateau négrier) et des horreurs de l'esclavage. Née du besoin de remémorer et de guérir la souffrance d'un peuple déraciné, privé d'un jour à l'autre de sa langue, de son système de croyances, de son organisation sociale, de sa culture, la musique noire constitue la matrice de la culture Africaine-Américaine (BAKER 1984, pp. 3-4). Du *slave narrative* au roman noir contemporain, toute œuvre littéraire en est tributaire, d'une façon ou d'une autre. Geste inaugurale dont jailliront ensuite les *Negro-Spirituals*, les *Blues* et le *Jazz*, la musique conjure les conditions de vie inhumaines des esclaves, voire des affranchis et des Noirs émancipés. Contre-littérature (au sens que MOURALIS 1975 donne à ce terme), la musique afro-antillaise est une «parole ravalée, qui répond à la mutité de ce monde où il est interdit de savoir lire et écrire; parole différée, ou déguisée, sous laquelle l'homme et la femme bâillonnés serrent ce qu'ils disent» (GLISSANT 1990, p. 87).

Alors que l'on sortait des cales les «pièces d'ébène», «sauvages justes bons à faire des cabrioles et des grimaces» (*TJ*, 50) pour chanter et danser afin de divertir l'équipage, le cheptel esclave fut privé de ce droit sur les Habitations. Entourée de suspicion par les Blancs, la musique fut, dans la mesure du possible, interdite aux Noirs. Parmi de nombreux chroniqueurs [32], le Père LABAT énumère les raisons pour lesquelles les colons jugeaient les rythmes envoûtants et les chants païens:

On a fait [...] des ordonnances dans les îles pour empêcher [la calenda [33]] non seulement à cause des postures indécentes et tout à fait lascives dont cette danse est composée mais encore pour ne pas donner lieu aux trop nombreuses assemblées des nègres qui, se trouvant ainsi ramassés dans la joie et le plus souvent avec de l'eau-de-vie dans la tête, peuvent faire des révoltes, des soulèvements ou des parties pour aller voler (LABAT 1979, p. 207).

Puisque la musique des esclaves menaçait le *statu quo* colonial, puisque l'érotisme de certaines danses dérangeait, preuve de la sauvagerie et de l'obscénité de la race noire, il fallait à tout prix les combattre. Défenseurs zélés de la pudeur et de la morale chrétienne, imbus par le noble désir d'évangéliser leur main-d'œuvre servile, les colons ne pouvaient pourtant pas empêcher les rassemble-

[32] STEDMAN (1989, p. 153) décrit la danse *Loanga*: «Elle consiste en postures et en gestes si animés et si lascifs, qu'il faut une imagination des plus échauffées et l'habitude la plus constante pour l'exécuter. [...] De telles scènes rendraient tout cramoisi le visage d'une Anglaise». CARPENTIER (1983, p. 62) évoque le *Chuchumbé*, populaire vers 1776 à Cuba et qui se dansait «avec des tremoussements... contraires à la pudeur, exemple pernicieux pour ceux qui regardaient, car il s'y mêlait parfois des pelotages».

[33] Ou *Kaladja*, danse africaine venant de la Côte de Guinée mimant les approches amoureuses et l'acte sexuel.

ments nocturnes autour du Gros Ka (ou N'goka, le tambour rural guadeloupéen [34]). Exutoire substantiel pour les êtres décivilisés et dépersonnalisés, la musique devient l'unique terrain où le «res meuble» reconquiert sa dignité d'homme opprimé.

La fascination des esclaves pour la danse et le chant s'étendait aussi à la musique béké. Très vite, ils se sont mis à mimer le maître, à s'approprier ses mélodies et ses pas de danse qu'ils n'avaient d'ailleurs aucune difficulté à assimiler. Ainsi, MOREAU DE SAINT-MERY (1958, p. 69) s'étonna devant le génie musical des Noirs de Saint-Domingue:

La justesse de l'oreille des nègres leur donne la première qualité du musicien, aussi en voit-on un grand nombre, qui sont de bons violons. [...] Beaucoup cependant n'en jouent que par routine, c'est-à-dire qu'ils apprennent d'eux-mêmes, en imitant les sons d'un air, [...] sans qu'il soit question de notes.

Le chroniqueur ne se garda pas de railler en même temps l'aptitude des Noirs à singer les Blancs:

Les nègres domestiques, imitateurs des Blancs qu'ils aiment à singer, dansent des menuets, des contredanses, et c'est un spectacle propre à dérider le visage le plus sérieux, que celui d'un pareil bal, où la bizarrerie des ajustements européens, prend un caractère quelquefois grotesque. (MOREAU DE SAINT-MERY 1958, p. 69)

L'esclave et le colonisé nourrissent un rapport ambivalent à l'égard de la musique béké: d'une part, la musique véhicule le désir d'égaliser le maître et d'assimiler sa culture; de l'autre, le Noir s'en distancie en lui surimposant un fonds nègre. La musique européenne se métisse au contact des Noirs, répondant à une stratégie exemplaire d'acculturation et de servitude. Les biguine, quadrille, menuet, courante et passe-pied sont «négrifiés» tout en gardant leur référent ethnoculturel européen, pendant que des chants et danses tribaux sont «créolisés». Que ce soit sur des instruments européens (violon, harpe) ou non [35], le musicien noir sauvegarde le patrimoine ancestral.

Il est évident que les danses d'origine africaine ont survécu plus facilement parmi les «bêtes de champs» tenues à l'écart de la case du maître. Les danses bantou, mandingue ou fon sont de surcroît investies d'une fonction rituelle dans

[34] Musique rurale guadeloupéenne avec trois tambours, le plus grand donnant le rythme, les deux boula l'accompagnant. *Un Plat de porc* contient une note fort instructive à propos du N'goka africain (correspondant au N'goka des Antilles): «N'goka' recouvre en dialecte sango des rives de l'Oubangui, le même instrument et de forme identique, d'interprétation voisine». Les auteurs y trouvent un cas de filiation totale (l'objet, sa technique, son nom).

[35] Tels que les *boula* (tambour), le *sillac* (confectionné à partir de trois nœuds de bambou, le nœud du centre est strié de rainures en vis-à-vis à l'aide de deux ustensiles qui se rapprochent de la fourchette de table ou le peigne afro. Le musicien raclera les parties rainurées après avoir placé une extrémité contre un mur par exemple et l'autre extrémité reposera sur son ventre), le *chacha* (calebasse remplie de grains) (TM, 208), le *ti-bois* (origine éwé, musique paysanne présente dans l'ensemble des figures de Bel-air; rythme retrouvé dans certains rythmes du folklore des colons), la flûte de bambou, la conque Lambi, etc. Voir C. SULLY (1991).

les services du *Macumbé* [36], du *Candomblé* [37], de *Santería* [38] ou du *Vaudou*. Elles sont une «mémoire motrice» (BASTIDE 1967, pp. 133-35) sans laquelle le Noir eût été entièrement à la merci du Blanc, l'idiome dans et par lequel l'Africain expatrié ré-actualise le souvenir de l'Afrique et honore les dieux de son culte [39]. Des danses comme le «Laghia de la mort» et le «Damier» miment la lutte mortelle entre l'opprimeur et l'opprimé, exutoire pour l'agressivité qui sourd dans le colonisé.

La Mulâtresse Solitude montre que la musique resta un privilège béké et sang-mêlé (cela jusqu'à l'abolition de l'esclavage en 1848 [40]). Deux-âmes figure parmi ces «négresses à talent» qui servent de «jouet mécanique» auprès de la famille béké (*LMS*, 79). «Cocotte préférée de la pâle Xavière», elle est appelée au lit de la fille malade, pour la bercer de «cette chanson de cannes Zulma» dont la mélodie plaintive «s'accordait avec les mouvements fatigués de son cœur» (*LMS*, 70). Plus tard, vendue par un maître éclairé, Deux-âmes devient l'idole du salon rousseauiste, appelée «aux soirées de musique, à cause de sa voix exquise», pour interpréter des chants qui devraient atténuer le mal du pays de ses maîtres:

Paris est si charmant et si délicieux
Qu'on n'en voudrait partir que pour aller aux cieux. (*LMS*, 80)

Adeptes «d'une Traite Idéale, plus économe en souffrance humaine», M. Dangeau fait d'elle une des «grandes merveilles et curiosités des Isles» car elle «joue de tous les instruments à la mode» (*LMS*, 77).

Les arts musicaux français restent l'apanage des sang-mêlés parmi lesquels les Békés recrutent leurs musiciens professionnels. Il est d'autre part frappant que le génie musical aille souvent de pair avec quelque handicap [41]. Ainsi, «la bergère de salon» bégaie affreusement, ce que le maître interprète comme de la mauvaise volonté, si bien qu'il fait donner «un coup de rasoir sous la langue de l'enfant, ainsi qu'on fait du voile des oiseaux» (*LMS*, 63). Mutilée de la langue, privée à tout jamais de la maîtrise parfaite de la parole, Deux-âmes est destinée uniquement au chant, discours figé que lui impose la famille du planteur.

[36] Né à Rio de Janeiro d'une fusion entre différentes «nations» africaines, à influence amérindienne, catholique, spirituelle.

[37] Cérémonie religieuse brésilienne, d'origine yorouba, où la crise de possession occupe une place centrale, respectée dans sa forme la plus pure à Bahia. On distingue encore le *candomblé de cabocles* où les adeptes vénèrent des divinités amérindiennes plutôt qu'africaines et qui survit aux Antilles anglophones (Trinidad, Tobago).

[38] Religion populaire cubaine d'origine yorouba.

[39] Dans *Dark Ancestor. The Literature of the Black Man in the Caribbean*, O.R. DATHORNE (1982, pp. 251-52) rappelle qu'en particulier le tam-tam constitue une «mémoire raciale», une réponse émotionnelle, créative et artistique au monde invivable qui l'entoure.

[40] Après l'émancipation, les Noirs raillaient sans ambages la politique métropolitaine, en montrant du doigt certaines personnalités (Bissette, Schoelcher) dans leurs airs sarcastiques et pamphlétaires (SCHMIDT 1988, ROSEMAIN 1986).

[41] Dans *L'Isolé soleil* le mulâtre Georges est «un des meilleurs violonistes de la colonie» en dépit de sa «petite vision.» (MAXIMIN 1981, pp. 36-37) Dans *Les Jours Immobiles*, l'accordéoniste est aveugle et cependant visionnaire: il «voit par en dedans, là où les autres ne peuvent pas [...] voir, et avec la sûreté que les autres ne peuvent pas avoir.» (ZOBEL 1946, p. 54)

Si l'infirmité et la mutilation empêchent l'esclave d'être un homme comme un autre, si la violence physique lui rappelle constamment qu'il est un «sous-homme», le chant du Noir est «spiritualité retenue, où le corps s'exprime soudain, [où] la mélopée, syncopée, hachée par les interdits, libérée par toute la poussée des corps, produit son langage» (GLISSANT 1990, p. 88). C'est aussi la voix pour exhorter à la révolte, le moteur du marronnage, que ce soit parmi les *esclaves d'eau salée* (l'Africain déporté) ou *d'eau douce* (nés aux Antilles).

3.2. «DES MAZOUKES LENTES, DES VALSES ET DES BIGUINES DOUX-SIROP»

Les romans schwarz-bartiens, quoique situés dans une Guadeloupe post-esclavagiste, abondent en références aux «temps anciens». Celles-ci apparaissent de préférence dans la tradition séculaire des chants créoles. Le matériau musical ressort distinctement: les chants sont en italique, représentés en bloc. Initialement en créole, ils ont été traduits en français, langue de narration dominante.

De plus, le chant caractérise le personnage. Ainsi, le rebelle Raymonique a «sa chanson à lui, aussi personnelle que son sabre, et qu'il se réservait pour les jours de grande misère intérieure» (*PDP*, 117).

Dans le corpus schwarz-bartien, la majorité des chansons sont placées dans des bouches de femmes. Chanter, tel raconter, serait-ce une activité essentiellement féminine aux Antilles? Certes! Les personnages féminins sont des «négresses à demie», des conteuses et des chanteuses remarquables. Elles résistent précisément aux multiples facteurs aliénants par le chant, lequel complète la parole. Le chant féminin se veut protestation contre la «parole humaine» considérée comme un «fusil chargé». L'obstination à chanter (malgré l'abandon des hommes, malgré l'exploitation féminine) est nette chez Hortensia la Lune, la mère de Mariotte (*PDP*) et Victoire, la mère de Télumée (*TM*). Celle-ci éprouvait «comme une hémorragie à converser» (*TM*, 31), cherchant refuge dans un langage qui, dépourvu d'un niveau sémantique signifiant, n'en signifie pas moins à un niveau symbolique.

Remarquons que le chant est d'ailleurs inséparable du conte que, par ailleurs, il encadre. Les contes oraux sont toujours précédés par une partie chantée à paroles invariables, suivie de la partie parlée ou l'*explication*, celle-ci étant introduite par une *formulette d'entrée* (COMHAIRE-SYLVAIN 1937, pp. IX, X).

Une première catégorie de chants, à référence ethnoculturelle spécifiquement créole, est celle des *chants d'esclaves*. Reine Sans Nom les tient directement de sa mère Minerve, libérée d'un maître cruel en 1848. Elle lègue à sa descendante des témoignages bouleversants sur la traite négrière:

Maman où est où est Idahé
Ida est vendue et livrée
Ida est vendue et livrée. (*TM*, 52)

En dépit de la distance temporelle, l'effet demeure troublant pour Télumée qui, écoutant «la voix déchirante, son appel mystérieux», avoue que «l'eau commençait à se troubler sérieusement dans [s]a tête» (*TM*, 52). La mélodie plaintive que le lecteur peut imaginer, l'unique question lancinante ont beau rester obscures, Télumée pressent qu'elles réfèrent à un passé monstrueux et verrouillé auquel l'initiera la Reine en temps opportun. En effet, ce chant est la première d'une série d'initiations qui aboutiront progressivement à la révélation de ce que cela signifie «être une négresse». Dans *Ti Jean* le héros est hélé par «le son d'un tam-tam» accompagné d'une voix humaine «qui chantait avec un tel accent de tristesse que Ti Jean sut qu'il se souviendrait toute sa vie de cet air et de ce tambour métallique» (*TJ*, 43). Désormais, le petit-fils du marron cherchera à éclaircir le mystère autour de ses origines, à explorer ce passé tabou.

Si les sentiments d'abandon, de trouble vague, d'incertitude éprouvés par Télumée et la Reine trouvent encore leur traduction dans ces vieux chants, c'est que ceux-ci gardent leur actualité: «en dehors du fouet, rien n'a changé» (*PDP*, 49). De quoi y est-il question? Éternel voyageur, cherchant sa place dans le monde cruel et hostile du Blanc, souffrant de sa non-appartenance au monde et de son extériorité, l'esclave (et son descendant) reste un égaré.

L'impression d'être nulle part à destination, d'être traqué, tel le marron, par les dogues lancés à sa trace, continue de ronger l'Antillais, ignorant d'où lui vient cette anxiété existentielle, cette vacuité ontologique. Écoutant le chant déchirant de sa grand-mère, Télumée se demande si celle-ci «n'était pas descendue sur terre par erreur, *elle aussi*» (*TM*, 52). L'absurdité et l'insupportabilité de l'existence sont dénoncées, le sens de la vie interrogé:

Pourquoi vivre Odilo
Pourquoi nager
Et toujours sur le ventre
Sans jamais se mettre sur le dos
un moment. (*TM*, 113-4)

Le poisson est une métaphore pour l'asservi, perdu dans l'océan (*TM*, 81), piégé dans la nasse des Blancs (*PDP*).

Contre-discours historique sur un passé oblitéré et occulté, souvenir d'«événements [qui] n'en étaient pas [...] car, enfin, en quels livres étaient-ils écrits?» (*TJ*, 15), ces chants d'esclaves exprimaient au départ l'infortune personnelle (comme l'indiquent l'apostrophe à une personne particulière, le pronom «je» et adjectif possessif). C'est en traversant le temps qu'ils ont fini par évoquer une expérience collective et «anonyme [42]», particulièrement troublée et troublante, une blessure inguérissable qu'on cherche à panser par la ré-actualisation rituelle du chant. Au même titre que les autres exemples d'*oraliture* (proverbes,

[42] cf. BAKER (1988, p. 5): «Rather than a rigidly personalized form, the blues offer a phylogenetic recapitulation — a nonlinear, freely associative, nonsequential meditation — of species experience. What emerges is not a filled subject, but an anonymous (nameless) voice issuing from the black (w)hole».

comptines, maximes, etc.), le chant confirme donc la fusion entre l'individuel et le social. Il véhicule la foi, l'espérance, la souffrance et le désespoir mêlés d'un peuple.

Une deuxième catégorie de chants vise à «combattre la fatigue, la débandade des âmes». Les *caladjas* ou *chants de canne* accompagnent le lourd labeur des ouvriers agricoles qui reprennent en chœur le refrain chaque fois qu'un meneur chante les différents couplets à la manière du *son* des îles hispanophones [43]. *Ti Jean L'horizon* comprend un raccourci d'un chant de batelier qui, attesté en Géorgie, vient en droite ligne de l'Afrique noire:

Os de mon genou travaille, os, Plie-toi os de mon genou, os, Plie-toi bien jusqu'à terre (*TJ*, 257).

Un exemple de chant de canne plus caractéristique apparaît dans *Pluie et vent* quand Amboise soulage «ses compères» brisés par la «malédiction» de la canne par une petite histoire qui fasse oublier leur misère:

En ce temps-là vivait une femme
Une femme qui avait une maison
Derrière sa maison un Bassin bleu
Bassin bleu à tourniquet
Les prétendants y sont nombreux, nombreux
Mais doivent se baigner dans le Bassin
Se baigner pour la femme
Qui la posséda? (*TM*, 203-04).

Il s'agit d'une chanson d'amour, l'amour étant le seul moyen de fuir dans l'imagination les pénibles conditions de travail. En même temps, cette prémisses des «Blues d'amour» catalyse le coup de foudre entre Amboise et Télumée. Une fois de plus apparaît le lien intime entre le folklore (la chanson créole) et la diégèse: la chanson s'intègre harmonieusement dans l'action, s'imbriquant dans la narration même. Le *caladja* est en fait une déclaration d'amour d'Amboise brodée sur le thème du «bassin bleu», fontaine de jouvence dans les deux romans paysans de Simone Schwarz-Bart. Le refrain, quant à lui, nous apporte un autre élément de l'imaginaire et de la mythologie antillaise (COMHAIRE-SYLVAIN 1937): la femme-sirène, la Maman d'eau ou la Mami Wata. La réponse collective célèbre certes le nouveau couple, mais elle exprime en même temps la peur de l'élément féminin, associé à l'élément aquatique:

Ces jeunes hommes-là qui s'y baignèrent
Sont à l'estuaire de la rivière, noyés (*TM*, 204).

Eros a sa force opposée, Thanatos, que Ti Jean L'horizon doit affronter à deux reprises: ayant pris les traits de sa bien-aimée Egée, le lamentin essaie de l'entraîner vers les abysses.

[43] Genre musical cubain d'origine africaine, combinant son *largo* et son *montuno*; il fut très en vogue à partir des années 1920.

Une troisième catégorie, les chants de veillées mortuaires, relève du rite funéraire. On embellit la vie qu'a menée le défunt; on exalte ses exploits et ses bienfaits comme le veulent les coutumes ancestrales qui dictent respect aux morts de peur que leurs esprits ne poursuivent les vivants. On s'adresse à lui comme s'il était encore vivant, tant la barrière entre mort et vie est fluide en milieu traditionnel antillais. On félicite le défunt d'«une si belle mort», fin de la «déveine»:

La Reine est morte, messieurs, a-t-elle vécu?
Nous ne savons pas
Et si demain c'est mon tour, est-ce que j'aurai vécu?
Je ne sais pas, allons, buvons un peu. (*TM*, 178).

Lors d'occasions plus joyeuses, tel le *plaçage* ou mariage coutumier, on verse volontiers dans l'érotisme. Elie complimente son épouse, «gousse de vanille prête à embaumer la terre entière» (*TJ*, 19), «fruit à pain à maturité» (*TM*, 105), «succulente canne congo» (*TM*, 136), «beau fruit à point qui se balance au vent» (*TM*, 118):

Télumée quelle belle enfant
une enfant une canne congo mesdames
une canne congo au vent
Elle penche et se relève
Elle se relève et se penche
Il faut la voir penchée, mesdames
La voir seulement penchée (*TM*, 139)

La femme participe elle aussi à cet éloge du corps: Reine Sans Nom se félicite d'avoir trouvé un bon pêcheur qui est avant tout un parfait amant, comme le veut le machismo caribéen:

J'ai besoin d'un mari pêcheur
Pour me pêcher des daurades
Je ne sais pas si vous le savez
J'ai besoin d'un mari pêcheur
O rame devant il me fait plaisir
O rame derrière il me fait mourir (*TM*, 173)

Reine Sans Nom module encore des «mazoukes [44] lentes, des valse et des biguines doux-sirop» (*TM*, 51). Enfin, il y a les chants chrétiens, souvent tirés hors de leur contexte, notamment dans des cérémonies pseudo-vaudouesques ou dans des veillées. Ils témoignent du continuum magico-religieux. Rien n'empêche les paysans d'entrecouper leurs chants profanes pleins de verve de «litanies et De profundis» (*TM*, 177). De même, les commères qui ne fréquentent guère l'église chantent, pour se distraire semble-t-il, des cantiques (*TM*, 160-61).

Ce rapide inventaire ne peut, hélas, décrire la diversité des rythmes musicaux dans le corpus.

[44] Danse à trois temps d'origine polonaise, la mazurka.

3.3. LE TAMBOUR D'EXCEPTION

Tandis que son concubinage avec Elie était célébré par un rite qui excluait les habitants du morne, le concubinage avec Amboise se célèbre par un «tambour»: une soirée de chants et de danses accompagnés par les trois tambours qui forment le Gros Ka. Au cours de ce rituel semi-religieux, Télumée se libère de ses peurs et entre en transe. Comme Ti Jean, «la voix du tambour [la] mystifiait, l'emportait insidieusement vers un autre temps, un autre lieu, une musique intérieure, [...] [elle] chantait les mondes et les arrière-mondes, les bois qui sont derrière les bois, les tremblements et les éboulis, les chutes...» (*TJ*, 184).

Pendant cette soirée du N'goka, le bourg oublie les désaccords. La musique, comme se le rappelle Mariotte, «fait descendre la méchanceté dans la terre» (*PDP*, 127). Pour la première et unique fois, nous voyons la protagoniste obéir à l'appel du tambour; comme le batteur, elle «devient l'instrument de la musique secrète qui coule dans les veines des hommes, dans les branches des arbres et le contour sinueux des rivières» (*PDP*, 127). La danseuse entre en transe, elle «lâche les rênes» et se sent «chevauchée» par ceux qui lui ont fait du mal et du bien:

Les doigts d'Amboise bougeaient doucement sur la peau de cabri, semblant y chercher comme un signe, l'appel de mon poul. Saisissant les deux pans de ma robe, je me mis à tourner comme une toupie détraquée, le dos courbe, les coudes relevés au-dessus des épaules, essayant vainement de parer les coups invisibles. Tout à coup, je sentis l'eau de tambour couler sur mon cœur et lui redonner vie, à petites notes humides, d'abord, puis à larges retombées qui m'ondoyaient et m'aspergeaient tandis que je tournoyais au milieu du cercle, et la rivière coulait sur moi et je rebondissais, et c'était moi Adriana et baissée et relevée moi Ismène, aux grands yeux contemplatifs, moi Olympe et les autres, man Cia en chien, Filao, Tac-Tac s'envolant devant son bambou et Laetitia avec son petit visage étroit, et cet homme qu'autrefois j'avais couronné, aimé [...] (*TM*, 210)

Sous l'emprise des sons, Télumée se libère de toutes les oppressions, récupère sa joie de vivre, envahie d'une ivresse de vivre qu'elle avait perdue par la «déveine». Grâce à la danse extatique elle se défait de toutes les «chaînes», du poids du passé, prenant sur elle la souffrance des autres. La danse est un cérémonial thérapeutique qui lui procure un bien-être sans égal. Mémoire-motrice qui sourd dans le corps, communion intense avec les autres, qu'ils soient morts ou vivants, aimés ou haïs, la danse réconcilie avec soi-même et avec les autres en chassant les tourments et les angoisses.

Par cette description, Schwarz-Bart démontre la fonction de réajustement social que remplit «le tambour»; il est facteur d'équilibre psychique et, par conséquent, de santé mentale (BASTIDE 1972, pp. 66 et suivantes).

Au même titre que sa miraculeuse guérison par le «bain démarré» auquel je reviendrai plus loin, la danse extatique a un effet cathartique que décrit fort bien FANON (1968, pp. 87-88):

La relaxation du colonisé, c'est précisément cette orgie musculaire au cours de laquelle l'agressivité la plus aiguë, la violence la plus immédiate se trouvent canalisées, transformées, escamotées. Le cercle de la danse est un cercle permissif. Il protège et autorise. [...] Tout est permis... dans le cercle. [...] l'on ne se réunissait que pour laisser la libido accumulée, l'agressivité empêchée, sourdre volcaniquement. Mises à mort symboliques, chevauchées figuratives, meurtres multiples imaginaires, il faut que tout cela sorte. Les mauvaises humeurs s'écoulent, bruyantes, telles des coulées de lave.

Comme une eau qui monte et qu'aucune vanne ne peut endiguer [45], la musique prend possession d'elle: «tambour à deux peaux», Télumée se fait «instrument» par lequel elle chante et danse «toutes les voix, tous les appels, la possession, la soumission, la domination, le désespoir, le mépris» (*TM*, 97-98). Corps, musique et chant se marient au cours de cette cérémonie qui symbolise la conquête définitive d'Amboise.

3.4. «LE TAMBOUR A DEUX PEAUX»

Omniprésent dans la société antillaise, le folklore sonore sort, sous la plume schwarz-bartienne, de la sphère paralittéraire où il est généralement confiné. Divertissement de la main-d'œuvre servile ou affranchie, pratique cérémonielle au cours d'événements capitaux, rituel prépondérant dans les religions afro-antillaises, la musique reflète en premier lieu le métissage auquel a obligé la confrontation «en vase clos» de différents peuples, de différentes cultures. La musique, protéiforme et polyvalente, demeure en second lieu un moyen unique pour résister au «décervelage» et à la chosification. Cette fonction-ci nous est transmise à travers le portrait des personnages-musiciens schwarz-bartiens. De fait, tous incarnent l'indocilité, l'authenticité nègre et la plénitude identitaire.

Dans *Un plat de porc*, Raymonique est le «plus 'angélique' batteur de tambour N'goka à la ronde» (*PDP*, 115). Père présumé de la narratrice, il est un «Nèg'Brave» (*PDP*, 117), un dieu «qui vous battait le gros tambour N'goka aussi bien que ses ancêtres d'Afrique, c'est-à-dire: avec la fougue d'un amant; la délicatesse, douloureuse, d'un Vray-Homme pour sa fille; et le respect qui fait hésiter les doigts, au bon moment, quand la peau du tambour, rendue toute chaude, odorante, se met à vibrer toute seule» (*PDP*, 126-27). Ce grand musicien est un «briseur de paroles», arrachant les «masques» derrière lesquels les Martiniquais essaient de «se mettre à l'abri des mille Martinique qui se déchiraient sur un même bout de terre» (*PDP*, 127). Figure polémique et controversée, il s'en prend à l'ordre colonial, «hachant» deux gendarmes «lors des

[45] En contrepoint de la symbolique terrestre, l'eau mouvante et montante marque d'autres moments cruciaux dans la vie de Télumée. Ainsi, le passage de la fille prépubère à la jeune femme: «l'école ne pouvait empêcher nos eaux de grossir [...]. J'avais quatorze ans sur mes deux seins et sous ma robe d'indienne à fleurs, j'étais une femme» (*TM*, 81).

événements de Fort-de-France» (*PDP*, 115). Insoumis et rebelle, le musicien est le porte-parole qui traduit dans un langage en «détour» sa révolte contre la mainmise française. Son tambour appelle à l'insoumission, puisqu'il peut déculpé la soif de révolte et de vengeance.

Dans *Pluie et vent*, l'artiste marginal, appelé d'une onomatopée, Tac-Tac, est cependant respecté par la «Confrérie des Déplacés». Niché dans un arbre, ayant perdu complètement l'habitude de parler et de discourir, le joueur de flûte parle, «selon son dire, toutes les langues de la terre», en soufflant «par saccades, longue, brève, longue, brève, longue, [...] qui traversaient la voûte de la forêt tout droit pour venir s'engouffrer dans nos poitrines, en frissons, en sanglots, en amour [...]» (*TM*, 187-88). Tout un chacun prise sa parole musicale, nourriture spirituelle sans laquelle le réel serait insupportable. Tac-Tac console les «nègres errants, disparates, rejetés des trente-deux communes de l'île» (*TM*, 186). A sa manière, il dit non à la résignation fataliste, et agit de ce fait en thérapeute dans un corps social souffrant de séquelles esclavagistes. Doués d'un septième sens, ces musiciens possèdent un génie «inaliénable» par le Blanc, par lequel ils sécurisent au même titre que des magiciens, des visionnaires qui «voient dans les affaires des autres». Quimboiseurs ou séanciers, ces solitaires pallient le néant existentiel; ils prônent des mécanismes de survie et d'intégrité identitaire. Sondant mieux que tout autre les mystères, ils conseillent et dirigent, consolent et guérissent.

L'image du «tambour à deux peaux» (le «dé bonda» en créole) résume bien notre propos. La duplicité renvoie ici à la nécessité d'une ruse maligne, d'un comportement de simulacre ingénu qui consiste à feindre ses véritables pensées et sentiments afin de ne pas finir esclave de l'Autre. Qu'on cogne et qu'on frappe sur elle, la vaillante négresse Lougandor maintiendra «intacte, la peau en dessous». Afin de «rester en selle», de tenir en main les brides de son cheval, Télumée en «louage» chez les Desaragne s'efforce de simuler l'indifférence devant la violence verbale de la patronne: «je faisais mon ouvrage en chantant, et lorsque je chantais je coupais ma peine, je hachais ma peine, et ma peine tombait dans ma chanson» (*TM*, 92). Le chant noir embrasse cette dualité: exprimant à la fois la ferveur, la gaieté, la tristesse et la plainte des opprimés, on y a recours lorsqu'on est le plus triste pour mieux leurrer celui qui est coupable de cet état d'âme.



La Guadeloupéenne



La Martiniquaise

Sources: OAKLEY, A. Behold the West Indies.
(Illustrations by OAKLEY, T.)

4. Le Quimbois: magie quotidienne dans l'arrière-pays

Il reste un domaine fort riche à explorer pour l'étude du rapport de l'auteur au folklore, à savoir le vaste champ des croyances magico-religieuses et thérapeutiques. L'on ne peut sonder la mentalité afro-antillaise sans tenir compte de cette dimension mi-superstitieuse, mi-scientifique qui a pour but de prendre soin et de l'âme et du corps de l'Afro-Antillais et de ses ancêtres.

4.1. LA LIBATION

Dans *Pluie et vent* la petite Télumée rend visite à la meilleure amie de Reine Sans Nom, celle qui a la réputation d'être une «sorcière de première». Man Cia apparaît comme une de ces Afro-Antillaises rivées à l'Afrique: non seulement, elle a un nom à consonance peuhl, mais elle croit fermement à la métempsycose et respecte de nombreux rites et coutumes distinctement africains, comme le «bain démarré» (*cf. infra*) et la libation.

Convaincue qu'après sa mort elle revêtira la forme d'un chien, Man Cia se manifestera effectivement à Télumée sous forme d'un grand chien aux yeux marron. C'est du moins ce que nous relate la protagoniste gravement déprimée par la perte des deux êtres qu'elle a le plus aimés (la Reine et Man Cia, précisément). La visite initiale à la négresse solitaire nous est relatée à travers les yeux de l'enfant, très impressionnée par des «chiffes nouées aux branches, des piquets plantés en pleine terre, des coquillages disposés en croix» qui étaient censés protéger la «case branlante» contre les esprits maléfiques et les forces occultes du Mal (*TM*, 57). Man Cia est hantée par le sort fait à son peuple et ne supporte plus la vie en société. Elle a choisi la réclusion solitaire dans les bois pour s'adonner au culte des ancêtres transmis de mère en fille.

Dans le récit, Man Cia apparaît comme une prêtresse qui initie la petite Télumée à la magie blanche, l'entretenant sur les choses cachées et invisibles. C'est elle qui explique le rêve de Reine Sans Nom, qui invoque aussi les proches qui ne sont plus. Au moment du repas, Man Cia verse un peu de sauce à ses pieds en souvenir des époux, récitant une prière tendre à l'adresse de ceux qui furent, et particulièrement pour Jérémie, le mari de Reine Sans Nom. La libation est un bel exemple de transfert de valeurs culturelles africaines au Nouveau Monde. Au Bénin comme dans beaucoup d'autres pays de l'Afrique de l'Ouest, on invoque les morts en versant par terre quelques gouttes d'un breuvage, ou de quelque autre liquide, en offrande à ceux qui furent.

Ce rituel est suivi d'une conversation révélant à la petite négresse l'esclavage, l'initiant donc à son ascendance esclave [46]. Bien qu'il s'agisse d'un rituel jugé obscurantiste et pratiqué à l'intérieur de la case familiale (à l'abri de la folklorisation), la libation est encore pratiquée aujourd'hui par de nombreux Antillais.

4.2. LA MORPHRASEE

Dans les deux récits d'enfance, l'auteure mobilise notre attention sur une initiation d'une nature bien particulière, sur une épreuve fort similaire qui invite à des interprétations différentes. Il s'agit de l'épisode de Man Justina dans *Ti Jean L'horizon*, lequel fait écho à celui de Man Cia dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*.

Dans les deux cas, Simone Schwarz-Bart illustre l'impact des croyances magiques en milieu rural antillais. Dans l'esprit du petit peuple, le monde des vivants est imbibé de surnaturel; le réel est envahi de zombis mi-vivants et mi-morts, d'humains transformés en bêtes, de Puissances maléfiques, de gens-gagés et de *morts en stand by* qui prendraient, dès la tombée de la nuit, la direction de l'Afrique afin de s'y réinscrire dans la lignée des ancêtres (FLAGIE 1995, pp. 275-85).

Par la description de la cosmogonie antillaise, l'auteure révèle aussi l'absence de consensus quant aux phénomènes «fantastiques». Selon le voisinage, la négresse volante (*TM*) et la négresse morphrasée (*TJ*) sont des phénomènes qui ont toujours existé et auxquels la communauté noire a toujours cru. A en croire Man Cia, par exemple, «l'homme n'appartient pas plus à la terre qu'au ciel... non, l'homme n'est pas de la terre... et c'est pourquoi [...] il cherche un autre pays et il y en a qui volent la nuit, pendant que d'autres dorment» (*TM*, 180). D'autres, en revanche, rejettent carrément l'idée que ces «êtres étranges, hommes et bêtes, démons, zombis et toute la clique» puissent exister (*TJ*, 9). Ces attitudes opposées mettent en relief l'antagonisme entre les savoirs indigène et exogène (lisons: occidental), entre Nature et Culture. Pour celui qui n'y adhère pas, ces croyances, ces mythes terrifiants, aussi obscurantistes qu'ils soient, terrifient. Ils sont une réponse imaginaire aux terreurs tapies dans le subconscient de tout un peuple qui inquiète le colon. La superstition ne manque pas d'exercer une pression sur les persécuteurs. Elle dresse un rempart contre la dépersonnalisation et la déculturation du colonisé.

[46] Le même scénario se retrouve dans *Ti Jean L'Horizon*. Pendant une de ses randonnées solitaires dans la forêt, Ti Jean, accompagné d'un esprit ailé, rend visite au dernier marron survivant dans le village de Fond-Zombi. Celui-ci, mourant, l'entretient sur les Puissances, sur les nègres vaillants et les noms africains dont il souhaiterait le baptiser: «liane, liane d'igname» et Abunasanga, «Celui qui se meut dans les profondeurs» (*TJ*, 61-62). L'initiation se termine par un geste sacré: l'Immortel verse quelques gouttes de vin sur le sol de terre battue, prononçant «quelques mots dans une langue inconnue» (*TJ*, 62).

Pour nos protagonistes, la manifestation de ces négresses mi-sorcières, mi-animales a valeur initiatique dans la mesure où elle éveille la soif de comprendre l'étrange. Piqués par la curiosité, ils poussent leur investigation jusqu'à la découverte accablante qu'ils sont, eux aussi, descendants d'esclaves que la «mauvaise mort» condamnait à errer éternellement [47] et qui n'en finissent pas de chercher «leur place exacte» dans le monde ici-bas comme dans l'au-delà.

Comment le narrateur omniscient s'y prend-il pour rendre compte d'une scène fantastique qui, pour le lecteur occidental, est dépourvue de crédibilité? Comment rendre compte de l'indescriptible et de l'in vraisemblable? Devinant le besoin d'élucidation du lecteur qui ne dispose pas d'un glossaire qui lui eût révélé ce qu'est une «morphrasée», le narrateur commence par définir le phénomène [48]:

Man Justina n'était pas une vraie sorcière mais une engagée, plus exactement une *morphrasée*, une de ces personnes lasses de la forme humaine et qui signent contrat avec un démon pour se changer la nuit en âne, en crabe ou en oiseau, selon le penchant de leur cœur. Un beau matin on la découvrit à l'entrée du village: noyée dans son propre sang. Rentrée d'un vol nocturne, elle avait été surprise par les premiers rayons de l'aube et s'était aussitôt aplatie au sol, terrassée par la sainteté de la lumière. Elle gisait au milieu de la route et son corps d'oiseau reprenait lentement forme humaine, des mains naissaient au bout de ses ailes et de longues tresses d'un blanc étourdissant se mêlaient aux plumes éteintes d'un crâne de chouette. Les gens se tenaient un peu à distance, notant tous les détails utiles, point par point, en raison de l'extrême rareté d'un spectacle à rapporter soigneusement aux absents, aux parents éloignés, voire aux inconnus que l'on croiserait plus tard sur le chemin de sa vie. (*TJ*, 32-33)

Sans doute le narrateur se désigne-t-il lui-même lorsqu'il parle des «gens» qui «se tenaient à l'écart», puisque ce passage est un rapport on ne peut plus «neutre», où rien ne permet de déduire ce qu'il en pense personnellement. Cette neutralité est inhérente à l'intellectuel(le) qui enregistre les coutumes, les faits et les croyances dont l'a éloigné(e) son exil et/ou sa formation [49]. Le narrateur calque son attitude sur celle des spectateurs, «notant tous les détails utiles, point par point, en raison de l'extrême rareté d'un spectacle à rapporter soigneusement aux absents, aux parents éloignés, voire aux inconnus» (*TJ*, 33).

[47] A propos des «malemorts», L.-V. THOMAS (1968, p. 111) écrit ceci: «Il existe une catégorie de défunts qui n'ont pu, pour différentes raisons (absence de funérailles et de rites mortuaires; individus morts d'une façon subite, insolite et mystérieuse; sorciers, êtres pervers, etc.) parvenir à l'état d'ancêtres.»

[48] J. RHYS fait de même dans *La Prisonnière des Sargasses* (1971, p. 106): «Un zombi est une personne qui paraît vivante, ou une personne vivante qui est morte. Un zombi peut aussi être le revenant d'un lieu, d'ordinaire malveillant, mais qui peut parfois être rendu favorable par des sacrifices ou par des offrandes de fleurs et de fruits.»

[49] Quand Zora Neale Hurston retourne en anthropologue à son Eatonville natale pour y collecter les contes oraux, elle fait état de l'antagonisme entre la conscience «intellectuelle» et la conscience «folklorique» d'autre part (cf. H. V. CARBY 1990, pp. 71-93).

Autre détail significatif: la chute de Man Justina arrive au moment où Ti Jean est las de l'enseignement dispensé dans l'école coloniale de la Ramée: soudainement sa «joie des livres» disparaît. La crise que traverse le jeune héros, «renonçant aux voix du monde, ne sortant plus pour aller se baigner dans la rivière» (*TJ*, 32), est celle que connaît forcément tout écolier antillais soumis à un enseignement qui intimide plus qu'il n'instruit. L'instruction «déculature» ceux qui «perd[ent] progressivement leur mémoire» sous l'effet d'une «amnésie culturelle» (MEMMI 1968, p. 135). Quoiqu'il ait dans sa tête «des colonnes comme les blancs pour ordonner toutes choses» (*TJ*, 32) [50], Ti Jean reste sur sa faim. On peut comprendre son désarroi car, à force de prêter foi exclusivement au sacro-saint discours scolaire, à force d'intérioriser la France comme sur-norme, il se sent déplacé dans la «lèche de terre sans importance» rayée de l'atlas scolaire (*TJ*, 9). L'école l'aliène de lui-même, des autres, des Antilles.

Du début jusqu'à la fin de l'épisode, la dimension collective de la révélation est soulignée («on, toute la population, les gens»). Ce procédé doit rendre acceptable l'inacceptable: qu'il y ait un grand nombre de témoins oculaires authentifie l'extraordinaire incident, assurant au narrateur le crédit qu'il cherche. Toutefois, il ne cache pas la division parmi les Guadeloupéens quant à l'interprétation de l'insolite incident. Les «docteurs», «ceux qui préparaient le certificat d'études, avec chacun son porte-plume pointant fièrement de la tignasse» (*TJ*, 33), sont soucieux de sortir la culture «subalterne» de la marginalité. Ces étudiants zélés expliquent le phénomène des «gens gagés» ou métamorphosés en référant à des «curiosités» physiques apprises à l'école. Ne les ont-ils pas assimilées, si étranges (parce qu'inconnues dans leur vie de tous les jours) qu'elles leur aient paru?

D'après eux, à leur connaissance, les gens tournaient en chien ou en crabe comme l'eau se change en glace, ou comme le courant électrique se transforme en lumière dans les lampes, en paroles et musique dans les appareils de radio: Man Justina, estimaient-ils, c'était seulement une petite tranche du monde qui ne figurait pas dans les livres, car les blancs avaient décidé de jeter un voile par-dessus. (*TJ*, 33)

On le sent bien, les «assimilés» cherchent à rapprocher «la chute de Man Justina» à des phénomènes à leurs yeux tout aussi obscurs, mais docilement acceptés. Les analphabètes ne cherchent pas à expliquer; ils ont toujours cru à de pareils phénomènes, manifestation de l'au-delà. Ils ne cherchent pas à réconcilier deux visions du monde.

[50] Image-clé de l'imaginaire schwarz-bartien. Le Noir n'aurait pas de «colonnes» pour organiser sa pensée, si bien qu'il serait particulièrement vulnérable à la déraison. De l'esprit de sa mère, Mariotte dit que c'est «un collier de perles sans fil» (*PDP*, 212); elle se rassure quant à ses pensées «mal enroulées»: «En vérité, je sais bien que je ne suis pas folle et que moi aussi je tiens dans mon crâne les fils de ma vie enroulés comme une pelote. [...] la pelote s'est durcie et ses fils ne sont plus de chair et de sang, mais faits d'une matière translucide et froide, fibres de verre, molécules d'une bille multicolore où se reflètent par instants déchirants, d'une brièveté mortelle, des images un peu floues qui sont peut-être des souvenirs [...]» (*PDP*, 19).

Pour les représentants de la loi — les gendarmes de la Ramée —, il s'agit d'un incident hautement suspect, voire criminel:

En dépit de nombreux témoins, [les gendarmes de la Ramée] refusèrent tout droit les explications des gens de Fond-Zombi, s'obstinant à ne pas comprendre et s'emportant, bousculant le monde, comme si on leur cachait quelque chose d'inavouable, un crime, peut-être bien, dont toute la population aurait été complice. (*TJ*, 33)

L'événement insolite délie les langues des plus simples (les moins assimilés à une culture dominante: enfants non scolarisés, paysans et vieillards), des «docteurs» et des représentants du pouvoir. Ces derniers vont jusqu'à taxer de crime collectif le fait incompréhensible. Ce qui est inacceptable (parce qu'inconnu) pour l'Autre, bascule très vite dans l'anormal, voire dans l'immoral. L'Autre est déviant, un criminel contre qui il faut s'armer. A l'époque des plantations, les rassemblements nocturnes et les cérémonies vaudoues, prohibés par les maîtres de peur que des soulèvements ne s'y ourdissent, eurent ce même effet déroutant et terrifiant.

Deux savoirs se concurrencent, deux visions du monde aussi: à la culture blanche, fortement implantée sur les assises d'un discours écrit, s'oppose celle des Noirs de Fond-Zombi qui, elle, réside uniquement dans «la chronique». Refusant l'altérité magico-religieuse de l'Antillais, la «Loi» (les Français) finit par croire à une vengeance collective dont, tôt ou tard, elle pourrait être victime. En d'autres termes, les villageois insécurisent et déboussolent les autorités. «Défiant l'histoire et ses ruptures, défiant ses détracteurs successifs et simultanés — le politique, le médical, le religieux envieux de son espace, de son impact —, la magie antillaise résiste à l'acculturation, continue d'imprégner [...] les mentalités de ses croyances, de sa vision persécutive du monde» (HENRY-VALMORE 1989, p. 166).

Contre les modèles socio-culturels, politiques et économiques du «Centre», la «périphérie» instaure les siens, par lesquels elle lutte contre une culture exogène, une économie capitaliste et une idéologie asservissante. La persistance des superstitions dans les mornes retranchés dénote le besoin collectif de faire face à la tyrannie d'une effroyable réalité, celle de l'asservissement séculaire (LESNE 1990, p. 241). La magie «décongestionne la réalité anxiogène» de l'Afro-Antillais (AFFERGAN 1983, p. 87). Pour l'habitant des mornes, Culture et Nature ne sont pas étanchement séparées. «Zombis», «dorliss», «soucougnans» et «dormeuses» prouvent la mixité originare des contraires, la «Nature cultivée». «L'inséparabilité et l'insupportabilité de l'homme et de l'animal montrent ainsi que la culture n'est pas vécue comme coupure d'avec la nature, mais plutôt comme 'habitus', mode de vie ou structure de comportement» (AFFERGAN 1977, p. 55). L'homme ne se pense donc pas comme altérité radicale vis-à-vis de la Nature. A l'inverse, l'animal est supposé capable de langage et joue le rôle de porteur symbolique de la faille psycho-sociale de l'homme asservi (AFFERGAN 1977, pp. 77-78).

Face aux dichotomies entre réel et irréel, entre naturel et surnaturel, caractéristiques de la pensée occidentale, l'Antillais instaure partout des continuums illimités. Il peuple le réel de créatures invisibles, effaçant la polarité traditionnelle entre Nature et Culture.

Comment notre héros réagit-il au funeste accident de Man Justina écrasée sur la route après un malheureux atterrissage? L'incident de Man Justina renoue le lien entre le garçon solitaire et son environnement socio-culturel. Celui qui se croyait le seul à capter, «couché dans le jardin, l'oreille contre le sol, les voix mystérieuses montant des profondeurs» (*TJ*, 31), découvre que d'autres n'excluent pas des phénomènes «inintelligibles», et perçoivent comme lui des signaux d'un au-delà. Le jour où il assiste à la métamorphose, Ti Jean se voit confirmé quant à son penchant à ausculter la forêt en quête de mystérieux échos. Simple spectateur, le héros est illuminé par l'incident insolite au point de jeter le discrédit sur les normes considérées supérieures, pour la simple raison qu'elles sont françaises.

Exprimée sous forme de métalepse, insérée sur une page non numérotée, séparant le premier du deuxième Livre, le conteur remarque plus pour lui-même que pour son auditoire, semble-t-il, la réconciliation du héros avec son entourage et son milieu familial:

Oui, toute la population avait assisté à la métamorphose, mais celui qui ouvrit les plus grands yeux, ce fut notre héros, qui semblait enfin contempler le secret vainement cherché sous la terre, [...] réconcilié avec le monde, le petit bonhomme avait retrouvé le chemin de la rivière [...] Une joie intense, une sorte de magie heureuse s'écoulaient de toute sa personne [...]

Le garçon trouve le chemin des origines, les racines de son identité afro-antillaise. Désormais, il résistera à l'assimilation par un marronnage moins physique que psychique.

Désormais, lors de ses errances dans les bois, à la recherche de traces de son grand-père, un esprit ailé accompagne le garçon. Qui plus est, depuis cet incident, Ti Jean découvre en lui l'envie de survoler et de planer. Passionné par les canards sauvages, «créatures sans paroles et qui venaient de si loin sans jamais se tromper d'escal» (*TJ*, 73), le garçon reçoit, au cours d'une initiation vaudouesque, le corbeau comme totem. C'est effectivement dans le corps de cet oiseau des ténèbres qu'il rentrera au pays natal. Fondamental dans la littérature de la diaspora noire, dans les légendes des Antilles néerlandophones et de l'Amérique noire, le motif du vol et de l'Africain volant doit être compris par le désir de regagner les rives de l'Afrique [51]. Est-il besoin d'insister, au début du Livre Troisième, sur la simultanéité de l'arrivée de la Bête, machine qui va permettre l'envol à travers le temps et l'espace, et de celle des oiseaux migrants?

[51] T. MORRISON (1985) exploite le mythe de l'Africain volant dans *La chanson de Salomon*. Dans *Praisesong for the widow* de P. MARSHALL (1983), Aunt Cuney raconte la légende des Ibos se promenant sur l'eau avant leur envol pour l'Afrique.

Contrairement aux Guadeloupéens, les oiseaux sont des voyageurs libres de voler où ils veulent, assurés quant à leur destination :

Quand ils apparaissaient dans le ciel, traçant une première boucle autour du volcan, *une sourde jalousie animait le village* devant ces créatures sans paroles et qui venaient de si loin, sans jamais se tromper d'escale, semblaient connaître leur chemin mieux que les hommes sur la terre. *On leur enviait aussi leur constance, la régularité de leur vol, et jusqu'à la forme qu'ils dessinaient ensemble d'une flèche qui porte en elle-même son point de départ et sa destination* (TJ, 73) (C'est moi qui souligne)

Si cette première scène atteste la foi partagée et, par conséquent, la force collective du voisinage, l'auteure s'est servie des mêmes données dans *Pluie et vent* pour une scène analogue. Cette fois-ci, les croyances magiques et superstitieuses trahissent l'étiollement identitaire, le comportement pathologique. En rien néfaste pour Ti Jean, l'adhésion à la magie ravage le père Abel qui se prétend poursuivi par Man Cia.

4.3. LA NEGRESSE VOLANTE

Téluinée «glane les racontars» des adultes, s'attardant le plus possible au «lolo» du père Abel. Plus qu'un simple lieu de commerce, la boutique est un centre de rencontres et de narrations. Dans l'arrière-salle, aménagée en buvette, les dernières nouvelles se racontent et les mauvaises langues versent «dans les propos acariâtres» (TM, 18). Le café est le foyer narratif où les Noirs «réinventent la vie» au moyen de mensonges qu'ils aiment prendre pour la réalité. Parmi eux, il y en a un qui est particulièrement friand d'histoires fortes et fabuleuses. Avidé de tout savoir, «au mitan» de ses hôtes, le père Abel pousse ses «compères» à raconter :

[...] il ouvrait des yeux vifs et fureteurs de manicoù aux aguets, et quoi qu'on dise, il y portait un intérêt prodigieux, criant, approuvant et désapprouvant, se mêlait au chœur et poussait des quelles entraves quels fers pour exalter le narrateur et faire miroiter le récit du jour. [...] il advint que sa boutique devint indispensable, le lieu même où les gens se rendaient pour orienter, commenter, dissoudre et embellir la vie. (TM, 132)

Lieu de verbiage et de bruits, la buvette rassemble des personnes assoiffées de rhum et de paroles, qui tantôt les aident à vivre, tantôt les désorientent. Endroit où règne «une atmosphère de chicane, de moquerie, de défis lancés à la ronde et qui ne retombaient jamais à terre» (TM, 54), elle est interdite aux enfants comme aux femmes qui, elles, «se tenaient sur la véranda» (TM, 54). C'est là une première raison pour laquelle la jeune Lougandor ne s'y sent pas à sa place. Elle ne supporte pas non plus le malaise existentiel, la fatigue de vivre, la détresse humaine que les hommes y crient à haute voix :

Parfois une crainte obscure me venait et mon esprit se défaisait, devenait semblable à un collier de perles sans fil. Alors je me disais à moi-même, craintive... on voit des choses sur la terre, Jésus, on voit des choses non, c'est pas croyable... (TM, 54)

Gros Edouard, Germain, Ananzé et Ti Paille malmènent l'existence du nègre de Guadeloupe dans des discours auto-accusateurs et autodénigrants. Ceux-ci ne sont nullement considérés comme l'indice d'un dysfonctionnement personnel, d'un déséquilibre. Pour GLISSANT, le *délire verbal* serait *coutumier*: «Dans une société où les formes de déviance ne sont pas traditionnellement ressenties comme telles [...], le délire verbal n'est pas souvent considéré comme une entrave au fonctionnement social» (GLISSANT 1981, p. 369). Forme d'expression privilégiée de l'asocialité et du clivage identitaire, le délire verbal «décèle une réelle autophobie liée à un autobesoin (une recherche angoissée de soi boutée sur un penchant irrépressible à se détruire)» (GLISSANT 1981, p. 374). Y participer semble faire partie intégrante de l'éducation antillaise. Ti Paille maudit le peuple antillais et invoque la mort:

je vis un frêle jeune homme du nom de Ti Paille se dresser subitement, les yeux exorbités de fureur, criant... aucune nation ne mérite la mort, mais je dis que le nègre mérite la mort pour vivre comme il vit... et n'est-ce pas la mort que nous méritons, mes frères?... (TM, 54)

Agressant ses interlocuteurs par des propos véhéments qui camouflent mal le néant qui le dévore intérieurement, Ti Paille provoque délibérément l'assistance. Apparemment, les visiteurs du café reconnaissent une part de vérité dans ses cruelles invectives, puisque personne ne se sent appelé à les réfuter. Le silence approbateur met en évidence le désarroi du public.

Dans son conte terrifiant, Abel reprend les mêmes éléments de l'histoire de Man Justina, à ces différences près que cette fois-ci, il est l'unique témoin et victime de l'apparition. De plus, celle-ci est malfaitrice, alors que Man Justina restait inoffensive, écrasée au milieu de la route de Fond-Zombi. Seul à avoir vécu l'étrange aventure, il exhorte son public pantois à le croire sur parole et montre avec empressement la cicatrice à l'avant-bras que lui aurait faite la créature diabolique. Alors que dans le premier cas, la manifestation de la «morphrasée» était une anecdote qui défrayait la chronique du morne, le récit métadiégétique sur la «sorcière de première» fait plus qu'«ouvrir un monde merveilleux» en sacrifiant à un exotisme de façade, comme l'a prétendu F. TOUREH [52]. L'histoire frénétique d'Abel a deux fonctions, dont l'une est prospective. De même que le père Abel raconte comment il a été poursuivi par la négresse volante Man Cia, le fils inculpera Télumée d'être «une négresse volante», à l'origine de ses tracas (TM, 148). Elie l'accuse d'être un «esprit des grands chemins» (TM, 159).

D'autre part, le conte terrifiant, genre d'*oraliture* récupéré de façon harmonieuse dans l'économie romanesque, prend dans la bouche du père Abel la forme

[52] F. TOUREH, *op.cit.*, p. 115.

d'un discours diagnostique. Il signale sa peur de vivre, l'inadéquation entre lui et le monde alentour.

De quoi Abel accuse-t-il Man Cia? Il relate comment il a réussi à trois reprises à se sauver des attaques de Man Cia changée en oiseau, en cheval grand comme trois chevaux. Man Cia l'aurait poursuivi, l'aurait menacé de mort. Il termine son récit de bravoure par une demande d'aide («secourez-moi, mes amis...») à laquelle l'assistance demeure sourde. Celle-ci se garde donc de consoler Abel en maudissant Man Cia ou en prétendant qu'elle n'aurait pas les pouvoirs occultes que lui prête Abel. «Séancière» et «docteur-feuilles», l'amie de Reine Sans Nom jouit de trop de prestige et inspire trop de crainte pour qu'un membre du voisinage ose nier son pouvoir. Ce silence, la narratrice le respecte également. Elle ne juge pas le récit d'Abel, s'abstenant de tout commentaire sur le bien-fondé de ses propos. Qu'en conclure? AFFERGAN affirme que l'ensemble des croyances et rites vaudouesques qu'on appelle *quimbois* signifie autant pour ceux qui y croient que pour ceux qui n'y croient pas. Plus que d'une activité isolée, il s'agit donc d'une série de comportements qui imprègnent le tissu social et l'imaginaire antillais (AFFERGAN 1983, p. 87). Dès lors, il est sacrilège de railler celui ou celle qui tombe victime de la pratique nuisible de la magie (de peur de tomber soi-même, tôt ou tard, entre les mains des quimboiseurs). Bien sûr, l'absence de toute remarque dévoile encore à quel point le délire d'Abel passe inaperçu de la «compagnie». Peu sûr de ses normes, le corps social serait inapte à concevoir les déviations (GLISSANT 1981, pp. 363 et suivantes). Le récit fantastique révélerait alors le potentiel névrotique d'une société qui pourrait, selon GLISSANT (1981, pp. 363 et suivantes), «dévier par rapport à elle-même».

Abel succombe à ce que LESNE (1990, chap. VI) appelle une «bouffée délirante guadeloupéenne.» La scène est une transposition littéraire de cet état pathologique oniroïde marqué en premier lieu par l'angoisse quasi permanente devant les morts «surnaturelles». Le père d'Elie croit que son épouse a été «entraînée dans la tombe» par une «morte plus ancienne, rivale de jeunesse» (TJ, 46). Abel souffre d'insomnie; son sentiment d'insécurité est si vif qu'il traumatise et déprime à son tour Elie. Celui-ci, inquiet des propos désordonnés de son père, avoue à Télumée à quel point la figure paternelle est déficiente:

Figure-toi, parfois le père Abel lui-même me fait l'effet d'un enfant abandonné sur la terre. Certains soirs, il se met à hurler dans son lit: est-ce que je sors du ventre d'une femme humaine?... et puis il se penche vers moi, me prend dans ses bras et chuchote: hélas, où aller pour crier?... c'est toujours la même forêt, toujours aussi épaisse... alors mon fils, écarte les branches comme tu peux, voilà. (TM, 72)

Que le père donne la piètre impression d'être un enfant déraisonnablement anxieux signale la régression psycho-affective, laquelle sera alimentée par les croyances au surnaturel. Doutant de sa condition humaine, ne trouvant pas de répit dans une vie qu'il juge indigne de vivre, Abel cherche un bouc émissaire. Quelle meilleure proie que cette femme marginale qui a la réputation d'être la

«sorcière» du morne? Abel colle un nom sur son état hallucinatoire; «l'esprit» qu'il a «sur lui», «le mauvais sort» qu'on lui aurait jeté, ce serait celle qui côtoie plus les morts que les vivants.

Le quimbois cesse d'être uniquement une croyance; il est signifiant et signifié du trouble mental et du déséquilibre psychique. Lu dans cette optique, le conte terrifiant d'Abel révèle le pouvoir déséquilibrant et néfaste des croyances superstitieuses. Parmi quatre schémas explicatifs de troubles mentaux et physiques, LESNE retient l'envoûtement par quimboisage comme cause principalement évoquée aux Antilles [53]. BOSSUAT (1976, p. 19) confirme lui aussi l'étroite corrélation entre pratiques magico-religieuses et folie: «la maladie mentale vraie est fréquemment présentée, vécue par le malade et sa famille comme quimbois; inversement, le quimboisage peut conduire à la psychose par anxiété induite, insomnie...». Dans ces conditions, il est inutile de démêler ici cause et conséquence (est-ce qu'Abel est devenu «fou» à cause de sa croyance à la sorcière ou son anxiété permanente suscite-t-elle des fantômes?).

Reste la question pourquoi Abel, à la différence des autres villageois, tombe malade? Moins qu'autrui, il résiste à cette force dépersonnalisante qui fait croire que l'homme est constamment menacé par des êtres malveillants, par des esprits de morts tyranniques. Son seuil hallucinatoire étant plus bas, il est plus sensible à l'insécurité ontologique que produit une société anxiogène, socialement anhistorique (LESNE 1990, p. 165).

Pour Télumée, écouter le père Abel provoque le même trouble que l'audition des chants d'esclaves: «l'eau commençait à se troubler sérieusement dans [sa] tête», phrase qui met en évidence le penchant psychotique du sujet. Néanmoins, elle poussera plus loin son investigation en interrogeant sa grand-mère sur sa meilleure amie. Comme Ti Jean, Télumée demande des explications et la dérobadie des adultes n'allège pas son anxiété infantile. Loin de la sécuriser, on semble tout faire pour la faire participer au vertige existentiel. Dès lors, il n'est pas étonnant qu'Elie mette déjà en garde celle qui sera victime de sa vacuité ontologique, de sa vie chaotique:

Télumée, si la vie est ce que dit mon père, il se peut bien qu'un jour je me trompe de traces, au milieu de la forêt... Mais n'oublie pas, n'oublie pas que tu es la seule femme que j'aimerai. (TM, 72)

Il ressort des passages analysés que l'enfant développe une disponibilité à la déréalisation suite à un surinvestissement de rituels magiques. Au fil des années, la pensée logique est supplantée par la pensée symbolique, si bien qu'on peut parler d'une rationalité superstitieuse qui peut être la racine du schisme identitaire. L'indifférenciation entre le vivant et le non-vivant, la confusion entre le rêve et le non-rêve, pose un voile entre le «moi» et le monde; elle met en cause

[53] En Afrique traditionnelle, la maladie s'explique de différentes façons: elle est un châtimeut envoyé par un être surnaturel; la sanction d'une faute commise contre les normes de la société; le signe d'une vocation; ou enfin, le résultat du «maraboutage», de la sorcellerie. (LESNE 1990, p. 115)

la perception du réel au point d'altérer l'équilibre psychique. Puisque le moi ne se perçoit pas comme autonome, l'individu se sent rivé au déroulement de la vie des autres et à celui de certains phénomènes [sur]naturels. Il s'ensuit que l'individu se méfie de l'autre, attitude qui ne tarde pas à déboucher sur des relations asociales et sur une guerre permanente envers celui que l'on croit être un «compère qu'on avait vu courir en chien» (TM, 54). La nature «animiste» de la mentalité collective perpétue le statut «victimaire» de l'ex-esclave, du colonisé ou de l'assimilé. DUBREUIL & BOISCLAIR concluent leur enquête sur le concept de vie en milieu antillais comme suit:

L'enfant comme l'adulte saura qu'il est un être vivant, responsable de ses actes, mais il croira simultanément qu'une erreur commise était inévitable, voire nécessaire, soit parce qu'il croit avoir une destinée inéluctable, soit parce qu'un sorcier manipule à distance sa volonté, ses rêves, sa pensée. Cette attitude lui est évidemment intérieure, mais il l'a acquise parce que la culture qu'il partage avec les autres individus de sa société lui a enseigné qu'une telle attitude est correcte. (G. DUBREUIL & BOISCLAIR in BENOIST 1970, p. 46).

Bref, Télumée comme Ti Jean conçoivent l'univers moral et physique comme un tout indissoluble: «[...] loin d'aider l'enfant à conquérir son autonomie intellectuelle ou morale, [la contrainte des parents] le retient au contraire dans le «réalisme» primaire de la mentalité primitive» (BASTIDE 1950, p. 225).

4.4. LE BAIN DEMARRE

Aux Antilles, en cas de troubles physiques, voire psychiques, on consulte encore aujourd'hui le guérisseur traditionnel appelé «séancier», «docteur-feuilles», ou encore «quimboiseur», bien qu'il soit très concurrencé par la «médecine France», c'est-à-dire métropolitaine (BOUGEROL 1983). Ce qui nous intéresse davantage ici, c'est que la pharmacopée, sa pratique comme son apprentissage (souvent de la mère à fille, du père au fils), se lie au spirituel, à la croyance à un au-delà, même si celui-ci est surtout peuplé de forces persécutives occultes. La médecine populaire appelée «quimbois» suppose un esprit «animiste», une confusion entre Nature et Culture, héritage de l'Afrique traditionnelle d'où sont originaires la majorité des Noirs antillais. Ainsi, de même qu'il croit fermement que les arbres sont peuplés d'esprits de morts, que toute forme animale ou végétale a une âme et que des puissances magiques régissent le destin de l'homme, l'Antillais pense qu'il faut soigner le corps et l'esprit de l'homme par des essences végétales, par des bains purificateurs, par des cérémonies occultes au cours desquelles on expulse le mauvais esprit qui possède le malade. D'où la magie blanche, censée exorciser le mauvais sort, ou la magie noire, laquelle jette le mauvais sort à quelqu'un par désir de vengeance.

Pluie et vent sur Télumée Miracle retrace l'itinéraire d'une guérisseuse traditionnelle, espèce de «marabout» pour les Antilles. En effet, il existe

trois voies pour maîtriser cette science populaire: à côté de l'apprentissage (par Man Cia) et l'hérédité (Reine Sans Nom), on peut recevoir le don de guérisseur ayant été soi-même «possédé par un esprit» et d'avoir ensuite transcendé de ses propres moyens le mal intérieur qui ronge (FOTSO DJEMO 1982, pp. 287-9).

Dans les chapitres huit et neuf du roman, il y a une description littéraire fiable d'une dépression grave, causée par la répudiation. Au départ, Télumée subissait passivement les mauvais traitements de son homme aliéné, s'imaginant que «tout cela arrivait à une autre»:

Toutes ces belles paroles, toutes ces choses que j'avais cru comprendre étaient arrivées à une autre personne que moi, une chair vivante et non pas cette viande morte, indifférente au couteau [...] (TM, 160).

Non seulement il y a déréalisation, mais l'envie de quitter réellement sa vie, de ne plus sentir les coups, prend le dessus. Il serait erroné de déduire de cette pulsion morbide une résignation totale. Car lorsque Télumée interrogeait la Reine «comment faire pour supporter?», la Reine l'avait avertie: «tu te sentiras la même pareille qu'un défunt, ta chair sera morte et tu ne sentiras plus les coups de couteau, et puis ensuite tu renaîtras» (TM, 143). Dans le roman d'André Schwarz-Bart, l'héroïne Deux-âmes avait songé à son tour, «souriante» pendant que le Commandeur lui tordait le bras, que «viande morte ne sent pas le fer» (LMS, 58). Feindre l'insensibilité aux coups, résister en ne criant mot nourrit le mythe du Noir insensible. Dans *La Mulâtresse Solitude*, le père de Xavière avait vu «des nègres marrons traités aux fourmis, traités par le sac, le tonneau, la poudre au cul, la cire, le boucanage, le lard fondu, les chiens, le garrot, l'échelle, le hamac, la brimbale, la boise, la chaux vive, les lattes, l'enterrement, le crucifiement; et toujours parfaitement en vain ou du moins sans résultat appréciable: le même sourire sur leurs lèvres maudites, la même façon lointaine de vous insulter, comme si vous n'existiez pas vraiment, à leurs yeux...» (LMS, 69). N'est-ce pas l'attitude de Télumée qui, muette sous les coups, décuple la furie d'Elie (TM, 148)?

La description que livre la protagoniste de son état est celle d'une «lassitude» extrême et d'une «hébétude» totale (TM, 150, 166). La critique barbadienne E. O'CALLAGHAN (1985 & 1990) a attiré l'attention sur la fréquence surprenante de cet état chez de nombreux personnages féminins caribéens. Plus que d'une pure métaphore littéraire pour dénoncer l'inéquitable situation féminine dans les sociétés néo-colonisées, la description témoigne de désordres fonctionnels que peut générer une société patriarcale, voire machiste [54]. Imaginer que tout cela arrive à une autre, se «métamorphoser» en oiseau qui plane (TM, 153), «spec-

[54] Comme chez Anna dans *Voyage dans les ténèbres* et Antoinette dans *La prisonnière des Sargasses* de Jean Rhys, comme chez Tee dans *Crick Crack, Monkey* de Merle Hodge, le désir d'auto-destruction prouve qu'il s'agit de la «névrose situationnelle», c'est-à-dire causée par la double aliénation, raciale et sexuelle, dans laquelle se trouve la femme noire/de couleur aux Caraïbes.

tacle courant, ici à Fond-Zombi» (TM, 120), «engloutir Fond-Zombi et elle-même au fond de [sa] mémoire» (TM, 159), tout cela n'apaise que momentanément:

je voyais maintenant qu'aucun fil ne reliait plus ma case aux autres cases. Alors je m'allongeais à même le sol et m'efforçais de dissoudre ma chair, je m'emplissais de bulles et tout à coup je me sentais légère, une jambe m'abandonnant puis un bras, ma tête et mon corps entier se dissipaient dans l'air et je planais, je survolais Fond-Zombi de si haut qu'il ne m'apparaissait plus que comme un grain de pollen dans l'espace. *Mais j'atteignais rarement un tel bonheur [...]* (TM, 153) (C'est moi qui souligne).

Désir d'en finir avec sa vie réelle, de fuir dans un espace protecteur mais tout imaginaire, exiler son corps violé, tout converge pour décréter un état pathologique (sans que celui-ci soit reconnu ni donc soigné par la collectivité). La malade se croit en pleine métamorphose; son corps violé et violenté en pleine mutation. Télumée est «possédée» par l'idée fixe de quitter son existence exécrationnelle et se cloisonne dans une «transe» qui lui procure «un bonheur» (TM, 153) de courte durée. Dans ce passage, les sphères de l'imaginaire et du psychopathologique convergent pour créer un monde fantastique, surréel, sans que la narratrice (porte-parole de l'auteure) n'émette un jugement ou n'indique s'il s'agit d'hallucinations rêvées par le personnage ou de réels phénomènes étranges. C'est parce que Télumée a vécu ces moments difficiles qu'elle comprend «la folie antillaise» des autres et peut les secourir. La conteuse sera à la fois thérapeute et porte-parole du peuple qu'elle aidera à «charrier l'enfer sur la terre» (TM, 156).

Que Télumée s'imagine voler nous mène à un autre motif folklorique, omniprésent dans l'aire caribéenne, voire Africain-Américaine, à savoir celui du vol. La sorcière Man Cia imaginait se métamorphoser en oiseau pour échapper à la condition injuste des nègres: le vol servait d'échappatoire au «temps où les boucauts de viande avariée avaient plus de valeur que nous autres» (TM, 190). Le fantasme du vol s'imposait avec une force croissante à mesure que le personnage se désintérait, ce qui rappelle d'autres personnages schwarzbartiens [55] et afro-antillais chez qui la détérioration du Moi va de pair avec l'envie de s'envoler, de disparaître [56].

La guérison s'installe suite à un déclic aussi banal que l'écoute «des cantiques, de légers rires», «énergies mystérieuses et apparemment sans but [qui] atteignirent [s]a case, [...] le prunier de chine sous lequel [elle] [s]e tenai[t] assise» (TM,

[55] Ceci apparaît nettement dans *LMS*: le corps et l'âme de Solitude se volatilisant, bulle d'air qui monte au ciel (*LMS*, 100). La bulle signifie aussi le vide qui s'installe en dedans du Moi, enfermant le sujet dans un état d'autisme: «Et rien n'existe que les jours et les nuits qui se défont comme des vagues, sans qu'il en reste même de l'écume aux doigts. Depuis quelque temps, j'ai aussi cessé de croire en la réalité hors les murs» (*PDP*, 19).

[56] Dans *Crick Crack Monkey*, Tee déclare: «J'aurais voulu me faire toute petite, disparaître. [...] J'avais l'impression que ma présence à elle seule était un affront à la simple décence. Si seulement j'avais pu me ratatiner et retourner au néant pour en ressortir neuve et acceptable!» (HODGE 1970, p 135).

161). Des voix féminines la prient d'«atterrir», de «tenir corps». C'est grâce à l'assistance des commères que Télumée renaît à la vie. Elle guérit de sa dépression exactement comme le fit Reine Sans Nom après le deuil de sa fille Méranée, morte dans un incendie [57]. Elle reconquiert son corps violé et son esprit brisé en se plongeant dans la rivière et en chantant à tue-tête:

je pris en courant le chemin de la rivière et m'y jetai, m'y trempai et retrempai un certain nombre de fois. Enfin, je regagnai toute mouillée la case, mis des vêtements secs [...] j'ai lâché mon chagrin au fond de la rivière et il est en train de descendre le courant, il enveloppera un autre cœur que le mien... (TM, 167).

Remède aux bouffées délirantes et aux hallucinations, le bain démarré «largue les amarres» qui assujettissent son corps malade à l'esprit malfaitteur. Pratique curative, appelée à exorciser l'esprit de mort ou de zombi, le bain démarré est aussi un rituel de purification. Pris sur sa seule initiative, alors qu'il se pratique généralement par l'intermédiaire du séancier qui laisse macérer les herbes en fonction du trouble à traiter [58], le bain couronne sa propre victoire sur le mal.

Chaque fois qu'elle visitera Man Cia, Télumée respectera ce rituel cher à la «gadézafé», autre formule pour désigner la guérisseuse traditionnelle.

Redevenue pareille à elle-même, guérie de la «déveine», Télumée remercie «ces voix humaines, ces rires, ces énergies mystérieuses» (TM, 161). Sa «résurrection», elle la doit à «toutes ces visites, toutes ces attentions et les petits présents dont on [l]'honora»:

La folie est une maladie contagieuse, aussi ma guérison était celle de tous et ma victoire, la preuve que le nègre a sept fiels et ne désarme pas comme ça, à la première alerte (TM, 169).

Celle qui était «montée» par un loa (esprit en vaudou) malin «atterrit» pour retrouver entièrement sa lucidité et donc sa liberté. Télumée se «remet en selle», tenant «en main les brides de son cheval» (TM, 169). Elle retrouve «du vent pour gonfler [s]es voiles» afin de «repren[re] [s]on voyage sur l'eau» (TM, 170). Que la maladie et la souffrance aient un sens, qu'elles initient à une plus grande maturité et une sagesse secrète, les compliments de femmes nous le confirment clairement: «Voici la vaillante bougresse... la négresse à sept fiels, quatre seins, deux nombrils...» (TM, 169). Télumée est plus qu'une femme, car elle s'est conduite comme un nègre valeureux, un marron résistant, ce qui lui donne ce «panache tout à fait spécial, incomparable».

[57] Passage «factuel» puisque l'auteure aurait été particulièrement ébranlée, jeune fille, par un incendie qui survint à Goyave (information que je tiens de Madame Alice Brumant, sa mère, que je remercie pour notre conversation du 1^{er} mai 1990). Sinistre fréquent à cause des cases en bois, le feu constituait, avec les cyclones et les inondations, «le panthéon des horreurs créoles», se rappelle CHAMOISEAU (*Antan d'enfance, op.cit.*, p. 20).

[58] Le «bain démarré» donné le vendredi écarte un rival qui vous empêche d'obtenir ce que vous désirez. Le bain pris un vendredi 13 s'exécute rituellement dans la mer, en ramassant des algues, en les jetant derrière soi sans regarder (BOSSUAT 1976, p. 26).

Devenue femme par la souffrance même, Télumée est félicitée d'avoir «pris [s]a démarche de femme... une démarche de femme qui a souffert» (TM, 170). La folie est donc ce qui, à condition qu'on la transcende, rend la Lougandor une «femme à demie» (TM, 170). Epouse répudiée, femme sans enfants, Télumée deviendra «l'accoucheuse et la démêleuse du sens, la consignatrice de la parole» à la disposition du morne, comme Sophie Laborieux dans *Texaco* de CHAMOISEAU (1992). Enrichie par cette épreuve, elle s'engagera dans le domaine spirituel et surnaturel pour le bien-être collectif. Munie de la force de régénération morale et spirituelle, elle aidera les «Déplacés» à «conjur[er] la vie», car «le dos de l'homme [est] la chose la plus souple, la plus dure, la plus solide du monde, une réalité inaltérable qui s'étendait bien au-delà de l'œil» (TM, 66).

4.5. LE RITE FUNERAIRE

Après avoir perdu Amboise, Télumée traverse une nouvelle crise identitaire, causée par le deuil de celui qui lui était si cher. De nouveau, elle sera en proie à des cauchemars, s'imaginant poursuivie par l'esprit de mort. D'où vient cette peur? C'est que, victime d'un accident, Amboise n'a pas bénéficié du culte de mort qui, aux Antilles, est censé donner le repos au défunt ainsi qu'à ses proches. Puisqu'il a été brûlé vif lors d'une grève d'ouvriers de canne, on n'a pas pu veiller son corps neuf jours durant, comme le veut la coutume funéraire. Enterré «après une veillée sans parole, sans chant, sans danse», le cadavre a été porté «précipitamment au cimetière de la Ramée, car les brûlures avaient hâté la décomposition des chairs» (TM, 85). Victime d'une agression extérieure, il risque de devenir un redoutable revenant dont l'âme flottera à la dérive et persécutera les vivants. Harcelée par l'esprit de mort d'Amboise, Télumée devient «cireuse, cadavérique». Comme l'a bien remarqué A. FLAGIE, la représentation du monde du Guadeloupéen implique cette permanente confrontation avec les morts, ces services funéraires qui doivent permettre à l'esprit du mort de rejoindre le cortège des «bons morts» (FLAGIE 1995, p. 28).

D'où la curieuse pratique de la «flagellation de la tombe» destinée à exorciser le vécu persécutif de la mort:

Il fallait me ressaisir avant qu'il ne soit trop tard, descendre sur la tombe de l'homme avec des branches piquantes d'acacia et la fouetter autant que je pourrais, tant que je pourrais. [...] Une nuit il m'apparut en rêve et me demanda de l'aider à rejoindre les morts, dont il n'était pas tout à fait, à cause de moi, cependant que par lui je n'étais pas tout à fait vivante. Il pleurait, me suppliait, disant que j'avais à tenir ma position de négresse jusqu'au bout. Le lendemain, je coupai trois baguettes d'acacia et descendis au cimetière de La Ramée, et je fouettai la tombe de l'homme Amboise, la fouettai... (TM, 223)

A travers ce rite, Télumée commémore du même coup tous les esclaves brûlés vifs, balafrés et torturés, enterrés sans respect.

En proie à des hallucinations, Télumée s'épouvante devant un avenir où les Noirs continuent de subir les exactions des Blancs. Partout elle voit des signes de colère, et les villageois sont convaincus avec elle que le malheur qui leur arrive est la punition divine pour leur «orgueil»:

Et quand la maladie se mit à la bouche des animaux domestiques, les gens hochèrent la tête et se turent *éclairés*... (TM, 225) (C'est moi qui souligne)

Le mécanisme vicieux des superstitions, la vision fataliste dupent le Noir. L'épouvante devant le *fatum* s'empare des nègres, terrifiés par un Dieu qui les «cravache», qui «blâme» et qui «tue» (TM, 61). Confronté à de criantes injustices, l'habitant du morne est persuadé que «la cendre est éternelle» (TM, 61). Au lieu d'amorcer la libération et l'indépendance, la révolte réprimée dans le sang renforce l'autodépréciation: le «bâtard de Dieu» est «un poisson écumant, un poisson maigre à la renverse dans une assiette, un crabe sans tête, sans pinces, un chien sans pattes [59]», etc. (TM, 154, 158-9, 164). Dès lors, la fuite devant un réel insoutenable se traduit par des pratiques superstitieuses aux formes multiples.

4.6. LE DOCTEUR-FEUILLES, LA SEANCIERE DU MORNE

Aveuglée de tristesse par la mort d'Amboise, Télumée reprend ses activités de «praticienne» qu'elle avait reniées pour vivre «ses deux pieds par terre». En d'autres termes, le talent de guérisseuse ou de voyante se révèle chaque fois qu'elle est frappée par le malheur. L'exercice de la magie est parallèle au déséquilibre émotionnel; sa vocation de «dormeuse» et de «gadézafé» n'est que l'autre face de sa crise. Disons qu'elle est une manière de ruser avec la douleur:

Mes yeux étaient deux miroirs dépolis et qui ne reflétaient plus rien. Mais lorsqu'on m'amena des vaches écumantes, le garrot gonflé de croûtes noires, je fis les gestes que m'avait enseignés Man Cia et l'une d'abord, puis l'autre, les bêtes reprirent goût à la vie. Le bruit courut que je savais faire et défaire, que je détenais les secrets et *sur un énorme gaspillage de salive*, on me hissa *malgré moi* au rang de dormeuse, de sorcière de première. (TM, 226) (C'est moi qui souligne)

Tandis qu'elle se considère elle-même comme malade, elle est élue comme thérapeute du morne. Le passage souligne le rapport égalitaire et solidaire entre médecin et patient, le va-et-vient de complémentarité entre eux. En milieu antillais traditionnel, le séancier aide à dissiper des maladies qu'il reconnaît pour les avoir lui-même vécues. Télumée soulage ceux qui viennent lui quémander

[59] Injurié d'abord: «juif de chien» (DDJ, 237); «Die Hunde, die Neger und die Juden austreten!...» (DDJ, 225), Ernie Lévy «entreprit de faire le chien» (290) aboyant et léchant (comme Solitude dans ses rêves), inclinant qu'il est «impossible d'être juif» (DDJ, 281).

consolation, puisant sa force miraculeuse dans la conviction que les autres ont besoin d'elle:

Les gens montaient à ma case, déposant entre mes mains le malheur, la confusion, l'absurdité de leurs existences, les corps meurtris et les âmes, la folie qui hurle et celle qui se tait, les misères vécues et en songe, toute la brume qui enveloppe le cœur des humains. Je les regardais venir avec ennui, lassitude, encore prisonnière de mon propre chagrin, et puis leurs yeux m'intriguaient, leurs voix m'éveillaient de mon sommeil, leurs souffrances me tiraient à eux comme un cerf-volant qu'on décroche des hautes branches. (TM, 226)

Il importe peu, pour mon propos, de distinguer *quimbois*, *soucounantise* (TM, 248), magies noire et blanche, *devineuse*, *dormeuse*, *séancièrè* et *gadézafé*. L'essentiel est que, sans être clairement identifiables, ces pratiques magiques ne se justifient aucunement par des simples motifs folkloriques ou pittoresques. Dans la littérature antillaise, la mentalité magique est «expression d'une tragédie, ultime sursaut de l'être cherchant à préserver sa vie d'homme nié, d'homme bafoué, une lueur d'espérance», juge pertinemment J. CORZANI (1989, pp. 188-9). Quel sens attribuer alors à l'ironie qui pointe distinctement dans la description qu'en livre la protagoniste? Télumée se moque du penchant à la superstition et à l'irrationnel. Sa répulsion et son attirance envers les pratiques magiques prouvent l'envie de démystifier la magie, facteur d'obscurantisme. Exactement la même attitude caractérise la «sorcière de Salem» dans le roman de M. CONDE. Initiée et protégée par les génies de sa mère Abena et par Man Yaya, Tituba plaide son innocence:

Chacun donne à ce mot [sorcière] une signification différente. Chacun croit pouvoir façonner la sorcière à sa manière afin qu'elle satisfasse ses ambitions, ses rêves, ses désirs... [...]

Ceux qui ont suivi mon récit jusqu'ici, ont dû s'irriter. Quelle est donc cette sorcière qui ne sait pas haïr, qui est à chaque fois confondue par la méchanceté du cœur de l'homme?

Pour la millièrme fois, je pris la résolution d'être différente, de pousser bec et ongles. Ah! Changer mon cœur! Et enduire les parois d'un venin de serpent! [...] Aimer le mal! Au lieu de cela, je ne sentais en moi que tendresse et compassion pour les déshérités, révolte devant l'injustice! (CONDE 1986, pp. 225, 232)

Sorcières vouées à l'exercice du Bien, «magiciennes blanches», Tituba et Télumée se sentent vulnérables, car elles savent que la foule peut à n'importe quel moment les accuser de maux et malheurs de toute sorte. Ayant connu les affres de la dépersonnalisation, aspirant à «tourner autre» afin de se venger des injustices multiples commises envers elles, elles sont prêtes à «endosser la souffrance des autres» tout en sachant qu'un jour ou l'autre, cette réputation de sorcière leur nuira beaucoup. Bien qu'elle exécute les gestes miraculeux, Télumée se limite à «frotter, à préparer des potions, à aider de [s]es mains les négrillons à voir le soleil» (TM, 228). A sa fille adoptive, elle expose son «ignorance, son incapacité à déchiffrer les messages des esprits» (TM, 228), et elle refuse le titre de «magicienne»:

Je savais froter, je pouvais renvoyer les flèches d'où elles venaient, mais quant à être une devineuse, *hélas, je n'étais pas plus devineuse que la Vierge Marie*. Cependant les gens m'obligeaient à prendre leurs chagrins sur mes épaules, toutes les misères du corps et de l'esprit... la honte, le scandale de vies dilapidées... (TM, 226)

La sorcière, c'est d'abord dans les têtes des autres qu'elle existe. Par la comparaison entre la «devineuse» et la «Vierge Marie», Télumée témoigne que la communauté rurale conçoit un continuum magico-religieux. Toutefois, on sent bien que la balance penche davantage vers les croyances vaudouesques au détriment du catholicisme, lequel fait l'objet d'une critique tantôt virulente, tantôt atténuée. Puisque Dieu oublie le Noir qui charroie «l'enfer sur la terre» (TM, 156), il est un Dieu persécuteur comme les Blancs, un Dieu qui, comme le dit Man Louise châtie et «qui n'est jamais loin» et qu'ils trouvent «jusque dans la racine de [leurs] cheveux!...» (PDP, 108).

5. Conclusion

Dans les romans de Simone Schwarz-Bart, les Antilles d'antan sont resuscitées, celles d'aujourd'hui y sont dépeintes avec leurs splendeurs... et leurs misères. Schwarz-Bart a magistralement transposé la vie dans les petits «mornes» où habitent de pauvres Noirs, exploités par le système néo-colonial, harcelés par le passé, inquiets quant à l'avenir. Ce que nous considérons généralement comme du folklore — chants, danses, proverbes et rites (religieux/superstitieux) — s'avère être la «science du peuple», preuve indéniable que l'univers coercitif de l'esclavage et de la colonisation n'a pu empêcher un riche syncrétisme culturel que l'auteure a magistralement récupéré dans ses romans. Il s'agit d'un choix à la fois esthétique et idéologique. Esthétique parce que le folklore lègue au roman latino-américain (pensons entre autres à Alejo Carpentier qui a inventé le concept de *real maravilloso*) et afro-antillais son caractère merveilleux qui a tant plu aux lecteurs européens. Le réel merveilleux, genre dans lequel les composantes folkloriques sont fondamentales, plaît aux lecteurs avides de dépaysement. Ensuite, les auteurs antillais ont employé des éléments dits folkloriques pour exprimer leur profond engagement envers leurs peuples. Concernés par le sort de leurs peuples, par l'avenir post-colonial de leur île, ils adressent un message qui frôle le politique. Le plus bel exemple est sans doute *Gouverneurs de la rosée* de J. ROUMAIN (1946). A travers la *coumbite*, le travail organisé en groupe (pour la construction de la case, la coupe de la canne, etc.), ROUMAIN souligne la nécessité, pour le petit peuple haïtien, de se rassembler et de lutter communément contre l'opresseur. Loin d'être un élément cérémoniel ou décoratif, la *coumbite* devient un constituant de la diégèse: au village, on devra œuvrer «comme les cinq doigts de la main» pour vaincre la sécheresse qui frappe le village Fonds Rouge, message communiste prêché par le héros Manuel qui a longtemps coupé la canne à Cuba. De même, J. ALEXIS (1957) fait-il du vaudou un principe d'unification, certes critiquable à maints égards, du peuple haïtien dans *Les arbres musiciens*. Son roman mérite ainsi l'étiquette de «vaudou merveilleux», cette religion mi-primitive, mi-chrétienne ayant perdu son caractère terrifiant. Enfin, René Depestre exploite à fond le mythe du zombi haïtien (différent de son homologue antillais) dans *Hadriana de tous mes rêves* (1988). La belle épouse tombée morte le jour de ses noces n'est guère un élément folklorique assurant l'allure de «gothic novel», mais elle sert d'allégorie pour la jeune nation noyée dans le sang, abattue par le duvaliérisme et le macoutisme qui «zombifient» le peuple haïtien.

Comme ces auteurs indigénistes, à qui l'auteure rend hommage (dans *Ti Jean* elle emprunte à Jacques Roumain le sous-titre du neuvième Livre: «La fin et le commencement»), Simone Schwarz-Bart ravive les traditions créoles, non par

souci de «couleur locale», mais parce qu'elles sont l'expression de l'identité kaléidoscopique antillaise, d'une *créolité* [60] aujourd'hui fièrement revendiquée. Sous sa plume, l'*oraliture* et le «quimbois» deviennent l'ossature du roman et détruisent l'image d'Epinal des Antilles: Iles fortunées, vitrines folkloriques.

La vivacité des pratiques magico-religieuses, l'émancipation de l'*oraliture* dans la littérature prouvent qu'il s'agit de jalons identitaires cruciaux: le «métissage» n'est pas une tare mais un enrichissement, proclame le Martiniquais X. ORVILLE (1994, pp. 161-170). En dépit des tentatives de décervelage et du génocide culturel pratiqué par les colonisateurs, en dépit de la politique assimilationniste de la France, les Antillais ont créé une culture propre, la leur, bien inaliénable. Lieu de rencontre de plusieurs races, de plusieurs langues et de plusieurs cultures, les Antilles ont intégré ces diverses composantes en un folklore bigarré, en une culture populaire qui possède ses lois éthiques et répond à des principes esthétiques qui lui sont propres.

Dans l'écriture schwarz-bartienne, folklore ne rime plus avec fêtes locales, coutumes désuètes, habitudes démodées: les romans démontrent au contraire que, dans chaque cas, il s'agit de «discours identitaires» formant la substantifique moelle de la créolité.

[60] Après la négritude et l'antillanité, BERNABE, CONFIANT & CHAMOISEAU (1989) proposent dans leur charte *Eloge de la créolité* un prolongement innovateur à l'antillanité, trop centrée sur les Antilles, alors que la créolité établit un lien de solidarité avec d'autres communautés ayant fait l'objet d'un processus de créolisation, telles que les Mascareignes, la Nouvelle-Orléans, les Seychelles.

BIBLIOGRAPHIE

- AFFERGAN, F. 1977. De la relégation à la réclusion: le bestiaire aux Antilles françaises. — *Traverses*, 8: 53-59.
- AFFERGAN, F. 1983. Anthropologie à la Martinique. — Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, Paris.
- ALEXIS, J. 1957. Les arbres musiciens. — Gallimard, Paris.
- ANDRE, J. 1984. Caraïbales, Etudes sur la littérature antillaise. — Ed. Caribéennes, Paris.
- BAKER, H. A. 1988. Blues, Ideology and Afro-American Literature. A Vernacular Theory. — Chicago, UP.
- BASTIDE, R. 1950. Sociologie et psychanalyse. — PUF, Paris.
- BASTIDE, R. 1967. Les Amériques noires. — Payot, Paris.
- BASTIDE, R. 1972. Transe mystique, psycho-pathologie et psychiatrie. — *In*: Le rêve, la transe et la folie. Flammarion, Paris.
- BASTIEN, R. 1985. Le paysan haïtien et sa famille. — ACCT/Karthala, Paris.
- BEBEL-GISLER, D. 1976. Le créole, force jugulée. — L'Harmattan, Paris.
- BENOIST, J. 1972. Les Sociétés antillaises. Etudes anthropologiques. — Centre de Recherches Caraïbes, Université de Montréal. pp. 37-48.
- BERNABE, J. 1979. Contribution à l'étude de la diglossie littéraire: le cas de *Pluie et vent sur Télumée Miracle*. — *Textes, Etudes et Documents*, Ed. Caribéennes, Centre Universitaire Antilles-Guyane, 2: 103-130.
- BERNABE, J., CONFIAINT, R. & CHAMOISEAU, P. 1989. Eloge de la créolité. — Presses Universitaires Créoles/Gallimard.
- BOSSUAT, J.-P. 1976. Magie blanche, magie noire. — Thèse de doctorat en médecine de l'Université de Tours.
- BOUGEROL, C. 1983. La médecine populaire à la Guadeloupe. — Karthala, Paris.
- BRAY, B. 1986. The Bridge of Beyond. — Heinemann, Kingston/London.
- CAILLER, B. 1976. Proposition poétique. Une lecture de l'œuvre d'Aimé Césaire. — Sherbrooke, Naaman.
- CAILLER, B. 1988. Conquéranants de la nuit nue: Edouard Glissant et l'(H)histoire antillaise. — Gunter Narr Verlag, *Coll. Etudes littéraires françaises*, Tübingen.
- CAMPBELL, J. 1985. To Sing the Song, To Tell the Tale: A Study of Toni Morrison and Simone Schwarz-Bart. — *Comparative Literature Studies*, 22: 394-412.
- CARBY, H. 1990. The Politics of Fiction, Anthropology and The Folk.... — *In*: AWKWARD, M. (ed.), *New Essays on Their Eyes Were Watching God*. Cambridge UP, pp. 71-93.
- CARPENTIER, A. 1983. La Musique à Cuba. — Gallimard, Paris.
- CHAMOISEAU, P. 1988. Au temps de l'antan, contes du pays Martinique. — Hatier, Paris.
- CHAMOISEAU, P. 1992. Texaco. — Gallimard, Paris.
- CHAULEAU, L. 1974. La vie quotidienne aux Antilles françaises. Au temps de Victor Schoelcher. — Hachette, Paris.
- CLEWS-PARSON, E. 1936. Folk-Lore of the Antilles, French and English. — The American Folk-Lore Society, 2 tomes, New York.
- COLLINS, M. 1987. Angel. — The Women's Press, London.
- COMHAIRE-SYLVAIN, S. 1937. Maman d'leau. — De Meester, 2 volumes, Wetteren.
- COMHAIRE-SYLVAIN, S. 1940. Roman de Bouqui. — Leméac, 1973, *Coll. Francophonie vivante*, Port-au-Prince, Québec.

- CONDE, M. 1979/80. Survivance et mort des mythes africains dans la littérature des Antilles françaises. — *L'Afrique littéraire*, 54-55: 56-64.
- CONDE, M. 1986. Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem. — Mercure de France, Paris.
- CORZANI, J. 1989. La magie dans la littérature antillaise. — *Magie et littérature, Cahiers de l'Hermétisme*, A. Michel, Paris, pp. 179-90.
- DALLENBACH, L. 1977. Le récit spéculaire. — Seuil, Paris.
- DATHORNE, O.R. 1982. Dark Ancestor. The Literature of the Black Man in the Caribbean. — Louisiana State UP, Baton Rouge and London.
- DE ALMEIDA, L. 1989. Léon Damas et la réécriture de l'oralité traditionnelle. — *In: TETU, M. (éd.), Léon Gontran Damas. Actes du colloque, Présence Africaine/ACCT*.
- DEPESTRE, R. 1988. Hadriana de tous mes rêves. — Gallimard, Paris.
- DURAND, G. 1986. Structures anthropologiques de l'imaginaire. — Bordas, Paris.
- FLAGIE, A. 1995. Gros Ka, Kimboi, Kuisin: Autour du sacrificiel. La formation problématique de l'identité antillaise. — *In: HOOGBERGEN, W. (ed.), Born Out of Resistance. On Caribbean Cultural Creativity*. ISOR, Utrecht, pp. 275-85.
- FANON, F. 1968. Les Damnés de la terre. — Maspéro, Paris.
- FOTSO-DJEMO, J.B. 1982. Le regard de l'Autre. Médecine traditionnelle africaine. — Silex, Paris.
- GATES, H. L. 1988. The Signifying Monkey. A Theory of Afro-American Literary Criticism. — Oxford UP, New York.
- GEORGEL, T. s.d. Contes et Légendes des Antilles. — Nathan, Paris.
- GENETTE, G. 1981. Figures III. — Seuil, Paris.
- GENETTE, G. 1987. Seuils. — Seuil, Paris.
- GLISSANT, E. 1964. Le Quatrième siècle. — Seuil, Paris.
- GLISSANT, E. 1981. Le Discours antillais. — Seuil, Paris.
- GLISSANT, E. 1988. Paroles de djobeurs, Préface à Chronique des sept misères de P. CHAMOISEAU. — Gallimard, coll. *Folio*, Paris.
- GLISSANT, E. 1990. Poétique de la Relation. — Seuil, Paris.
- GRACCHUS, F. 1981. Les Lieux de la mère. Pour une définition du concept matrifocal. — Ed. Caribéennes, Paris.
- GYSSSELS, K. 1994. Oralité antillaise: conte, mythe et mythologie. Le cas de *Ti Jean L'horizon*. — *Présence Francophone*, 44: 127-147.
- GYSSSELS, K. 1996. Filles de Solitude. Essai sur l'identité antillaise dans les autobiographies fictives de Simone et André Schwarz-Bart. — L'Harmattan, Paris.
- HEARN, L. 1939. Trois fois bel conte. — Mercure de France, Paris.
- HENRY-VALMORE, S. 1989. Magie des espoirs. — *Autrement*, 41: 166-169.
- HENRY-VALMORE, S. 1988. Les Dieux en exil. — Gallimard, Paris.
- HODGE, M. 1970. Crick Crack, Monkey. — A. Deutsch, London.
- HODGE, M. 1974. Social Conscience or Exoticism: Two Novels from Guadeloupe. — *Revista interamericana*, IV, 3: 391-401.
- HURSTON, Z. N. 1935. Mules and Men. Negro Folktales and Voodoo Practices in the South. — Harper and Row, New York, 1990.
- JACOBS, H. 1861. Incidents in the Life of a Slave Girl: Written by Herself, 1861. — Harvard UP, 1987.
- KOM, A. 1986. Georges Lamming et le destin des Caraïbes. — Didier, Paris.
- LABAT, Le père 1742. Voyage aux Iles de L'Amérique. — Seghers, Paris, 1979.
- LAMMING, G. 1953. In the Castle of My Skin. — Traduit par C. Audry & H. Etienne, Julliard, Paris, 1954.
- LEINER, J. 1986. African and the West Indies: two Negritudes. — *In: GERARD, A. (ed.) European-language Writing in Sub-Saharan Africa. Vol. 2*, Akadémiai Kiadó, Budapest.

- LESNE, A. 1990. Cinq essais d'ethnopsychiatrie antillaise. — L'Harmattan, Paris.
- LUDWIG, R. (éd.) 1994. Ecrire la «Parole de nuit». La nouvelle littérature antillaise. — Gallimard, coll. *Folio*, Paris.
- MARSHALL, P. 1983. Praise song for the Widow. — Virago Press, London.
- MAXIMIN, D. 1981. L'Isolé soleil. — Seuil, Paris.
- MEMMI, A. 1968. Portrait du colonisé. — Corrêa/Buchet/Chastel.
- MOREAU DE SAINT-MERY, 1784-90. Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'Isle Saint-Domingue. — Larose, 3 vol., Paris, 1958.
- MORRISON, T. 1985. La chanson de Salomon. — Acropole, Paris.
- MOURALIS, B. 1975. Les contre-littératures. — PUF, coll. «*SUP*».
- OAKLEY, A & T. 1951. Behold the West Indies. — Longman, New York/London/ Toronto.
- OBASA, A. 1989. Métamorphoses du conte: Etude de Ti Jean L'horizon de Simone Schwarz-Bart. — Thèse de Doctorat, Université de Nice, juin.
- O'CALLAGHAN, E. 1985. The Bottomless Abyss: 'Mad' Women in Some Caribbean Novels. — *The Bulletin of Eastern Caribbean Writers*, 11.1 (November-April): 45-58.
- O'CALLAGHAN, E. 1990. Interior Schisms Dramatised: The Treatment of the 'Mad' Women in the Work of Some Female Caribbean Novelists. — In: CUDJOE, S. (ed.), *Out of the Kumbia. Caribbean Women and Literature*. Africa World Press, Trenton, pp. 89-109.
- ORTIZ, F. 1947. Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar, Introduction by Bronislaw Malinowski. — Knopf, New York.
- ORVILLE, X. 1994. Caribbean Writers Between Orality and Writing. — In: GLASER, M. & PAUSCH, M. (eds.) *Matatu*: 161-170.
- LOUDON-BASTIDE, C. 1975. *Pluie et vent sur Têlumée Miracle*: fatalisme et aliénation. — *CARE* (n° de juin): 183-97.
- PARSONS, E.C. 1936. Folk-Lore of the Antilles, French and English. — American Folk-Lore Society, New York, 2 vol.
- PEPIN, E. 1979. Les structures répétitives dans *Pluie et vent sur Têlumée Miracle*. — *Textes, Etudes, Documents*, Ed Caribéennes, Centre Universitaire Antilles-Guyane, 2: 75-100.
- PEPIN, E. 1992. La révélation de l'invisible. — *Karibèl Magazine*, 3.
- PRAEGER, M. 1992. Edouard Glissant: Towards a Literature of Orality. — *Callaloo*, 15.1: 41-48 (Special Issue on Guadeloupe & Martinique).
- PRICE, R. 1983. First-Time. The Historical Vision of an Afro-American People. — The John Hopkins UP, Baltimore.
- PRICE-MARS, J. 1954. Ainsi parla l'oncle, Essais d'ethnographie. — Parapsychology Foundation, New York.
- RHYS, J. 1966. Wide Sargasso Sea. — A. Deutsch, London. Traduction française, 1971. La prisonnière des Sargasses. — Denoël, Paris.
- RHYS, J. 1973. Voyage dans les ténèbres. — Denoël, Paris.
- ROSEMAIN, J. 1986. La musique dans la société antillaise: 1635-1902. — L'Harmattan, Paris.
- ROSEMAIN, J. 1990. La musique aux Antilles. Des rythmes sacrés au zouk. — L'Harmattan, Paris.
- ROUMAIN, J. 1946. Gouverneurs de la rosée. — Messidor, Paris.
- SCHMIDT, N. 1988. Chansons des nouveaux libres de Guadeloupe et Martinique: 1848-1851. — In: Chansons d'Afrique et des Antilles. L'Harmattan, Itinéraires et Contacts de Culture, Paris.
- SCHWARZ-BART, A. 1958. Le Dernier des Justes. — Seuil, coll. *Points*, Paris.
- SCHWARZ-BART, A. & S. 1968. Un plat de porc aux bananes vertes. — Seuil, Paris.

- SCHWARZ-BART, A. 1972. *La mulâtresse Solitude*. — Seuil, coll. *Points*, Paris.
- SCHWARZ-BART, S. 1972. *Pluie et vent sur Télumée Miracle*. — Seuil, coll. *Points*, Paris.
- SCHWARZ-BART, S. 1979. *Ti Jean L'horizon*. — Seuil, Paris.
- SCHWARZ-BART, S. 1987. *Ton beau capitaine*. — Seuil, Paris.
- STEDMAN 1796. *Capitaine au Surinam. Une Campagne de cinq ans contre les esclaves révoltés*. — S. Messinger, Paris, 1989.
- STUCKEY, S. 1988. *Slave Culture. Nationalist Theory and the Foundations of Black America*. — Oxford UP.
- SULLY, C. 1991. *Musiques et Danses Afro-Caraïbes*. — O Madiana, Martinique.
- THOMAS, L.-V. 1968. *Cinq essais sur la mort africaine*. — Université de Dakar.
- TOUMSON, R. 1979. *Sur les pas de Fanotte*. — *Textes, Etudes et Documents*, Ed. Caribennes, centre universitaire des Antilles et de la Guyane, 2: 13-23.
- TOUREH, F. 1987. *L'imaginaire dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart: approche d'une mythologie antillaise*. — L'Harmattan, Paris.
- VAN DEN HEUVEL, P. 1985. *Parole Mot Silence. Pour une poétique de l'énonciation*. — Corti, Paris.
- WALKER, A. 1984. *In Search of Our Mothers' Gardens. Womanist Prose*. — The Women's Press, London.
- YOURCENAR, M. 1966. *Fleuve profond, sombre rivière*. — Gallimard, coll. *Poésie*, Paris.
- YOURCENAR, M. 1984. *Blues and Gospels*. — Gallimard, Paris.
- ZOBEL, J. 1946. *Les Jours Immobiles*. — Imprimerie officielle, Fort-de-France.