

«*LABILE Y BOUILLI...*» –  
«*SA BILE S'ÉCHAUFFE...*»  
QUAND LE CONTEUR CRÉOLE MET  
EN SCÈNE LE BON DIEU COLONIAL  
OU LE CONTE ANTILLAIS COMME  
PAROLE DE RÉSISTANCE

→ PHILIPPE CHANSON

THÉOLOGIE DE L'UNIVERSITÉ DE GENÈVE ET ANTHROPOLOGUE ASSOCIÉ AU  
LABORATOIRE D'ANTHROPOLOGIE PROSPECTIVE (LAAP) DE L'UNIVERSITÉ DE LOUVAIN  
MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ SUISSE DES AMÉRICANISTES

---

## RÉSUMÉ

Les études récentes sur le conte créole antillais, dépassant les seules interprétations folkloriques, ont non seulement montré que le genre a pris la place inexistante du mythe naturellement absent qu'il reconstitue au sein de sociétés créoles issues de la traite et de l'esclavage – et donc au cœur d'un néant historique et sociétal flagrant –, mais aussi le rôle éminent que la figure du conteur a pu jouer en donnant à ses pièces contées, par l'art subtil du détour, valeur de parole et de message de résistance. Le fameux «Conte Colibri» collecté dans les années 1880, en Martinique, par l'auteur anglo-américain LAFCADIO HEARN, nous permettra d'illustrer cette thèse qui est aujourd'hui devenue plus qu'une hypothèse.



PHILIPPE CHANON

## I. AVANT-PROPOS

**Dans cette contribution touchant à la thématique générale de cette rencontre pluridisciplinaire consacrée à la survie de la culture immatérielle des populations afro-américaines, je me propose d'aborder le conte créole antillais (mon terrain d'enquête anthropologique étant les Départements français d'Outre-mer caribéens) sous l'angle assez peu connu de parole de résistance.**

Si nous savons en effet que la résistance d'un peuple face aux dominants peut connaître de multiples formes allant du choix de la nonchalance passive à la plus grande des violences actives, des acquiescements de façade aux actions les plus radicales, des détours subtilement cachés aux échappées les plus décidées, nous savons qu'elles peuvent s'inscrire dans des registres les plus variés sous des pratiques culturelles, sociales, symboliques, économiques, politiques ou religieuses. Et cela non sans qu'à l'intérieur de ces registres se conjoignent autant les facettes réactives populaires les plus opportunistes ou pragmatiques que les facettes les plus tactiques et stratégiques – des facettes puisant d'ailleurs toutes dans des ressources autonomes jamais dépourvues, comme à une ingéniosité populaire autochtone jamais démentie. C'est dans ce contexte que nous pouvons situer le conte créole, cet «écho de la Plantation» comme l'a dit ÉDOUARD GLISSANT (1981: 242), facette d'une résistance inédite, originale et impensée, longtemps ignorée des chercheurs, tant l'évidence, fort bien cachée, ne leur apparut pas spontanément.

Si, en effet, suite à l'entrée remarquable des contes caribéens dans «la raison graphique» – notamment par les monumentales collectes en trois tomes de l'ethnologue ELSIE CLEWS PARSONS dans les années 30-40 du XX<sup>e</sup> siècle (1933, 1936, 1943) – l'engouement pour ce genre de pièce orale fut énorme, on en restât cependant sans aucun doute aux avatars d'une lecture purement exotique. On oubliait qu'une telle «littérature orale» avait été générée pendant les siècles de dépossessions socio-anthropologiques que fut l'esclavage pour des populations d'origines africaines projetées *manu militari* sur le sol antillais après la terrible traversée de la mer. Il fallut donc attendre le pic d'une réflexion élaborée menée par les créolistes autochtones, dans les années 80-90, telle celle de JEAN-PIERRE JARDEL (1977, 1979, 1985), ALAIN RUTIL (1981), MARCEL LEBIELLE (1988), ROLAND SUVÉLOR (1989), INA CÉSAIRE (1990), PATRICK CHAMOISEAU ET RAPHAËL CONFIANT (1991) ou encore RAYMOND RELOUZAT (1992), pour que l'on sorte de la gangue folklorique et que l'on accorde des lettres de noblesse à ce type de matériaux dont la profondeur historique – mais aussi pratiquement ontologique et anthropologique – demeurait jusqu'alors insoupçonnée. On découvrait

par exemple que le conte créole tenait par excellence le rôle du mythe – ou en tous les cas de substitut de mythe – (JARDEL, 1979) qu'il reconstituait au sein de sociétés créoles alors singulièrement sans mythe, parce qu'issues de la traite et donc d'un néant historique et sociétal flagrant. Mais plus encore, et grâce principalement aux travaux d'ANCA BERTRAND (1966), MARCEL LEBIELLE (1988) et PATRICK CHAMOISEAU (1988A et 1991 avec CONFIAINT), on découvrait que derrière ces historiettes inoubliables et apparemment légères, se cachait l'acteur oublié mais pourtant le plus important du conte créole: *le conteur lui-même*, considéré – à travers son type psychologique – comme le véritable Maître de la parole créole, et de fait comme le véritable sas d'entrée d'une appréhension plus judicieuse du conte créole.

## «la résistance d'un peuple face aux dominants peut connaître de multiples formes»

Pour ma part, et parallèlement aux autres chercheurs, je collectais pendant plusieurs années, sur l'entier de l'arc caraïbe, plus de 600 contes créoles à caractère «théologique» – dont quelques 250 provenant des seules Antilles et de la Guyane françaises –, soit des pièces qui mettaient Dieu en scène et en jeu. Cette abondante récolte me permettait alors de mettre en évidence que c'était ni plus ni moins sous la figure du Bon Dieu chrétien colonial véhiculé par le catholicisme dominant (CHANSON 1992, 2009) que le conteur créole donnait subtilement et stratégiquement corps au Maître esclavagiste de l'Habitation coloniale, figure omniprésente, omnipotente et redoutée que l'esclave devait à la fois se concilier et tenter – quant il le pouvait – de rouler. Le bestiaire employé, loin d'être innocent, offrait de son côté, à travers chaque créature soigneusement choisie, un type psychologique caricatural de l'esclave pouvant aller du plus naïf, tel Crabe, au plus roublard et débrouillard à l'exemple de Compère Lapin.

Mettant ainsi en connexion ces constats et recherches à propos des contes créoles, je pu mettre à jour une trame narrative constamment reproduite par les conteurs: à savoir qu'au final de l'historiette contée, et parce que le maître ou ses sbires délateurs pouvaient possiblement être présents aux veillées noires tolérées sur l'Habitation, *il fallait* toujours, catéchisme oblige, que le Bon Dieu triomphe... non sans que le *vrai* message destiné aux Noirs esclaves pris

dans les affres de l'enfer du travail, de la faim, de la violence et de la peur, laisse, mine de rien, sous la guirlande des mots, des conseils de comportement ou des tactiques possibles au service de la survie au sein du carcan plantationnaire. C'est ainsi qu'à chaque fois que le Bon Dieu, tour à tour bonhomme, sévère ou exigeant se trouvait aux prises avec un des individus figurés par la gent animale, le conte se terminait invariablement non seulement par une sanction punitive marquée par une rupture physique et corporelle (par coupure, cassure, brûlure, déchirure, aplatissement, mutisme subi par le fautif), rupture à la fois métaphysique et symbolique par laquelle le conteur distillait un petit coup de morale évocatrice, mais offrait également des indices permettant d'entrer en résistance. Pourquoi le Chien ne parle pas? Pourquoi Crabe n'a pas de tête? Pourquoi Lapin à de grandes oreilles? Pourquoi la Frégate s'appelle-t-elle Malfini? Pourquoi Margouillat rampe-t-il? Pourquoi Macaque n'a plus de poils au bas du dos? Pourquoi Sole est-elle toute plate?... À chaque fois ces interrogations (titres même des contes!) «ra-contaient», par détour, ce qui devait être *véritablement* entendu tant pour endormir la conscience du maître que pour tenir l'esclave debout en l'aiguissant subtilement à sortir du cercle infernal de l'enfermement servile.

Ces faits devaient être relevés pour mieux situer le conte créole. Mais nous devons encore rappeler que si ce dernier perpétue et partage forcément les traits ludiques et techniques universels propres au genre, il s'en différencie cependant en ce qu'il prend son origine dans une situation conflictuelle et violente de domination qui a participé à fonder les sociétés qui le profèrent. Le conte créole est en effet radicalement né sur ce fond rugueux de référence, au contact abrupt de ce réel, et c'est sans aucun doute ce qui le singularise et le spécifie dans ses rapports aux autres pièces du corpus universel. On rappellera également que, dans ce contexte, sous le leurre magistral du divertissement, la fonction première et concrète du conte – ce d'autant qu'il ne pouvait être traditionnellement prononcé que de nuit<sup>1</sup> – était bien de tenir doublement en éveil. De tenir éveillé l'auditoire contre l'endormissement provoqué par le labeur du jour, mais surtout de tenir l'esprit de chacun des écoutants concernés en éveil... Et c'est ce à quoi s'emploie avec talent le conteur lançant régulièrement à la cantonade ce cri de ralliement toujours attendu: «*Est-ce que la cour dort?*», le public répondant aussitôt: «*Non, la cour ne dort pas!*»<sup>2</sup> Et voilà le conteur volubile repartir pour un tour de chauffe, prêt à tenir – de ces mots, tons, sons, logorrhées, onomatopées, gestes et mimiques – ses auditeurs éveillés.

## II. LE CONTEUR CRÉOLE, MENEUR SUBTIL ET EMBLÉMATIQUE D'UNE RÉSISTANCE

Mais qui donc a pu être le conteur des anciennes plantations coloniales? Portrait et posture par PATRICK CHAMOISEAU à qui nous devons sur ce sujet une collecte ethnographique considérable:

*Un bougre tranquille, presque de la qualité de l'Oncle Tom, que le Béké ne craint pas et dont il ne se méfie pas, au point de l'autoriser à parler. Le maître béké sait que, la nuit, il parle. Parfois même, il entend ce que dit le conteur. Notre homme est donc officiel, sa place et l'énonciation de sa parole sont dans la norme de l'habitation. Admis, toléré par le système esclavagiste et colonial, notre conteur est le délégué à la voix d'un peuple enchaîné, vivant dans la peur et les postures de la survie<sup>3</sup>.*

Alors que le jour le conteur est un esclave comme un autre, traité comme un autre, soumis comme les autres, silencieux comme les autres, la nuit tombée voit le «bon Nègre» se transformer en porte-parole reconnu! Il soulève le couvercle du silence et peut prendre voix au nom de ceux qui n'ont pas de voix. Et c'est lui qui, l'espace d'un instant, devient le maître! Il «se dresse Maître de la Parole» (CHAMOISEAU 1988A: 36). En totale symbiose avec son auditoire, il tente, en véritable médiateur, de se muer en grande voix claire pour tout le groupe en prenant en quelque sorte en charge la souffrance du groupe: tout en délivrant ses historiettes, il examine les destins, tente d'élucider la fatalité en travaillant de-ci, de-là les situations qu'il connaît ou découvre, évaluant les chances de survie, les possibilités de résistance pouvant participer à la transformation du réel hostile, à sa subversion face aux voies apparemment sans issue. Le voilà qu'il cherche, de par ses paroles déroutées, déguisées, à décoder et donc volontairement opaques, «à ôter de son propos toute évidence alors dangereuse», c'est-à-dire soupçonneuse (CHAMOISEAU 1988B: 11). En une formule, on pourrait dire que le conteur, en véritable «expert du dit et du non dit» (TESSONNEAU 1987: 81), en champion du détour, clame la parole des dominés tout en ayant l'air de donner la parole aux dominants:

*J'amuse la compagnie, happe les situations, les noue et les dénoue, fais sillonner la ruse, la débrouillardise, annihile la morale dominante, déjoue l'écoute du maître en camouflant le sens de ma parole... (CHAMOISEAU 1997: 168).*

L'art, donc, du trompe-l'œil par le biais du rire – incluant le plus souvent une auto-dérision féroce et une ironie mordante pour stigmatiser l'oppression et l'obséquiosité. Il faut que le Maître rie de ce que le Nègre dit! Car pour lui cela veut dire «acceptation» par l'esclave de sa condition, «contentement de soi», bref, extinction des feux de toutes menaces.

Autre trait frappant des discours du conteur créole: «l'a-moralité» de sa Parole. C'est un moraliste «a-moral», au premier abord fort «dé-moralisant» pour ceux qui l'écoutent. Apparence toujours. Selon le mot d'INA CÉSAIRE, le conteur se doit «benoîtement» de bafouer «l'observance des règles établies et les principes moraux d'une oligarchie inique» (1990: 153). Et il le fait sous le masque de cette a-moralité foncière que l'on prête volontiers aux plus faibles, comme sous le manteau d'un message qui n'a, en soi, rien de révolutionnaire. À preuve que les solutions apportées à «la déveine du Nègre» sont loin d'être collectives, le héros du conte étant finalement fort seul, égoïste, ne pensant qu'à lui-même, «préoccupé de sa seule échappée» (CHAMOISEAU 1988B: 10). Il est vrai que le message du conteur est souvent finalement anti-social par l'affichage sans fard de cet individualisme foncier. Et plus encore quand il se livre sans retenue à une auto-péjoration implacable du Noir esclave. Ruse comme d'habitude, les contes ne faisant finalement que redire ce que la société esclavagiste avait inculqué et véhiculait à propos de la population domestique, et ce que le Maître en voulait bien entendre!

Enfin, la panoplie des armes du détour ne serait pas complète sans mentionner encore cette innocence toujours feinte du conteur: il prétend toujours que sa parole ne vient pas de lui! En bref, se situant intelligemment à la marge du message de résistance détournée qu'il propage, il prétend ne donner voix qu'à ce qu'il a entendu, qu'à ce qu'on lui aurait vaguement dit, à un ailleurs qui vient au-delà de lui – comme le signifie non seulement le fait qu'il s'appuie sur l'incontournable et très recommandable Bon Dieu du maître esclavagiste et bien entendu derrière les facéties de sa gent animale, mais aussi sur les fameuses finales stéréotypées des contes tel «le formidable coup de pied» qui l'envoie raconter ses histoires à la Compagnie qui l'écoute.

C'est de cette manière que le conteur créole entretient la résistance des esclaves. Il est le traducteur collectif du texte et des aléas de la condition commune, de la destinée servile, qu'il inventorie. Et en tant que traducteur, il interprète forcément en réactualisant les situations comme autant

d'interrogations spirituelles lancinantes vécues sous la marque des «Pourquoi?».

Le choix, précisément, d'un conte paradigmatique majeur tiré de ce registre, parmi les plus célèbres et les plus commentés du corpus antillais, va nous permettre maintenant de l'illustrer plus concrètement.

### III. DU «CONTE COLIBRI», PARADIGME D'UNE PAROLE DE RÉSISTANCE

Il s'agit d'une pièce martiniquaise unique et des plus anciennes que nous possédons. Connue sous le nom de «Conte Colibri», elle a été collectée par l'auteur anglo-américain prestigieux qu'est LAFCADIO HEARN au cours d'un séjour qu'il fit en Martinique entre 1887 et 1889. Elle a connu par ailleurs un succès certain, notamment auprès des résistants anti-coloniaux de la première heure puisqu'elle fut reproduite et commentée dans la revue *Tropiques* de janvier 1942 par AIMÉ CÉSAIRE et RENÉ MÉNIL<sup>4</sup>. Et pour cause, puisque c'est le conte qui a incontestablement laissé le plus d'impact mémoriel, psychologique et même carrément affectif aux Antilles, empathie due en grande partie au fait que le héros du conte, Colibri, l'oiseau-mouche emblématique et chéri de la Caraïbe, va payer de sa vie son courageux entêtement à résister au maître esclavagiste peint sous les traits du Bon Dieu.

Que nous narre ce conte? Il nous dit, en effet, qu'un beau jour, Bon Dieu se décide à construire une route en utilisant ses Nègres. Mais voilà que ces derniers prétendent ne pouvoir travailler qu'au son du tambour. Sur quoi Bon Dieu tente donc d'emprunter le seul tambour qu'il y avait alors sur la terre: celui que possédait Colibri. Bon Dieu envoie donc Cheval mander de gré ou de force le tambour de Colibri. Mais Colibri ne l'entend pas de cette oreille et répond qu'il n'en est pas question. Sur quoi Cheval se cabre contre Colibri qui, sentant le danger, en appelle à Crapaud, son propre nègre-frère, pour qu'il lui donne de la force en chauffant le tambour. Aussitôt dit, Compère Crapaud grimpe sur le tambour et martèle si bien l'instrument que, ni une ni deux, Colibri, de sa vitesse et de son bec, crève les deux yeux de Cheval! Du coup, le sang du Bon Dieu ne fait qu'un tour et «sa bile s'échauffe» – «*labile y bouilli*» comme le dit en vieux créole notre conteur<sup>5</sup>. Il décide alors d'envoyer l'impressionnant Bœuf armé de ses grandes cornes. Mais puisant à nouveau son énergie au son du tambour si bien cogné par Crapaud, Colibri, même blessé par les cornes de Bœuf, de son bec

redoutable, fait sortir les deux yeux de la tête de Bœuf! La bile du Bon Dieu s'échauffe tant que cette fois «*y roulé tonnè, épi y crié*» («il roula son tonnerre et poussa un grand cri») et se décide d'envoyer le très redoutable Poisson Armé, le diodon, cet espèce d'hérisson des mers qui, lorsqu'il entre en colère, se met en boule et sort sa multitude de piquants acérés comme des épées, piquants cachant stratégiquement jusqu'à ses yeux<sup>6</sup>. Cette fois-ci, le conteur nous dit que Colibri «*y senti yon ti fouète passé dans cô y*», autrement dit que l'oiseau-mouche ressentit «un petit froid lui saisir le corps». Il pria donc Crapaud de frapper, frapper, frapper son tambour. Mais Crapaud a beau être un *tanbouyé* émérite, il a beau mettre ses doigts en sang à force de «manier», de taper et de chauffer comme jamais son tambour, Colibri traversé par la légion de piquants tranchants transperçant son corps, tombe raide mort... Poisson Armé tranche alors la tête de Colibri et récupère le tambour pour l'apporter au Bon Dieu vainqueur! Sur quoi, dans la précipitation de ce dénouement tragique, voilà que Crapaud s'enfuit en perdant sa queue restée prise sous le tambour... Voilà du reste – finit la narration – comment Crapaud perdit sa queue!

### «Crapaud s'enfuit en perdant sa queue restée prise sous le tambour»

Comment expliquer ce conte, par ailleurs superbement traité par ROLAND SUVÉLOR (1989), et où finalement se situe la résistance promue par l'effet performatif du conteur, résistance apparemment vaincue et donc vaine puisque Colibri y a laissé sa vie?

C'est par le petit angle de «*labile y bouilli*», cette réaction que le conteur prête au Bon Dieu en colère, que je vais tenter d'en donner l'interprétation – une interprétation que j'ai eu l'occasion d'affiner par ailleurs (CHANSON 2009). Car en réalité, c'est cette réaction hépatique qui est le détonateur à la fois perceptible et caché du conte. Détonateur manifeste, puisque c'est quand la bile du Bon Dieu s'échauffe après la défaite de Cheval, que le dénouement final se déclenche et que le Bon Dieu décide d'employer les grands moyens, Bœuf puis Poisson Armé, pour vaincre Colibri. Mais détonateur aussi crypté, puisque l'on comprendra que «*labile y bouilli*» est le «dit», la marque d'une *tension* extrêmement vive entre tous les acteurs du récit qui, dans le réel de référence qu'est la vie sur la plantation, sont concrètement et continûment en confrontation: tension des maîtres envers les esclaves; tension des esclaves confrontés aux maîtres; tension des

maîtres envers leurs commandeurs – chefs-esclaves à leur solde –; tension des commandeurs avec les esclaves-frères; tension aussi entre les maîtres et les mulâtres (issus du commerce des maîtres avec les femmes esclaves) ou avec les «nègre libres» – catégories dont semble faire partie Colibri... Le tout à l'instar du conteur lui-même qui, pour sa part, chauffe en quelque sorte la bile de ses auditeurs par les sentiments qu'il tente de leur faire éprouver, tant face à la rage massacrant et les moyens disproportionnés et radicaux que le grand Bon Dieu met en œuvre contre le minuscule oiseau Colibri, que face à la rage résistante de ce dernier désireux de préserver son tambour, que face à la rage écumante des sbires Cheval, Bœuf et Poisson Armé (figures de ces esclaves de main ralliés à leur maître, contre leurs frères, dans l'espoir de bonifier leur existence<sup>7</sup>) attaquant Colibri, ou encore face à la rage tonitruante de Crapaud saignant ses mains à chauffer – si l'on peut dire – la bile du tambour pour éviter sa livraison parjure au maître.

On aura compris, du coup, que Tambour (qui mérite ici une majuscule) est l'enjeu suprême de l'histoire! «Logos de la culture africaine» comme a pu le dire Engelbert Mveng<sup>8</sup>, véritable «drapeau de la culture noire», on sait tout le rôle signifiant qu'il a pu jouer au temps de l'esclavage, notamment lorsque, roulant à travers les mornes antillaises, il sonnait la charge de la rébellion. Raison essentielle pour laquelle Tambour a toujours été, dans l'histoire coloniale, fort craint et convoité par les maîtres mêmes, tentant stratégiquement de reconnaître sa valeur culturelle tout en s'efforçant de capter sa force symbolique pour la transformer en force de travail, principalement en autorisant son aspect ludique lors des rares moments (toujours contrôlés) de décompressions festives laissées aux esclaves (danse), mais surtout en en récupérant son aura *via* un *tanbouyé* chargé de rythmer le travail des champs. Autrement dit, en vue d'augmenter l'entrain, l'efficacité et donc la productivité des travailleurs serviles. Preuve en est, dans notre conte, que les esclaves déclarèrent au Bon Dieu ne pouvoir travailler qu'au son de Tambour! C'est dire la très haute valeur quasi ontologique et métaphysique de Tambour et, partant, précisément la très haute teneur en énergie comme en *résistance* représentée par Tambour. Mais c'est aussi ce qui explique le refus de Colibri de prêter l'instrument convoité. Si l'oiseau-martyr agit ainsi, c'est bien parce qu'il refuse que la possession de Tambour soit destinée à exploiter les Nègres esclaves. Pas question qu'il serve précisément à les rendre malléables et corvéables à la volonté aliénante comme au profit du Bon Dieu maître blanc.

On voit donc bien que c'est tout l'enjeu du travail servile qui est ici remis en cause par le conteur, et comment ce conteur réussit, non seulement à faire passer son message, mais à dessiner sa stratégie! Colibri reste bel et bien un singulier héros de la résistance puisqu'il en meurt... Et

sans aucun doute, *il doit* mourir compte tenu du fait que le maître peut être présent à la veillée et entendre la parole du conteur. Imaginons un instant que Colibri ait gagné! Mais, le prétentieux défait, le maître satisfait et amusé peut repartir tranquille. Il se dit que le brave conteur, parlant de l'omniprésence comme de la toute-puissance du Bon Dieu, a bien assimilé le catéchisme que les curés des Colonies s'ingénient à enseigner à ses Nègres. Le reste appartenant au domaine du genre: la gent animale donnant seulement prétexte de paroles et de chair au conteur pour enrober son historiette. Bref, Colibri meurt, Bon Dieu a récupéré le Tambour, c'est-à-dire le pouvoir absolu, et tout semble sauf... Sauf qu'il reste un détail gros d'importance, un détail qui ne semble pourtant *apparemment* pas plus estimable, intéressant et substantiel qu'une petite virgule dans une phrase de clôture. Et ce détail le voici: si Colibri, oiseau emblématique de toute la Caraïbe tant chanté par l'écrivain-poète DANIEL MAXIMIN (2004: 88, 112-113; 2006: 20-23)<sup>9</sup>, petit être éminemment libre et imprenable, admiré et aimé, est mis à mort par le *pistolero* du Bon Dieu, *il reste encore Crapaud ce lourdaud*.

«Colibri fut le symbole métaphysique du combattant amérindien, le guerrier-soleil. La transculturalité et la transversalité des thèmes dans la Caraïbe restent des opérateurs importants au niveau de la traductibilité des contes»

Crapaud, en effet, baveux et insignifiant animal de bas de gamme, s'enfuit en poltron sans demander son reste et en y laissant, imbécile, sa queue... Or, c'est pourtant là que se dit, pour le conteur, *la parole majeure de détour*, la parole à travers laquelle se formule et se forge la plus forte des résistances qui, en pays créoles, prend nom de «*marronnage*». Car c'est bien ce qu'il reste possible de faire et d'être, en dernier ressort, pour l'esclave, face au maître implacable: «faire *marron*» et «être *marron*», un américanisme (issu de *cimmarón*) qui désignait significativement



et originellement, à l'époque, pour les Espagnols qui furent les premiers occupants coloniaux esclavagistes, un animal «sauvage», c'est-à-dire égaré du cheptel de l'Habitation, notamment les cochons dit alors «cochons marrons»<sup>10</sup>; mais un mot qui, détournant ce biais animalisant, a fini très vite par désigner, dans la bouche des esclaves et sur toutes les terres créoles tant caribéennes que de l'Océan Indien, ces héros qui décidèrent, au péril de leur vie, de conquérir leur liberté en fuyant l'enfer de la Plantation pour rejoindre leurs frères libres dans les Grands-Bois ou les creux des Pitons-roches inaccessibles au cœur des îles et, de là, organiser et donner corps à la résistance! Telle est ici, encore une fois, la parole cachée du conteur créole. Colibri, l'oiseau-mouche martyr sur lequel s'est reporté, pendant l'entier de la narration, toute l'attention de *Lakou*, est bel et bien mort, mais il reste l'insignifiant Crapaud. L'animal mal considéré et même utilisé à des fins maléfiques aux Antilles<sup>11</sup>, placé donc au plus bas de l'échelle de la sympathie populaire – mais dans lequel l'esclave n'aura justement aucune peine à se reconnaître! –, perd certes sa queue, ce qui signifie que toute fuite implique et engendre une perte, une rupture, un «laisser derrière soi». Mais au pli du geste fou de sa fuite, geste déguisé ici sous les oripeaux de la peur (car il y a toujours les chiens lancés aux trousses du fuyard et les milices armées battant l'île à sa recherche), cela signifie aussi qu'il gagne son bien le plus précieux qu'est sa difficile liberté, soit, à tout dire, son salut!

C'est ainsi que le conteur créole, chauffant la bile de son auditoire déjà outré par la mort irritante, ignominieuse de l'oiseau Colibri – et mort d'autant plus sacrilège qu'elle fut commanditée par le Bon Dieu lui-même! –, couteau planté profond dans la chair de la résistance, a «ra-conté», par détour, ce qui – à bon entendre! – devait être éminemment entendu en tant que mode et posture de survie capables, pour le bénéfice d'un peu d'espérance, de subjuguier le fatalisme et les peurs de ses frères esclaves asservis. Et cela même si *apparement* (comme s'est efforcé de le rendre le conteur), selon l'adage créole bien connu objet d'un conte rapporté par le folkloriste MICHEL LOHIER ([1960], 1980: 154-157): «Rien n'est plus fort que le Bon Dieu!»

Ce qui instruit aussi sur la perception de toute une imagerie du Dieu-Maître-colon redouté qui, en paradoxal «Bon Dieu chrétien» resservi dans les sociétés créoles, est loin d'être anecdotique. D'autant que c'est ce Bon Dieu-là – avatars de l'histoire – qui a fait non seulement le lit de la foi populaire créole, mais qui perdure encore aujourd'hui dans les Églises locales<sup>12</sup>. Mais c'est là une toute autre histoire...

## NOTES

<sup>1</sup> Le seul interdit bien connu du conte, c'est sa récitation diurne, sous peine, par exemple, «d'être transformé en bouteille». C'est radicalement, au double sens concret et figuré, comme le titre à dessin un ouvrage réunissant les grands écrivains contemporains des Antilles et de la Guyane, une «parole de nuit» (CF. LUDWIG 1994). Tant la nuit de l'esclave, en contraste avec le silence imposé du jour, est le seul espace laissé à la parole partagée, au plaisir, au loisir, à la sensualité, à une certaine liberté, et donc à l'insoumission.

<sup>2</sup> L'auditoire du conteur est populairement appelé «La cour», «*Lakou*» en créole. Le mot dérive de la désignation de ces emplacements d'autrefois, souvent circulaires, en terre battue, dominés par un grand arbre et circonscrits par un ensemble de «cases à nègres» voisines les unes des autres. Ces *Lakou* servaient de lieux de rencontre, d'espace communautaire de partage et d'entraide d'un corps social unifié.

<sup>3</sup> De la plume de PATRICK CHAMOISEAU, bien que l'ouvrage soit co-signé avec RAPHAËL CONFIANT (1991: 59). C'est lui qui souligne.

<sup>4</sup> Le «Conte Colibri», a été collecté seulement par LACFADIO HEARN. Il fut publié pour la première fois en français en 1932, à Paris, chez Mercure de France, dans le recueil *Trois fois bel conte*, traduit avec le texte faisant office d'original en créole antillais, puis réédité à l'identique à Vaduz, chez Calivran Anstalt, en 1978. Il fut repris entre-temps dans la revue *Tropiques* n° 4 de janvier 1942, avec une «Introduction au folklore martiniquais» co-signée de CÉSAIRE ET MÉNIL. Ce conte a toujours été reproduit pratiquement tel quel, si ce n'est avec quelques modernisations lexicales par LUNG-FOU par exemple ([1979], 1986: conte n° 49), sous le titre: «Comment Crapaud perdit sa queue».

<sup>5</sup> Ici comme par après, mes citations suivent la vieille transcription créole établie par LACFADIO HEARN. Je n'ai pas voulu rétablir (ni la graphie, ni la syntaxe) en créole contemporain.

<sup>6</sup> Le conteur assimile Poisson Armé au diodon, que la nature a pourvu «de petites pointes grosses et longues comme des fers d'esquillettes», comme le décrivait en son temps le père Du Tertre, non sans ajouter force détails sur sa tactique: «Il les dresse, baisse, biaise et traverse comme bon lui semble, et selon ce qu'il en a besoin (...) en rage et furie... il (...) hérisse toutes ses armes, s'enfle de vent comme un ballon et bouffe comme un poulet d'Inde qui fait la rouë» (cité par SUVÉLOR 1989).

<sup>7</sup> Cheval, Bœuf et Poisson Armé ressemblent à «ces tristes esclaves que leur carrure et leur épaisseur d'esprit vouaient au rôle d'hommes de main» du Bon Dieu, en d'autres mots, à ces figures pitoyables faisant allégeance au maître en vue d'améliorer leur sort, nous dit ROLAND SUVÉLOR (*ibid.*: 73).

<sup>8</sup> L'idée est d'ENGELBERT MVENG qui parlait du tambour comme du «logos de notre culture», in *L'art d'Afrique noire, liturgie cosmique et langage religieux*, Paris, Mame, 1964, cité par SUVÉLOR (*ibid.*: 69).

<sup>9</sup> On ne pourrait en effet oublier que Colibri est avant tout l'oiseau dont on dit qu'il fut le symbole métaphysique du combattant amérindien, le guerrier-soleil de la mythologie aztèque ou l'oiseau-dieu des Tainos dans le cœur desquels allait s'établir l'âme des guerriers caraïbes morts au combat (RELOUZAT 1992). C'est un emprunt intéressant qui n'est pas sans souligner que la transculturalité et la transversalité des thèmes dans la Caraïbe restent des opérateurs importants au niveau de la traductibilité des contes. Car c'est bien sur fond de cette mémoire méta-anthropologique que Colibri reste l'oiseau coutumier tant aimé, non seulement pour sa formidable légèreté «d'oiseau baise-fleurs» (le «*passaro beija-flor*» comme on le nomme au Brésil) et sa fine beauté aux reflets métalliques, mais pour sa liberté affichée, son irréductible insoumission que célèbrent sa vivacité extrême,

ses trajectoires éclairs, inattendues, ses frous-frous d'ailes folles, ses poses en surplace et ses départs soudains, ses brusques esquives et ses montées en flèche vers la lumière du soleil... Et plus encore, tant Colibri, l'oiseau affranchi, autonome, insaisissable, respire l'intelligence, la prudence légendaire et la rapidité d'un savoir-faire tenace sous son apparence frêle. La surprise passée, il lui sied donc à merveille d'être le minuscule héros de ce conte mis en face de la masse énorme de l'adversité. Son arme secrète – qu'il possède du bout de son bec: l'hyper coup d'œil! N'est-ce pas précisément à l'œil de ses adversaires que Colibri s'attaque? Face à ces qualités replacées dans ce contexte, on mesure pourquoi cette mort de Colibri reste en terre antillaise la charge concrète d'une véritable incompréhension comme d'une très affective déception.

<sup>10</sup> Rappelé notamment par VICTOR SCHOELCHER qui, déjà en 1842, expliquant le mot, écrivait: «Puisque l'on dit cochon marron, pourquoi ne pas dire nègre marron?» [dans: *Des colonies françaises. Abolition immédiate de l'esclavage*, Paris, Pagnerre, 1842, repris dans: *Esclavage et colonisation [choix de textes de VICTOR SCHOELCHER célébrant le centenaire de l'Abolition]*, PUF, 1948, rééd. avec une introduction d'AIMÉ CÉSAIRE et une préface de JEAN-MICHEL CHAUMONT, Paris, Quadrige – PUF, 2007, p. 64].

<sup>11</sup> Le crapaud supporte en effet tous les maux et superstitions aux Antilles où maints faits lui sont attribués et reprochés via son utilisation dans la magie noire (cf. par exemple ÉBROÏN 1990: 171) et donc en vue d'actes ou d'avertissements maléfiques: placé crucifié devant une porte, yeux cousus, cadennassé, attaché avec des fils de couleur, réduit en poudre pour des préparations toxiques... L'horreur de ces signes rappelle, par analogie, la condition et le traitement de l'esclave!

<sup>12</sup> À première vue, une lecture même rapide des contes renvoie l'image invariable d'un Bon Dieu paternaliste et débonnaire. Il semble facile d'accès, familier avec ses créatures, les invitant à manger, à jouer, à dialoguer parfois, recueillant leurs avis, prêtant l'oreille aux doléances des uns, aux rapportages des autres, se montrant patient, magnanime, amusé. Mais ces traits que lui offre le conteur, en correspondance étroite avec l'instruction religieuse reçue catéchisant sa bonté, se complètent d'un envers terriblement éprouvant: celui du Maître et Seigneur figure du Maître colon redouté. Et c'est cette alchimie qui perdure dans les mémoires créoles – comme l'atteste du reste tout un lot de proverbes «théologiques» créoles, qu'à l'instar des contes «théologiques», j'ai patiemment collecté. Ce qui reste, ce qui s'imprime, c'est que ce Bon Dieu Maître omnipotent incarne donc l'arbitraire. Car l'administration de sa domination affichée, qui est si absolue, fait son lot de victimes dès qu'elle est contestée ou mise en doute. Les brutales sanctions d'un Bon Dieu dur et exigeant, sanctions implacables, impitoyables, sont là pour le rappeler – sous couvert de justice, sous prétexte de vouloir rétablir l'ordre, de corriger les débordements de ceux qu'il tient sous sa coupe. Attention quand le Bon Dieu perd patience et se met dans une colère terrible! Selon les termes même des contes, «quand il s'y met, il n'est pas avare en punition». C'est ce Bon Dieu-là, terrible, qui perdure aussi dans les Églises. Cf. les notations décapantes du père MICHEL MÉRANVILLE (1992: 46-53) sur cette appréhension conflictuelle du Dieu chrétien si latente dans les pays créoles.

## BIBLIOGRAPHIE

### BERTRAND ANCA

1996 «Les contes créoles», in: Revue *Parallèles*. Guadeloupe, Martinique. *Mensuel des Antilles Françaises*, 18, pp. 11-20.

### CÉSAIRE AIMÉ ET MÉNIL RENÉ

1942 «Introduction au folklore martiniquais», in: *Tropiques*, 4, pp. 7-11.

### CÉSAIRE INA

1990 «Le conte antillais. Une tradition en mutation», in: Bégot, D. (dir.), *La Grande Encyclopédie de la Caraïbe, Tome 10, Arts et Traditions*, [s. l.], Sanoli, pp. 152-159.

### CHAMOISEAU PATRICK

1988a. «Considérations sur le conteur créole», in: *Antilla Kréyòl*, 11, pp. 36-37 et 42-43.

1988b. *Au temps de l'antan. Contes du pays Martinique*. Paris: Hatier, coll. «Fées et Gestes».

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

### CHAMOISEAU PATRICK ET CONFIAnt RAPHAËL

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

### CHANSON PHILIPPE

1992 *Du Dieu créole au Dieu de Jésus. Essai sur l'imaginaire de Dieu en Guyane française*. Cayenne: Atelier Guyanais de Théologie.

2009 «Rien n'est plus fort que le Bon Dieu! Quand le conteur créole convoque et traduit le Dieu colonial», in: *Archives de sciences sociales des religions*, 147, numéro thématique sur «Traduire l'intraduisible», pp. 125-145.

### ÉBROÏN ARY

1990 «Superstitions et magie aux Antilles», in: Danièle Bégot (sous la dir. de), *La Grande Encyclopédie de la Caraïbe, Tome 10, Arts et Traditions*, [s. l.], Sanoli, pp. 166-177.

### GLISSANT ÉDOUARD

1981 *Le Discours antillais*. Paris: Seuil.

### HEARN LACFADIO

1932 *Trois fois bel conte... [avec le texte original en créole antillais]*. Paris: Mercure de France; 1978, Vaduz: Calivran Anstalt.

### JARDEL JEAN-PIERRE

1977 *Le conte créole*. Université de Montréal: Centre de recherches caraïbes.

1979 «Contes et proverbes créoles des Petites Antilles: témoins d'une culture du passé ou d'une culture dépassée?», in: *Études créoles*, 2, pp. 13-23.

1985 «Le conte créole: mythe dégradé ou parodie de mythe?», in: *Études créoles*, 1-2, pp. 84-90.

### LEBIEILLE MARCEL

1988 *Konté, konté. Comment on devient conteur à Sainte-Marie*, en Martinique. Mémoire du DULCC, GÉREC, Université des Antilles-Guyane.

### LOHIER MICHEL

(1960), 1980. *Légendes et Contes folkloriques de Guyane*. Paris: Éditions Caribéennes.

### LUDWIG RALPH (DIR.)

1994 *Écrire la «parole de nuit»*. La nouvelle littérature antillaise. Paris: Gallimard, «Folio-essais» 239.

### LUNG-FOU MARIE-THÉRÈSE

(1979), 1986 *Contes créoles, Contes animaux, Proverbes, Titimes ou Devinettes. Textes en français et en créole*. Fort-de-France: Désormeaux.



**MAXIMIN DANIEL**

2004 *Tu, c'est l'enfance*. Paris: Gallimard, coll. «Haute enfance».

2006 *Les fruits du cyclone. Une géopoétique de la Caraïbe*. Paris: Seuil.

**MÉRANVILLE MICHEL**

1992 «Foi populaire et Bible aux Caraïbes francophones», in: *Perspectives Missionnaires*, 24, pp. 46-53.

**PARSONS ELSIE CLEWS**

1933-1943 *Folk-Lore of the Antilles*, French and English. New York: American Folk-Lore Society, Part. I, 1933; Part. II, 1936; Part. III, 1943.

**RELOUZAT RAYMOND**

1992 «Conte créole (Le)», in: Corzani Jack (dir.), *Dictionnaire Encyclopédique des Antilles et de la Guyane*, Fort-de-France, Désormeaux, Tome 3, pp. 715-725.

**RUTIL ALAIN (RECUEILLIS PAR)**

1981 *Contes marie-galantais de Guadeloupe. Krik! rété kouté... Krak! kouté pou konpwann*. Paris: Éditions Caribéennes.

**SUVÉLOR ROLAND**

1989. «Le Conte du Colibri», in: *Les Cahiers du Patrimoine*, 3, pp. 66-76.

**TESSONEAU ALEX LOUISE**

1987 «Les paroles scripturales», in: *Cahiers de Littérature Orale* (Paris), 21, pp. 79-96.