

UNIVERSITÉ DE FRANCHE-COMTÉ
U.F.R. DES SCIENCES DU LANGAGE, DE L'HOMME ET DE LA SOCIÉTÉ
BESANÇON

Année 2006

THÈSE
pour obtenir le grade de :
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE FRANCHE-COMTÉ

Discipline : Langues et littératures françaises et comparées
présentée et soutenue publiquement
par

Mariella AITA SOLIMANDO
le 30 Juin 2006

Titre :
LE RÉEL MERVEILLEUX
DANS L'ŒUVRE DE SIMONE SCHWARZ-BART

Directeur de thèse :
Professeur Bruno CURATOLO

Jury :
Monsieur André BANSART, Professeur à l'Université François Rabelais
Monsieur Bruno CURATOLO, Professeur à l'Université de Franche-Comté
Monsieur Jacques POIRIER, Professeur à l'Université de Bourgogne
Monsieur Christophe SINGLER, Professeur à l'Université de Franche-Comté

REMERCIEMENTS

Je souhaite exprimer ma reconnaissance à Monsieur le Professeur Jacques Houriez mon premier Directeur de thèse, pour ses conseils et son suivi de l'avancée de mes recherches.

Je souhaite également témoigner ma reconnaissance à mon Directeur de thèse, Monsieur le Professeur Bruno Curatolo qui a accepté de poursuivre la direction de cette thèse et qui m'a encouragée pour la mener à son terme.

Je voudrais également adresser mes remerciements à Madame Simone Schwarz-Bart qui a eu la gentillesse de m'accorder un entretien à Pointe-à-Pitre en janvier 2003.

Je souhaite remercier Monsieur Louis Alliot et Monsieur Marc Alliot pour le temps qu'ils ont consacré à la relecture de mes travaux.

Je tiens enfin à exprimer ma gratitude à mes parents qui m'ont donnée leur soutien et leur affection, et, en particulier, au Professeur Pedro Trocóniz pour son aide et son encouragement.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS.....	2
TABLE DES MATIERES.....	3
INTRODUCTION.....	6
PREMIÈRE PARTIE	
<i>La créolité et le réel merveilleux américain</i>	18
CHAPITRE I.	
<i>Les contextes fondateurs.....</i>	19
1. Le contexte dans le réel merveilleux	19
1.1. Les contextes : l'apport de Sartre à Carpentier	19
1.2. Les contextes dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart	22
2. Les contextes historique et géographique.....	25
2.1. Les versants de la littérature antillaise.....	27
2.2. La Guadeloupe dans l'archipel des Antilles.....	32
3. Le contexte ethnologique	34
3.1. L'univers créole merveilleux et son identité rehaussée	35
3.2. Les forces chtoniennes, la « folie antillaise » et la « mauvaise mentalité »	46
CHAPITRE II.	
<i>De l'oralité à l'écriture</i>	58
1. Du langage littéraire oral de la créolité au discours créole antillais	58
1.1. La littérature orale.....	58
1.2. Le discours créole antillais dans la « troisième césure »	60
2. Les formes de base dans le passage de l'oralité à l'écriture créole	61
2.1. La proverbialité comme expression du réel merveilleux	62
2.2. Le conte dans la structure de base du corpus narratif	65
3. Le baroque dans l'expression littéraire créole	
3.1. Le baroque américain.....	73
3.2. Le créole comme expression baroque : le franco-créole.....	75
DEUXIÈME PARTIE	
<i>L'Œuvre littéraire de Simone Schwarz-Bart</i>	85
CHAPITRE I.	
<i>Simone Schwarz-Bart : l'auteur et ses œuvres</i>	86
1. Les romans et la critique	87
1.1. Les romans au-delà de l'insularité	89
1.2. Les critiques métropolitaine et antillaise	90
2. Les éléments d'une biographie intellectuelle	97
2.1. La mésentente biographique	98
2.2. Sources et ébauche d'une biographie	102
3. La méthode et les techniques narratives	111
3.1. La configuration du réel merveilleux	124
3.2. La méthode et les techniques schwarz-bartiennes.....	129

CHAPITRE II.

Présentation des romans : Pluie et vent sur Télumée Miracle

<i>et Ti Jean L'horizon</i>	138
1. La structure narrative de <i>Pluie et vent sur Télumée Miracle</i>	138
1.1. La saga des Lougandor	139
1.2. Télumée face au destin collectif	141
2. La structure narrative de <i>Ti Jean L'horizon</i>	144
2.1. Le mythe de l'origine	145
2.2. La geste épique	150
3. L'unité idéologique et stylistique	156
3.1. Les textes dans le corpus schwarz-bartien	158
3.2. La formation de l'héritage guadeloupéenne	180

TROISIÈME PARTIE

Les formes du réel merveilleux dans le roman

<i>franco- créole schwarz-bartien</i>	184
---	-----

CHAPITRE I.

Aspects ponctuels de la présence du réel merveilleux..... 185

1. Les chemins pour aborder les thèmes et sujets

1.1. L'approche ethnoculturelle dans <i>Télumée Miracle</i>	187
1.2. L'approche ethnologique dans <i>Ti Jean L'horizon</i> : le magico-religieux	192
2. Le symbolique dans la construction narrative	215
2.1. Télumée et Ti Jean comme symboles	217
2.2. Le symbolisme des noms propres	221
3. La proverbialité dans les corpus narratifs des romans	232
3.1. Le proverbe dans la vie quotidienne.....	233
3.2. Le proverbe dans la construction du langage téluméen	239

CHAPITRE II.

La présence du créole dans la structure du langage narratif | | | |---|-----| | 1. Transformations du langage dans les romans | 247 | | 1.1. Transformations lexicales | 247 | | 1.2. Transformations syntaxiques et sémantiques | 310 | | 2. Le conte dans la structure narrative de <i>Télumée Miracle</i> | 358 | | 2.1. Restauration du conte face au radicalisme critique | 358 | | 2.2. « L'Homme qui voulait vivre à l'odeur » | 365 | | 3. La valeur symbolique du conte | | | 3.1. Critique « du débordement du cadre thématique de la
tradition« créole » | 376 | | 3.2. Fonction prémonitoire du conte dans le roman | 384 | 4

CONCLUSION	388
BIBLIOGRAPHIE	396
ANNEXES	412

INTRODUCTION

Dans l'histoire des différents genres et formes simples de la littérature des Antilles¹, orale ou écrite, nous pouvons suivre, d'une certaine façon, le processus complexe de formation des sociétés et des cultures insulaires. Un processus marqué par la violence tellurique, éolienne et humaine.

Dans un premier temps, la violence du conquérant et du colon contre les Indiens caraïbes qui donna origine à une culture du génocide - la littérature des voyageurs et des chroniqueurs².

Puis la violence du maître de la plantation contre les esclaves originaires d'Afrique noire qui donna origine à la culture de la violence coloniale - la littérature des maîtres blancs et la littérature orale créole des esclaves et des affranchis³.

Par la suite, après l'abolition de l'esclavage, à la violence traditionnelle coloniale s'ajouta la violence du régime de Vichy. Des courants d'immigration post-abolition se mêlèrent à la population locale pour former tous ensemble une culture du métissage, différenciée de celle qui revendiquait l'appartenance à l'Afrique - la littérature « créole » et la littérature de la « négritude »⁴.

Enfin à partir de l'accession au statut de département d'outre mer (D.O.M.), jusqu'à l'apparition de la littérature des années soixante se développe le processus culturel de l'antillanité et de la créolité où la violence n'a pas disparu mais s'exprime de façon plus complexe par la « folie antillaise », la « mauvaise mentalité » et les « troubles mentaux » - la littérature contemporaine⁵.

Pendant toutes ces périodes historiques, les violences tellurique, éolienne et humaine ont été récurrentes. Des cataclysmes, des conflits sociaux et la violence aveugle des « troubles mentaux » (Fanon) ont pesé sur la vie quotidienne de la Guadeloupe. Ces circonstances ont marqué les conditions qui ont fait apparaître dans

¹ Nous faisons référence à la littérature des départements d'outre-mer (D.O.M.).

² Jack CORZANI, Léon François HOFFMANN, Marie-Lyne PICCIONE, *Littératures francophones II, Les Amériques, Haïti, Antilles-Guyane, Québec*, Éditions Belin, Paris, 1998, Jack CORZANI, Deuxième partie, *Antilles-Guyane*, Éditions Belin, Paris, 1998, p. 100.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem.*, pp. 121 et ss., Roger TOUMSON, «La littérature antillaise d'expression française », *Présence Africaine*, n°121-122, 1^o/2^o trimestre, Paris, 1982, p. 133.

⁵ Jack CORZANI, Deuxième partie, *Antilles-Guyane, op. cit.*, pp. 139 et ss. p.151 et ss.

la littérature les traits du réel merveilleux et sa contrepartie du réel affreux.

L'élan originaire de ces processus, comme nous l'avons vu, est constitué des hommes déracinés, réduits en esclavage et venus, comme des alluvions, de divers versants de l'Afrique. Ces individus ne purent se refaire une culture qu'à travers le syncrétisme, le métissage ethnique et la créolisation culturelle qui ont créé de nouvelles valeurs non existantes sur le continent africain.

Il faut remarquer que « *Le Noir d'Amérique latine ne s'est jamais résigné à être un esclave [...] Tout au long de leur longue histoire américaine, les Noirs n'ont jamais renoncé à l'idée de la Liberté [...]* »⁶ L'évolution du Noir semble se faire dans une sorte de métamorphose sociale qui va de l'esclave noir africain à l'esclave noir créole et après au Noir antillais libre, qui a finalement donné origine à l'homme américain de la Caraïbe.⁷

Chaque phase de cette métamorphose sociale fut accompagnée de tout un patrimoine oral : poèmes, chansons, contes, proverbes ou formules du savoir magico-religieux pour les rituels. Ce patrimoine constitue la forme la plus adéquate pour retracer les chemins empruntés pour retrouver l'identité de ces cultures qui est le sujet central de la plupart des œuvres de la littérature contemporaine des Antilles (D.O.M).

L'identité s'est revêtue, d'abord, de l'assimilation culturelle à la métropole : « nos ancêtres les Gaulois ». Ensuite, elle a pris la forme du « mirage africain » : « la négritude ». Enfin, regardant vers eux-mêmes et vers les peuples de la Caraïbe, ils se sont retrouvés, se reconnaissant en tant qu'Antillais franco-créoles pour devenir dans leur identité propre des Américains.

Dans ces évolutions historiques et culturelles, concernant la formation de la littérature, on a parlé de « césures »⁸ pour marquer, à partir de la première moitié du XIX^e siècle, une classification interne. C'est justement dans la dernière, appelée la « troisième césure », qu'apparaît l'œuvre de Simone Schwarz-Bart, que nous avons pris

⁶ Alejo CARPENTIER, *Essais littéraires*, « Comment les Noirs devinrent des créoles », Éditions Gallimard, Paris, 2003, p. 349.

⁷ Nous développons cette idée à partir de Carpentier que signale des différences radicales entre le Noir africain et le Noir américain. Nous pouvons lire dans son bref essai : « Comment les Noirs devinrent des créoles » : « *Et tout cela parce que les Noirs conduits hors d'Afrique sont devenus autre chose. Ainsi que le relève très justement Franz Fanon, excellent connaisseur du sujet : « Il y a autant de différence entre un Haïtien et un habitant de Dakar qu'entre un Brésilien et un Madrilène. »*, Alejo CARPENTIER *Essais littéraires*, Éditions Gallimard, Paris, 2003, p. 344.

⁸ Cf. Roger TOUMSON, « La littérature antillaise d'expression française », *op. cit.*, pp.

comme objet de notre thèse.

Ces césures vont accompagner le processus de désaliénation de l'identité masquée par la domination (première césure), le « mirage » africain (seconde césure) et la reconnaissance de l'identité dévoilée (troisième césure) à laquelle a remarquablement contribué l'œuvre romanesque de Simone Schwarz-Bart : *Pluie et vent sur Télumée Miracle* (1972) et *Ti Jean L'horizon* (1979).⁹

A partir des années soixante un nouveau mode de faire de la littérature commence à se développer à partir d'œuvres comme celles de Simone et André Schwarz-Bart qui montrent de nouveaux schémas, procédés narratifs et styles afin de développer les sujets centraux : le sujet de l'exil : *Un plat de porc aux bananes vertes*, (1967) et le mythe de la quête identitaire : *Télumée Miracle* et *Ti Jean L'horizon*.

D'après Roger Toumson, l'œuvre de Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon* est « [...] de même facture que *Télumée Miracle -M.A.- L'usage des procédés narratifs du conte oral traditionnel, le glissement continu de la fable à la chronique historique, la superposition des tableaux réalistes aux récits légendaires, font, également, de cet ouvrage, une imposante illustration du « réalisme merveilleux » que définissait le Cubain Alejo Carpentier, et, à sa suite, l'Haïtien Jacques Stéphen Alexis.* »¹⁰

Cette idée de l'appartenance des romans de Simone Schwarz-Bart au réel merveilleux a été partagée par d'autres critiques. On la trouve dans des comptes rendus, des essais, des articles et des chapitres de quelques thèses.

Parmi ceux qui partagent cette conception, on trouve d'importants critiques parmi lesquels Roger Tomson que nous venons de citer, Christiane Ndiaye dans « Le Réalisme merveilleux au féminin »¹¹, Fanta Toureh dans ses articles « Tous fils de Césaire »¹², « L'univers onirique dans les romans de Simone Schwarz-Bart »¹³ et dans

130 - 134.

⁹ Afin d'abrégé, nous écrirons *Télumée Miracle* pour nous référer au roman et Télumée pour le personnage. Nous garderons *Ti Jean L'horizon* pour nous référer au roman et Ti Jean pour le personnage.

¹⁰ Roger TOUMSON *La transgression des couleurs, littérature et langage des Antilles (XVIII, XIX, XX siècles)*, Éditions Caribéennes, Paris, 1989.

¹¹ Christine NDIAYE, « Le réalisme merveilleux au féminin », *Revue canadienne des études latino-américaines et caraïbes*, v.17, n°34, 1992.

¹² Fanta TOUREH, « Tous fils de Césaire », *Antilles, Autrement*, Série Monde H.S.n°41, Paris, octobre 1989.

¹³ Fanta TOUREH, « L'Univers onirique dans les romans de Simone Schwarz-Bart », *Itinéraires et Contacts des cultures*, v. 3, (Littératures insulaires, caraïbes et mascaraïnes), Université Paris 13, L'Harmattan, 1983.

son œuvre *L'Imaginaire dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart*¹⁴.

Dans *Filles de Solitude*¹⁵ Kathleen Gysseles, aborde, pour sa part, le sujet de « nouvelles littératures » dans la Caraïbe. Elle suit ici la perspective de la *littérature postmoderne*¹⁶ introduisant des traits qui caractérisent des œuvres comme celles de García Marquez, et génèrent « *Un nouvel art de la fiction, l'emploi du réalisme merveilleux, des schémas narratifs subversifs « traduisent » l'identité « bigarrée » de l'Antillais.* »¹⁷

Dans *Le folklore et la littérature orale créole dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart (Guadeloupe)*, elle signale que le folklore, du point de vue esthétique, « *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.* »¹⁸

Mais dans aucune de ces œuvres n'apparaissent les fondements de ces expressions du merveilleux. Les éléments et les formes littéraires qui devaient être considérés comme faisant partie des romans du « réalisme merveilleux » ne sont pas spécifiés non plus.

Seul Toumson a signalé manifestement la présence du « réalisme merveilleux » dans les œuvres de Simone Schwarz-Bart, faisant le rapport avec le Cubain Alejo Carpentier, et, à sa suite, l'Haïtien Jacques Stéphen Alexis, mais c'est en passant, puisque ce n'est pas le sujet qu'il développe¹⁹.

Pour notre part, la lecture des romans de Simone Schwarz-Bart et de quelques articles, conférences et essais de Carpentier nous ont mené à partager l'idée de l'appartenance de ses œuvres au réel merveilleux, sans que nous n' ayons pas non plus élaboré de raisonnements de poids sur lesquels fonder notre assertion. Il s'agissait

¹⁴ Fanta TOUREH, *L'imaginaire dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart : approche d'une mythologie antillaise*, L'Harmattan, Paris, 1987.

¹⁵ Kathleen GYSSELS, *Filles de Solitude : Essai sur l'identité antillaise dans les (auto-biographies fictives de Simone et André Schwarz-Bart)*, L'Harmattan, Paris, 1996.

¹⁶ *Id.*, Cf. pp. 79 - 82.

¹⁷ Kathleen GYSSELS, *Filles de Solitude*, *op. cit.*, p. 81.

¹⁸ Kathleen GYSSELS, *Le folklore et la littérature orale créole dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart (Guadeloupe)*, Académie Royale des Sciences d'Outre-Mer, Classe des Sciences morales et politiques. Mémoire in-8°, Nouvelle Série, Tome 52, fasc.1, Bruxelles, 1997, p. 60.

¹⁹ Cf. Roger TOUMSON *La transgression des couleurs, littérature et langage des Antilles (XVIII, XIX, XX siècles, op. cit.*, pp. 497 - 498.

simplement d'une première intuition.

D'autre part, nous n'avons pas toujours trouvé de consistance chez la critique dans la mention et l'utilisation des termes du « réel merveilleux », de « réalisme merveilleux » et même de « réalisme magique » attribués aux romans de Simone Schwarz-Bart.

Pour caractériser les mêmes œuvres les critiques de Simone Schwarz-Bart utilisent indistinctement les termes « du réel merveilleux » d'Alejo Carpentier, de « réalisme magique » de Franz Roh ou de Miguel Angel Asturias, ou de « réalisme merveilleux des Haïtiens » de Jacques-Stéphen Alexis. D'autre part, nous avons trouvé d'autres désignations comme « l'ordre fantasmatique de son œuvre ». ²⁰

Par ailleurs, nous avons également trouvé l'utilisation du terme « réalisme merveilleux » sans que nous sachions s'il s'agissait d'une nouvelle dénomination ou d'une abréviation des termes les plus répandus. Mais en tout cas ceci reste ambigu car on ne sait pas à quel concept cela correspond.

Ces inconsistances ont attiré l'attention de quelques critiques latino-américains, nord-américains et européens comme Charles Scheel :

« La confusion, elle, est frappante quand on constate que telle œuvre ou tel écrivain sont abordés ici sous le label « réalisme magique », là sous celui du « réalisme (ou réel) merveilleux », alors que les références bibliographiques peuvent être les mêmes. Plus que la nature de l'œuvre étudiée ou la théorie invoquée, c'est souvent la langue de rédaction de la publication qui joue, notamment au Canada, où le bilinguisme officiel crée une situation particulière : derrière l'usage du réalisme merveilleux en français et celui du magic realism en anglais se cachent souvent (mais pas toujours!) des connotations culturelles et des références théoriques différentes. » ²¹

Nous pensons, néanmoins, à travers ces considérations, que l'expression de «réalisme merveilleux » pourrait réunir synthétiquement tous les éléments analogues. En effet les différentes conceptions sont compatibles avec les caractéristiques

²⁰ Alhassane CISSÉ, *Analyse stylistique de la prose romanesque de Simone Schwarz-Bart: Pluie et vent sur Téliumée Miracle et Ti Jean L'horizon*, Thèse 3^{ème} cycle, Paris III, 1985, p. 218.

²¹ Charles W. SCHEEL, *Réalisme magique et réalisme merveilleux, des théories aux*

fondamentales que Carpentier trouve dans le roman latino-américain et caribéen et qu'il rassemble sous le nom « du réel merveilleux américain ».

Irlemar Chiampi²² a déjà proposé cette solution. Charles Scheel s'oriente aussi vers cette direction tel qu'il l'expose dans l'œuvre que nous venons de citer : *Réalisme magique et réalisme merveilleux, des théories aux poétiques*.²³ Il met en relief, par exemple, la complexe relation de Jacques-Stéphen Alexis avec Alejo Carpentier et celle d'Irlemar Chiampi avec ce dernier :

« Si donc Alexis ne mentionne pas le *real maravilloso* de Carpentier, malgré une filiation qui semble évidente, il aura néanmoins transposé judicieusement le concept d'origine sur le terrain de l'esthétique. Une démarche analogue caractérise l'entreprise de la critique brésilienne Irlemar Chiampi autour du *realismo maravilloso*, qui, après une discussion de l'aspect poétique et de la vraisemblance dans cette forme de littérature, conclut son ouvrage ainsi : « le lecteur - à qui la narration destine son objet forgé - s'intéresse moins à l'idéologie fallacieuse du réel merveilleux qu'à sa conversion en vérité poétique du réalisme merveilleux. »²⁴ »²⁵

Nous pensons alors que quand ce n'est pas nécessaire de mettre en relief des différences ponctuelles, qui pourraient être signalées à part, la réduction du général au concept synthétique de « réalisme merveilleux », pourrait indiquer le référent sans équivoque. Nous l'utiliserons avec précaution lorsqu'il n'y aura pas de confusion quant à son référent : « le réel merveilleux américain ».

En bref, nous pouvons montrer jusqu'ici qu'une partie non-négligeable de la critique considère les romans de Simone Schwarz-Bart comme expressions du réel merveilleux, ce qui est en accord avec notre propre intuition, mais sans apporter les fondements de cette assertion, il s'ouvre pour nous la possibilité de rechercher la

poétiques, L'Harmattan, Paris, 2005, p. 14.

²² Irlemar CHIAMPI, *El realismo maravilloso : forma e ideología en la novela hispanoamericana*, Monte Avila Éditions, Caracas, 1983.

²³ Nous utiliserons ce terme éventuellement avec précaution quand il n'y aurait pas d'équivoque concernant son référent.

²⁴ Irlemar CHIAMPI, *El realismo maravilloso : forma e ideología en la novela hispanoamericana*, op. cit.

²⁵ Charles W. SCHEEL, *Réalisme magique et réalisme merveilleux, des théories aux poétiques*, op. cit. p. 82.

preuve.

A cause du fait de l'intérêt que nous avons de trouver les relations entre les romans de Simone Schwarz-Bart et le réel merveilleux, qui les placent dans la littérature regardant vers l'Amérique, nous nous proposons comme sujet de recherche pour notre thèse l'explication de ces relations.

Nous cherchons donc à montrer comment les romans de Simone Schwarz-Bart sont organiquement constitués par des structures, des registres littéraires, des procédés propres aux romans qui expriment le merveilleux, le fantastique, le surréel, la magie, le mythe, présents dans la réalité qui servent de référent à leurs narrations et descriptions. D'autre part, nous nous demanderons comment l'auteur a trouvé les formes narratives pour exprimer du point de vue littéraire son don de révéler le merveilleux de la réalité qui l'entoure.

Nous pouvons considérer les romans de Simone Schwarz-Bart comme des apports au réalisme merveilleux, formulé à l'origine par Alejo Carpentier. Nous avons pu formuler ces considérations dans une idée directrice qui a guidé notre recherche littéraire et que nous espérons avoir théorisé : *Afin de réaliser notre propos nous analyserons l'œuvre de Simone Schwarz-Bart à la lumière de textes critiques d'Alejo Carpentier où apparaissent les aspects du réel merveilleux caractéristiques du roman latino-américain de la seconde moitié du XXème siècle. Ce sont des caractéristiques qui les distinguent des œuvres de la période précédente : le merveilleux, le surréel, la magie et le mythe, présents dans la réalité américaine, et exposés sous de nouvelles formes et styles littéraires aptes à les exprimer.*

Afin de trouver cette idée directrice nous allons nous servir pour la recherche qui nous mène à son accomplissement, de la méthode de comparaison des textes de Simone Schwarz-Bart avec le corpus qui comprend les textes de Carpentier où sont relevées les caractéristiques qui définissent les romans du continent latino-américain et de la Caraïbe à partir de la deuxième moitié du XXème siècle et qu'il recueille sous le terme du « réel merveilleux américain ».

Nous devons signaler que cette comparaison avec le corpus critique carpentierien est la seule voie possible que nous ayons trouvée, puisque Carpentier n'a pas *une théorie* esthétique où il présente systématiquement ses découvertes. Au contraire, ses recherches sur la problématique du roman latino-américain et de la Caraïbe sont recueillies dans de multiples essais, articles, conférences, communications ou entretiens où sont enregistrés les résultats de ses travaux.

Pour organiser notre travail, nous avons pris comme méthode de recherche les délimitations de grandes lignes qui nous ont guidé dans tout le processus du développement du projet. Ces lignes ont été modifiées au fur et à mesure, comme nous l'imposait notre recherche jusqu'à la conclusion dans le projet final où elles ont été établies de la façon suivante :

1.- Etablir les rapports possibles entre les caractéristiques du réel merveilleux américain et l'histoire de la littérature de la Guadeloupe, ainsi que ses traits géographiques et ethnologiques. Ceux-ci comprennent, à notre avis, les contextes fondateurs de la réalité guadeloupéenne dans son antillanité.

2.- Etablir les relations entre les écrivains français de métropole qui ont influencé les écrivains latino-américains pour donner une vision littéraire universelle, et qui ont fait leur contribution aux caractéristiques du réel merveilleux : Sartre, apporte l'idée des contextes et réaffirme la notion d'engagement. André Breton introduit les écrivains latino-américains et caribéens dans la valorisation poétique du surréalisme qui leur permet de l'exposer manifestement dans leurs œuvres comme une valeur littéraire. Zola, avec son apport du naturalisme, influence les écrivains dans la composition du roman de mœurs et régionaliste mais dépassé par les nouvelles conceptions introduites par le réel merveilleux.

3.- Etablir les rapports entre les *formes simples* de base de l'oralité, mettant en relief le conte et les proverbes, et le passage à l'écriture : les structures de base et le style baroque américain qui signalent dans l'expression littéraire de la créolité les caractéristiques qui les lient au réel merveilleux.

Ces trois axes de notre processus de recherche ont été insérés dans l'étape de l'exposé, particulièrement, dans la première partie : « La créolité et le réel merveilleux américain » avec ses deux chapitres : « *Les contextes fondateurs* » et « *De l'oralité à l'écriture* ».

4.- Examiner les rapports entre l'auteur et sa création littéraire, mettant en relief les liens entre l'auteur, ses romans et l'insularité.

5.- Aborder les méthodes et les techniques narratives propres à l'écriture de Simone Schwarz-Bart et la façon dont apparaît le réel merveilleux comme la modalité d'insérer les éléments du magico-religieux dans les romans par opposition au réalisme magique et au réalisme merveilleux.

6.- Examiner la structure narrative de *Pluie et vent sur Télumée Miracle* qui met en relief la saga des Lougandor et le noyau autobiographique de Télumée. La structure

narrative de *Ti Jean L'horizon* met en relief le mythe de l'origine et la geste épique.

7.- Rechercher les traits communs et distinctifs aux deux romans pour signaler comment le trait idéologique de l'identité marque l'unité dans les deux .

8. - Examiner le problème du danger de la perte de l'identité et des autres valeurs propres à la culture de la Guadeloupe. Des valeurs qui constituent une part importante de son héritage patrimonial.

Ces points, du 4 au 8 qui donnent suite au processus de recherche ont été insérés dans la deuxième partie de l'exposé, « L'Œuvre littéraire de Simone Schwarz-Bart » et traités dans les deux chapitres : « Simone Schwarz-Bart : l'auteur et ses œuvres » et « Présentation des romans : *Pluie et vent sur Télumée Miracle* et *Ti Jean L'horizon* ».

9. - Établir la méthodologie utilisée à travers laquelle quelques aspects ponctuels signalent la présence du réel merveilleux dans l'élaboration romanesque. Il s'agit de préciser la méthode ou les chemins d'approche des thèmes qui nous mènent à mettre en relief un champ de relations ethnologiques dans les romans. Dans *Télumée Miracle* nous trouvons une approche ethno-culturelle à travers laquelle les problèmes culturels sont abordés et expriment les racines de l'authenticité, de la vie quotidienne et des traditions ancestrales.

10.- Etablir le caractère des luttes des personnages contre l'adversité, qui donnent au roman *Télumée Miracle* un trait épique et font de Télumée un symbole de la femme guadeloupéenne.

11.- Approfondir la recherche de l'approche ethnologique dans *Ti Jean L'horizon* qui nous mène à considérer le magico-religieux suivant la perspective du chaman. Nous nous appuyons sur Mircea Eliade afin de pouvoir expliquer une partie de ce roman que la critique avait considéré comme appartenant au fantastique ou n'avait simplement pas analysé de manière convaincante.

12.- Continuer à développer notre approche ethnologique magico-religieuse qui fait émerger dans la réalité les éléments de la Bête et de l'apparition de Ti Jean en Afrique, à Paris et de retour en Guadeloupe avec toute la valeur du merveilleux, de l'insolite qui se caractérisent comme le réel merveilleux. En effet toutes ces luttes et aventures fantastiques de Ti Jean n'ont pas lieu en dehors de l'espace réel de la Guadeloupe. Ce sont des « exercices » de l'activité chamanique pour déchiffrer l'avenir de son peuple, et la façon de mener à bien ses aspirations.

13.- Afin de continuer à montrer les aspects ponctuels de la présence du réel

merveilleux dans les romans, nous allons aborder l'aspect symbolique dans *Téluée Miracle* et *Ti Jean L'horizon*, le symbolisme des noms propres, et la proverbialité dans la construction du langage « téluméen ».

14. - Montrer de façon ponctuelle la présence du créole dans la structure du langage narratif : les transformations lexicales, syntaxiques et sémantiques du langage

15.- Faire des recherches sur la restauration du conte face au radicalisme idéologique qui prétendait le faire disparaître de la culture guadeloupéenne.

16.- Analyser la signification et la valeur symbolique du conte « L'Homme qui voulait vivre à l'odeur ».

17.- Montrer le débordement du cadre thématique en rapport avec le conte et sa fonction prémonitoire dans le roman.

Ces neuf derniers points ont été exposés dans la troisième partie de ce travail, « Les formes du réel merveilleux dans le roman franco-créole schwarz-bartien » dans les deux chapitres : « Aspects ponctuels de la présence du réel merveilleux » et « La présence du créole dans la structure du langage narratif ».

Voici donc les grandes lignes qui ont orienté notre travail jusqu'ici. Nous avons été encouragés à entreprendre notre recherche sur le réel merveilleux dans les romans *Téluée Miracle* et *Ti Jean L'horizon* de Simone Schwarz-Bart par l'importance de l'auteur et de son œuvre dans les milieux littéraires. Les romans que nous avons choisis d'étudier, sont des œuvres connues aussi bien dans les milieux intellectuels métropolitain et antillo-guyanais que dans un vaste univers littéraire, au-delà de la francophonie grâce aux multiples traductions.

Téluée Miracle a ainsi été publié dans plus de douze langues. Les succès éditoriaux dans les librairies et le Grand Prix des lectrices de *Elle* pour cette œuvre, lui ont permis d'occuper une place de choix. Simone Schwarz-Bart est une romancière reconnue parmi les écrivains antillais qui se trouvaient sur la voie de « la troisième césure ». Elle a participé à la création d'un langage littéraire franco-créole que la critique a nommé « téluméen » et a renouvelé le thème antillais de la recherche des racines qui donnent origine à son identité.

Du fait de sa place privilégiée, l'œuvre de Simone Schwarz-Bart s'est transformée en un exercice de réflexion intéressant pour la critique. Les auteurs antillais les plus éminents²⁶ ont consacré de nombreuses études à ces romans. On a

²⁶ Nous pouvons mentionner parmi d'autres, Jack Corzani, Roger Toumson, Jean

publié des travaux, des articles, des entretiens et des communications pour des congrès de littérature. De même, des thèses qui abordent la thématique et l'importance de l'œuvre ont été publiées en France. Les critiques nord-américains, canadiens, et allemands ont aussi consacré quelques travaux à son œuvre.

L'Œuvre de Simone Schwarz-Bart a pu garder une place importante et de nos jours elle est encore d'actualité. Justement, le roman *Pluie et vent sur Telumée Miracle* fut sélectionné afin d'être adapté pour le théâtre en 1999 par Sylviane Bernard-Gresh, et mis en scène au Théâtre Artistique Athévains de Paris. Cette œuvre a servi à commémorer le cent-cinquantième anniversaire de l'abolition de l'esclavage et a connu dix représentations initiales (juin 1999), 9 représentations supplémentaires (juin-juillet 99). A la même occasion, Jean-René Lemoine fit également une lecture de *Ton beau capitaine*.

Au mois d'octobre de la même année, l'œuvre fut présentée par la même troupe en Martinique et mise en scène dans la salle Frantz Fanon du Centre Culturel départemental de la Martinique, dans le cadre de son vingt-cinquième anniversaire.

La présentation d'un dialogue entre Simone Schwarz-Bart et le poète, essayiste et romancier Daniel Maximin à Paris (30 juin 99), à l'occasion des représentations constitua un événement remarquable. Ils ont évoqué « [...] ensemble les différents visages que revêt la culture des Caraïbes. Une soirée tout à fait exceptionnelle tant par la rareté de ces deux personnalités que par la présence de Simone Schwarz-Bart en Métropole. »²⁷

A travers cette vue d'ensemble, nous avons voulu mettre en évidence l'importance et l'actualité des œuvres de Simone Schwarz-Bart. L'auteur continue d'être une référence pour les jeunes écrivains et son œuvre est considérée comme appartenant au patrimoine littéraire de la Guadeloupe.

Ce propos de rechercher sur la culture littéraire de la Guadeloupe a répondu à notre intérêt de savoir comment cette littérature avait rompu avec les limites contraintes par le mouvement de la négritude. Il avait eu une grande diffusion en raison de la grande controverse politique et idéologique qui avait surgit dans le domaine littéraire dont l'image principale était Aimé Césaire.

Nous avons senti le besoin de voir comment les nouveaux écrivains -Césaire

Bernabé, et les écrivains Maryse Condé et Ernest Pépin.

²⁷ *Revue de presse*, Femmes Artistes Caraïbes, Théâtre Artistique Athévains, 1998-1999.

inclus- s'étaient tournés vers les Antilles et, en général, vers le bassin caribéen. Ce processus a commencé à partir des années soixante. Donc les œuvres et les auteurs étaient peu connus. Les relations entre le Continent et l'arc antillais étaient très fluides avant la Seconde Guerre mondiale, mais pendant l'après-guerre elles se sont réduites au minimum, les continentaux regardaient dorénavant vers la région andine ou vers les États-Unis.

A ce moment-là les écrivains antillais ont commencé à regarder vers les Antilles une fois rompu le mythe de la négritude, quand ils ont découvert leur identité antillaise et caribéenne. Après avoir lu les œuvres de Simone Schwarz-Bart, nous avons pensé qu'elles pouvaient nous apporter, en grande partie, la clé pour connaître la nouvelle dimension de la littérature des petites Antilles francophones.

PREMIÈRE PARTIE

La créolité et le réel merveilleux

CHAPITRE I

Les contextes fondateurs

1. Le contexte dans le réel merveilleux

Pour rendre compte de cette partie de la réalité d'où surgissent les *films ourdis* à travers lesquels passe la trame du romanesque latino américain inscrit dans le *réel merveilleux*, Alejo Carpentier introduit le terme de *contexte* dans son travail critique mené progressivement et systématiquement.

Quand nous utilisons ce mot-là nous ne faisons donc pas référence à l'« ensemble du texte qui entoure un mot, une phrase, un passage et qui sélectionne son sens, sa valeur »²⁸ Nous voulons nous référer, à manière de simili de cette expression, à l'ensemble d'éléments de la société, de la nature ou les deux qui entourent le thème narratif, en lui accordant son *substrat* réaliste. Ce n'est pas un simple mot, c'est un concept.

Il faudra signaler, aussi, une différence d'application du concept « contexte » dans la réflexion critique du réel merveilleux, et son emploi dans les *analyses critiques* qui laissent de côté toute orientation n'ayant pas son origine dans les « théories du langage directement liées à la pratique linguistique à vocation scientifique, il nous a été impossible de prendre en considération les théories rhétorique et poétique antérieures, entachées, pour une bonne partie, d'ethnocentrisme occidental. »²⁹

1.1. Les contextes : l'apport de Sartre à Carpentier

Le terme de « contexte » fut révélé à Carpentier par Jean-Paul Sartre dans l'entretien que celui-ci lui accorda lors de sa visite à L'Havane en 1960. Le lien intellectuel établi entre les deux hommes fut très cher à Carpentier qui dans plusieurs articles, chroniques et essais en exalta toujours la paternité de Sartre.³⁰

En introduisant le concept de « contextes » dans ses travaux critiques, Carpentier enrichit du point de vue lexical et sémantiquement la critique littéraire du réel

²⁸ Cf. *Le Petit Robert*. Dictionnaire de la Langue française. Le Robert / VUEF 2001-2003.

²⁹ Algirdas Julien GREIMAS, Joseph COURTES, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Avant -Propos*. Classiques Hachette. Paris 1979, p. vi.

³⁰ Il faut mettre en valeur l'honnêteté intellectuelle de Carpentier qui, en assumant le concept de « contextes », ne cache pas son origine ni sa valeur heuristique, et qu'il utilise en remplacement de celui de « praxis ». Reconnaissance significative si l'on prend en compte sa formation marxiste et ses liens avec la révolution cubaine marxiste-léniniste.

merveilleux latino-américain. Il laisse de côté, à des fins spécifiques, le concept de « *praxis* » emprunté à la philosophie politique et à la sociologie très engagée politiquement. De cette façon, on obtient une plus grande rigueur conceptuelle dans le langage critique.

Tel que les contextes sont conçus par Carpentier ils pourront contribuer de façon significative au travail herméneutique :

— Ils permettent de trouver les paramètres ou éléments objectifs afin de déterminer s'il y a une correspondance entre le traitement des thèmes, et des arguments (l'affabulation), des trames et des personnages avec la problématique de la vie réelle des peuples dans un moment historique déterminé. A travers eux nous pouvons voir si une œuvre est contemporaine ou dépassée, si elle est en relation avec son temps.

— Ils contribuent à déchiffrer le *mode* à travers lequel l'auteur approche la réalité qu'il va transformer en œuvre de fiction à travers les thèmes choisis. Il existe une grande variété de *chemins*, de manières, de méthodes d'aborder le thème.³¹ Ce qui intéresse c'est qu'à travers leurs contextes ils soient « enracinés dans une réalité latino américaine. »³²

— Ils enrichissent les analyses et les conclusions de la critique en contribuant au *déchiffrement du roman*, « [...] qui bafoue en permanence le principe naïf de n'être qu'un récit destiné à procurer du 'plaisir esthétique aux lecteurs', pour devenir un instrument de recherche, un moyen de connaître des hommes et des époques — un moyen de connaître qui, la plupart du temps d'ailleurs, dépasse les intentions de l'auteur. »³³

C'est comme cela, parce que les contextes à travers les *formes* et les *figures* du langage littéraire vont recréer dans leur singularité le cadre de la fiction romanesque ; et

³¹ « Roa Bastos dans *Moi le Suprême*, approche la réalité du dictateur, le docteur Francia, par le chemin historique. García Márquez dans *L'Automne du patriarche* fait une approche que l'on pourrait qualifier de type mythique, il rend le réel plus réel que le réel... Moi, dans mon roman *Le Recours de la méthode*, franchement, je fais une approche de type politique. Par conséquent, « je ne suis pas arrivé par le chemin historique mais plutôt par le chemin d'une série de réalités politiques amalgamées. Il y a tant de manières d'aborder le thème, mais en réalité les trois méthodes continuent d'être enracinées dans une réalité américaine. » Alejo Carpentier, « Conferencia-debate. », *Conferencias*. Université d'Anvers, 1977. Editions Letras Cubanas, La Havane, 1987, pp. 163, 164 et 166. La traduction est de nous.

³² Cf. *Idem.*, p. 166 .

³³ Alejo CARPENTIER, « Problématique du roman latino-américain actuel », *Essais littéraires*, Editions Gallimard, Paris, 2003 p. 274 .

par une opération inverse, nous pouvons aller du texte vers les fils ourdis sur lesquels s'origine le récit.

Une fois le récit mis dans ses contextes, la portée de la *créativité narrative* sera mise en évidence : les réussites atteintes ou les difficultés non résolues. Les contextes ne seront alors qu'un instrument pour la critique, mais un *système de mise en garde* pour les auteurs débutants qui envisagent de représenter à travers la littérature les divers aspects de la réalité sous-jacente aux récits.

Dans ce sens, les opinions exprimées par Sartre dans un entretien à La Havane en février 1960 sont très éclairantes. Il met en évidence, d'une manière dramatique le rapport entre les contextes et le processus de création.

Carpentier se réfère à sa rencontre avec Sartre qui fut pour lui très révélatrice dans des propos qu'il tient avec Elena Poniatowska et qu'elle intitule « Nous sommes passés de la peinture des mœurs à l'épique latino-américaine » :

« [...] un jour, en nous promenant dans les rues de la Havane, j'ai demandé à Sartre pourquoi il n'avait pas terminé son roman cyclique. Il m'a dit une chose qui m'a surpris énormément : « C'est simple, je n'ai pas fini mon roman cyclique parce que je ne trouvais pas les contextes. Je ne trouvais pas la manière de mettre en relation mes personnages avec ce qui les entouraient, ce par quoi ils luttait, c'est-à-dire, le monde de la science, le monde de l'aviation, le monde de vingt-cinq mille choses qui entourent l'homme moderne. Je n'écrirai plus de roman jusqu'à ce que je ne trouve plus de solution à ces problèmes »³⁴

Dans la cinquième partie de l'essai « Problématique du roman latino-américain actuel » il y a une ébauche théorique du rapport entre les contextes et le romanesque latino-américain. Carpentier y met en relief les contextes qui vont contribuer à mettre l'homme américain face à sa réalité présente pour savoir *qui il est* :

« [...] retournons à nos contextes, strictement latino-américains, pour tenter de

³⁴ Elena PONIATOWSKA, « Hemos pasado del costumbrismo a la épica latinoamericana », *Entrevistas. Alejo Carpentier*, « Una conversaci#ó#n con Jean-Paul Sartre. », Virgilio LOPEZ LEMU, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 1985, p.113. La traduction est de nous.

donner une définition des Latino-Américains eux-mêmes, en attendant cependant une synthèse des Américains — encore très lointaine et que ne verront probablement jamais ceux qui écrivent aujourd’hui.»³⁵

Carpentier examine sommairement le contenu de certains de ces contextes à travers lesquels la narrativité acquiert sa propre signification latino-américaine. Ce n'est pas ici l'endroit le plus approprié pour les résumer, nous les nommerons uniquement à manière d'exemple.

Nous trouvons les *contextes raciaux, économiques, chtoniens, politiques, bourgeois, de distance et de proportion, de désajustement chronologique, culturels, culinaires, de lumière, idéologiques, enfin, le contexte épique*. L'importance de ces contextes sera déterminée par le *contexte historique* qui expliquerait en dernière instance les limites et leurs développements particuliers dans chaque pays ou région du Continent³⁶.

1.2. Les contextes dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart

Selon notre objectif de mettre en relief certains traits remarquables dans les romans de Simone Schwarz-Bart, qui montrent manifestement leur lien avec ce qui est authentiquement américain, avec *le réel merveilleux américain*, il est nécessaire de révéler au préalable les contextes fondamentaux, qui selon notre point de vue entourent leur imaginaire dans l'acte créateur. Ce sont eux-mêmes, par leurs contenus, des éléments du réel merveilleux. Il s'agit alors, des contextes liés spécifiquement aux Antilles et à la Guadeloupe, en tant qu'espace américain, et en particulier, en tant que réalité immédiate.

Il est nécessaire de mettre en relief que dans la narrativité de la « troisième césure »³⁷, soit en tant qu'antillanité ou en tant que créolité, les œuvres des écrivains les

³⁵ Alejo CARPENTIER, « Problématique du roman latino-américain actuel », *Essais littéraires, op. cit.*, p. 290.

³⁶ Cf. *Id.* pp. 290 -306.

³⁷ « Dans la première moitié du XIX siècle, corrélativement à la crise générale, économique et politique, du système colonial esclavagiste, une césure s'opère dont s'engendre le discours littéraire antillais. A l'intérieur du discours dès lors constitué va agir, à la faveur de la crise historique majeure de l'entre-deux guerres, une seconde césure. Laquelle entraîne, sur le plan littéraire, l'apparition de la nouvelle sous-totalité discursive de la Négritude. La critique littéraire autorisée se plaît à assurer que la

plus significatifs ont su trouver le chemin de l'élection des contextes pour soutenir et illuminer le traitement des thèmes et des arguments qui reflètent les problèmes antillais contemporains.³⁸

C'est différent pour les œuvres qui ne choisirent pas les contextes de la réalité qu'elles voulaient refléter et copièrent le modèle européen ou s'engagèrent dans le mirage d'une Afrique rédemptrice.³⁹ Il y avait fondamentalement, une vision américaine

première sous-diachronie a pour règle de formation l'imitation pure et simple des modèles fournis par la littérature française. Avec une cohérence, apparemment sans faille, elle présente la seconde sous-diachronie - celle de la négritude conquérante -, à l'inverse, comme la non moins pure et la non moins simple négation de ces mêmes modèles [...] Il conviendrait, pour que notre panorama soit complet, que nous procédions au tracé de la troisième césure, laquelle serait censée conduire, du mirage africain de la négritude institutionnelle, à une conscience antillaise enfin désentravée, pleinement assumée.» Roger TOUMSON, « La Littérature antillaise d'expression française », *Europe* n° 612, avril 1980, pp. 132-133.

³⁸ En 1957 Edouard Glissant crée le terme d' Antillanité pour désigner la littérature contemporaine des Caraïbes. Créolité est un terme utilisé par les écrivains Confiant, Chamoiseau et Bernabé dans *Eloge de la Créolité* pour désigner les francophones qui ont développé une langue créole et qui ont un passé commun d'esclavage et de métissage. Il définissent la Créolité en ces termes : « Nous déclarons que la Créolité est le ciment de notre culture et qu'elle doit régir les fondations de notre antillanité. La Créolité est l'agrégat interactionnel ou transactionnel, des éléments culturels caraïbes, européens, africains, asiatiques et levantins, que le joug de l'Histoire a réunis sur le même sol. Jean BERNABÉ, Patrick CHAMOISEAU, Raphaël CONFIAnt, *Eloge de la Créolité*, Éditions Gallimard, Paris, 1989, p. 26.

³⁹ Le mouvement de la négritude comprend tout le processus social et particulièrement littéraire à travers lequel le Noir assume ses valeurs ethniques originaires et il y a un retour en Afrique comme berceau. Sa production littéraire est comprise dans ce que la critique a nommé la seconde césure, par opposition à la troisième césure qui dans son discours littéraire relève de l' antillanité, de l'appartenance aux Caraïbes, l' acceptation de la condition américaine. Concernant la théorie des césures on peut se référer à Roger Toumson. La négritude a été à l'origine des critiques. Edouard Glissant signale : « Ce que je reprochais à la négritude, c'était de définir l'être : l' être nègre... Je crois qu'il n'y a plus d' « être ». L'être, c'est une grande, noble et incommensurable invention de l'Occident, et en particulier de la philosophie grecque. La définition de l'être va très vite, dans l'histoire occidentale, déboucher sur toutes sortes de sectarismes, d'absolus métaphysiques, de fondamentalismes dont on ne voit aujourd'hui les effets catastrophiques. Je crois qu'il faut dire qu'il n'y a plus que de l'étant, c'est-à-dire des existences particulières qui correspondent, qui entrent en conflit, et qu'il faut abandonner la prétention à la définition de l'être. Or, c'est ce que fait la créolité : définir un être créole. C'est une manière de régression, du point de vue du processus, mais qui est peut-être nécessaire pour défendre le présent créole. Tout comme la négritude a été d'une importance vitale pour la défense des valeurs africaines et de la diaspora noire. De façon analogue, je n'ai pas voulu consentir la définition d'un être nègre alors qu'il y a des étants nègres qui ne sont pas forcément assimilables : un Antillais n'est pas un Sénégalais, un Noir brésilien n'est pas un Noir américain.» Edouard GLISSANT,

obnubilée par l'optique fascinante de la France métropolitaine ou enveloppée dans le mythe africain de la négritude, qui portait le regard vers l'Afrique noire sub-saharienne. Sans doute, les contextes pris comme point de départ ne leur étaient pas propres.

D'autres courants moins sérieux ont recouvert les contextes d'une trame folklorique dévaluée, de paysages exotiques, de nuits de tambours et de zouk,⁴⁰ de doudous⁴¹ flamboyantes ..., qui servent à amuser, à faire plaisir uniquement aux lecteurs qui se délectent en s'évadant.

Dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart, les contextes soutiennent le fondement *réel antillais* qui donnera naissance à la perception américaine, guadeloupéenne du merveilleux ou de l'horreur qui nous étonne pareillement. Leurs contextes donneront un aspect de « réalité », de vraisemblance au fantastique, ou au terrifiant de sa nature ou de ses liens sociaux. Le dramatique ou le lyrique de la vie paysanne, l'épique ou le sinistre de leurs héros et de leurs scélérats seront tissés dans leurs contextes selon le cas. Le merveilleux comprend toute cette gamme perceptive d'images sensibles et affectives contradictoires.

Prenant en compte ces considérations, nous avons choisi les contextes qui d'après nous ont une plus grande force expressive pour trouver la relation entre *le réel au delà de la réalité* et la fiction narrative. Avec eux, les bases sur lesquelles s'érige la narration qui définit *le différentiel* entre la littérature américaine contemporaine tel qu'elle est perçue sont mises à découvert de manière générale, à partir des années 50-60 et les approches précédentes.

De cette façon, les contextes que nous avons choisis de la maille complexe sur

Introduction à une poétique du divers, Gallimard, Paris, p. 125. A ce propos, Simone Schwarz-Bart a déclaré : « Quand on est nègre, on n'a pas besoin de négritude, comme un Européen n'a pas besoin d'une blanchitude. Il faut être naturel, ne rien systématiser, ne rien rationaliser. », Madeleine COTTENET-HAGE, Christiane P. MAKWARD, *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française : de Marie de France à Marie Ndiaye*, Karthala, Paris, 1996, p. 547.

⁴⁰ «Zouk. Geste, danse mimant l'acte sexuel. Variété de musique. En bambara, ZUK# : acte sexuel. Pierre ANGLADE, *Inventaire étymologique des termes créoles des Caraïbes d'origine africaine*, L'Harmattan, Paris, 1998, pp. 201 - 202.

⁴¹ *Id.*, « Doudou : mot créole antillais, de *doux* redoublé. (Région Antilles) Jeune femme aimée. » *Le Petit Robert*. Dictionnaire de la Langue française. Le Robert / VUEF 2001-2003. « Les premiers écrivains antillais des années romantiques n'ont d'autre ambition que de se faire connaître et reconnaître en France ; Blancs békés en général [...] Leur poésie - car ils sont presque tous poètes - répète à satiété les clichés de l'exotisme à la mode, celui de la nonchalante créole étant particulièrement insistant. D'où la qualification péjorative de *doudouisme* qui s'attache à eux. » Daniel DELAS,

laquelle s'érigent les romans de Simone Schwarz-Bart, sont à notre avis les plus remarquables pour témoigner de leur américanisme et des conditions qui rendent possible la vision réel merveilleuse du roman. Pour cette raison nous les avons appelés *contextes fondateurs*. Ils sont : le contexte historique, le contexte géographique et le contexte ethnographique.

2. Les contextes historique et géographique

Le succès des romans de Simone Schwarz-Bart, *Telumée Miracle* et *Ti Jean L'horizon*, pourrait bien résider dans le fait d'avoir réussi à ce que leur expression littéraire soit tissée dans ces contextes que nous nommons *fondateurs*. Ils trouvent leur origine dans le processus historique de formation de la société de la Guadeloupe et dans l'expérience quotidienne avec la nature du pays. Ils constituent la trame et les fils de chaîne à travers lesquels la narration dessine les thèmes et noue les motifs.

Les contextes créent, d'autre part, le lien qui relie la réalité à l'expression littéraire. Même les contextes qui semblent bien éloignés sont toujours présents, déterminant la vision que l'écrivain a du pays. Les contextes historiques que nous choisissons font partie de la formation de la littérature de la Guadeloupe ; ancrés dans le passé, ils balisent la route de son destin. Les éléments telluriques et climatiques, pour sa part - basculent entre le beau et l'affreux -, ils contribuent aussi dans la composition de l'identité géographique de la Guadeloupe comme expression merveilleuse de l'*arc du feu et des ouragans* des Antilles.

En mettant en relief ces contextes nous n'apportons pas seulement les sources réalistes du *réalisme merveilleux de la Guadeloupe*, mais nous attirons l'attention aussi sur une spécificité qui aide à comprendre les motivations des auteurs, le comportement des personnages et le symbolisme des thèmes de leurs contes et romans. C'est la persistance du *passé* qui comprend non seulement le cadre historique, mais qui façonne la mentalité des Guadeloupéens avec un rang identitaire.

On a essayé d'expliquer cette récurrence du passé, considérant la notion du temps

en Amérique et dans la Caraïbe en particulier, comme d'une *relativité extrême*. Gardé dans la mémoire du Guadeloupéen et de ses écrivains, le temps suspend son action dévastatrice et il fluctue dans la conscience entre ce qui est labile ou ce qui est persistant. Il s'efface ou tend à changer ses contenus en mythes et légendes. Mais le temps passé émerge aussi dans le présent, transformé en comportements inhabituels ; ce que Simone Schwarz-Bart nomme « la folie antillaise » ou la « mauvaise mentalité ». ⁴²

Un des faits qui expliquerait, parmi d'autres, la présence du passé historique toujours présent dans la Caraïbe serait le peu de temps qui s'est écoulé depuis l'apparition du Nouveau Monde jusqu'à nos jours, dans la géographie et l'histoire contemporaines. Exiguïté temporelle qui réduite à sa plus simple expression n'a au Nouveau Monde qu'un peu plus de 500 ans dans une chronologie universelle de milliers d'années. Exiguïté qui met face à face le passé et le présent coexistant virtuellement.

En effet, en voyageant aux Amériques ou dans la Caraïbe le temps coupe les distances entre les scénarios les plus dissemblables, ou par ailleurs, des temps qui ne sont pas simultanés se chevauchent.

Carpentier qui a examiné le « phénomène » du temps aux Amériques et qui a fait paraître ses spécificités dans ses romans comme, par exemple, *Le Partage des eaux* et *Concert baroque* fait la remarque suivante :

« [...] on peut dire que dans notre vie présente les trois réalités temporelles augustiniennes se côtoient : le temps passé - le temps de la mémoire -, le temps présent - le temps de la vision ou de l'intuition -, le temps futur ou le temps de l'attente. Et ceci, **en simultanéité**. L'histoire de notre Amérique a beaucoup de poids sur le présent de l'homme latino-américain ; elle a beaucoup plus de poids que le passé européen pour l'homme européen. » ⁴³

Carpentier comprend que l'on peut rétorquer cette généralisation en faisant appel à l'histoire elle-même. C'est pour cela qu'il ajoute, métaphoriquement, que toutes ces choses du passé européen sont « *seulement présentes sur les pierres, mais ce qui compte*

⁴² Franz Fanon fait de tout ceci, la « folie antillaise », la « mauvaise mentalité » ou « la mélancolie » une étude psychiatrique. Nous pouvons signaler, parmi d'autres œuvres *Les damnés de la terre* où il fait des études des cas. Nous faisons remarquer le chapitre 5 « Guerre coloniale et troubles mentaux ». Frantz FANON, , *Les damnés de la terre*, Éditions La Découverte, Paris, 1987.

⁴³ Alejo CARPENTIER, « Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana », *Razón de ser, Obras completas Alejo Carpentier*, volume 13, Siglo

c'est l'homme et celui qui appartenait à ces périodes a déjà disparu : l'homme médiéval, l'homme renaissant, celui du Concile de Trente, les courtisans de la cour de Louis XIV [...] »⁴⁴

Mais en Amérique les pierres, le patrimoine, ainsi que les hommes sont présents. Nous pouvons voir, par exemple, des Indiens marchant entre les murs cyclopéens des rues de Cuzco (Pérou), parlant une langue existante avant la conquête - le quechua-, vêtus à la façon d'il y a plus de cinq cents ans et transportant leurs charges de fruits de la terre à dos de lamas comme ils l'ont fait depuis des millénaires.

Pour ces hommes, le temps s'est arrêté et pour l'observateur le temps passé se chevauche avec le temps présent.⁴⁵ Et si les choses suivent leur cours habituel, il n'y aura pas d'avenir pour eux : ils existeront dans un éternel passé-présent... Mais l'on peut même envisager cette « vision » du temps bien au-delà et côtoyer des hommes du paléolithique à l'Orénoque ou en Amazonie.⁴⁶ Et dans la Caraïbe nous trouvons autour des restes des ruines des habitations ou du patrimoine historique, des hommes qui n'en sont pas très éloignés dans le temps.

Mais nous trouvons aussi le paradoxe de voir les paysans guadeloupéens ou martiniquais du présent représentant en eux-mêmes la diversité des époques révolues. Des paysans noirs qui ont pour foyer des cases d'architecture caraïbe, avec des bûches qui ressemblent à celles que rapportèrent les premiers colons et marchant sur la terre de labeur pieds-nus, torse nu et portant des blue-jeans.⁴⁷

2.1. Les versants de la littérature antillaise

Même si l'influence de l'oralité dans la formation de la littérature caribéenne a

XXI, Mexico, 1990, p. 214. La traduction est de nous.

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ *Cf. Id.*, pp. 215 - 216.

⁴⁶ Dans le texte de Ramon Chao, *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*, nous pouvons lire dans le chapitre treize, « Au Venezuela » une expérience de Carpentier qui confirme ce que nous venons de dire : « En pénétrant déjà dans la région amazonienne, je me suis rendu compte que l'Amérique, est un de peu de lieux du monde où l'homme du 20ème siècle peut côtoyer un homme qui correspond, disons-le, à l'ère du Paléolithique ou du Néolithique dans l'histoire humaine. Là-bas, l'homme d'aujourd'hui [...] peut vivre, je dis, avec l'homme qu'il a été lui-même sur terre il y a vingt, trente ou quarante mille ans. », Ramon CHAO, *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*, Éditions Argos Vergara, Barcelone, 1984 p. 118. La traduction est de nous.

⁴⁷ Voir annexe 8 « La Diversité des époques chez l'homme de l'actualité ».

toujours été soulignée⁴⁸, il y a néanmoins deux autres grands versants historiques qui confluent avec celle-là afin de constituer la littérature du réel merveilleux dans le bassin des Caraïbes. Ils sont passés presque inaperçus quand il s'agit de comprendre la raison d'être du récit magique, baroque et surréaliste de toute la région des Antilles.

L'un qui est présent dans l'héritage ancestral du passé précolombien en « Méso-Amérique »⁴⁹. L'autre qui commence sur *la mer des Antilles* sur la table de la chambre capitaine de la nef amirale *Santa María*, navire emblème de la flotte de Christophe Colomb.

En effet, le réel merveilleux trouve ses premières expressions littéraires en Méso-Amérique depuis 900-600 av. J.-C.⁵⁰, jusqu'à la conquête par Hernán Cortés de Tenochtitlán-Mexico entre 1519-1521. Il apparaît, parmi d'autres manifestations, sous forme de calendriers, système de numération et calcul, écriture de mythes, chronologies, légendes, représentations, poésies et contes des peuples méso-américains : « Parmi tous ces peuples il faut distinguer par leur grande qualité les récits des Mayas de Yucatán, des Quichés et des Cakchiquels du Guatemala. »⁵¹ Le merveilleux est aussi présent dans leur architecture, leur parure, leurs ustensiles et outils pour les rituels. Le magique, le baroque et le surréaliste sont aussi manifestes là.

Pour l'autre versant, la première manifestation écrite dans une langue romane fut celle de Christophe Colomb. Ses textes datés en mer, ou sur les îles de l'Hispaniola, de la Jamaïque, du Cuba, sous forme de journal de bord, de cartes des voyages, de serment,⁵² de mémoire, d'instructions, de chroniques et de lettres.⁵³

⁴⁸ Cf. Patrick CHAMOISEAU, « Que faire de la parole ? Dans la tracée mystérieuse de l'oral à l'écrit », *Écrire la « parole de nuit »*. La nouvelle littérature antillaise, Gallimard, Paris, 1994, pp. 151 - 158

⁴⁹ « 'Méso-Amérique' est le terme forgé par l'anthropologue Paul Kirchhoff pour décrire la partie du Mexique et limitrophes d'Amérique Centrale qui était déjà civilisé au moment de la conquête par les Espagnols ». La traduction est de nous. Cf. *Atlas culturales del mundo*. América antigua. Civilizaciones precolombinas. Vol. 1 Editions Folio. Barcelone, 1994, p. 85 et suivantes. Edouard Glissant utilise ce concept aussi. Il parle de « L'Amérique des peuples témoins, de ceux qui ont toujours été là et que l'on définit comme la Méso-Amérique, la *Meso-America* [...] », Edouard GLISSANT, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, Paris, p. 13

⁵⁰ Mercedes de la GARZA, *Literatura Maya*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1992, p. 447.

⁵¹ *Id.*, p. 5.

⁵² Le serment sur Cuba (juin 1494). Serment antillais qui pour la première fois joint le merveilleux et l'horreur dans un même récit. En effet, Colomb fait jurer à l'équipage devant le notaire de la flotte que les terres qu'il appela *la Juana* (Cuba) appartenaient à la terre ferme de la province de Mango de la Chine maritime décrite par Marco Polo,

Ces premiers textes seront suivis d'œuvres écrites par d'autres explorateurs, conquérants, chroniqueurs, religieux et explorateurs du Nouveau Monde de toute sorte.⁵⁴ Ils inaugurent ainsi la littérature fantastique et merveilleuse de cette première période pour parler de l'Amérique où la réalité historique se confond avec des hyperboles, des mythes et des légendes de l'imaginaire médiévale et des aborigènes mêmes. Ceci se prolongera pendant la période coloniale et s'étend jusqu'à nos jours

Mais ces deux versants, l'autochtone et l'hispanique ne purent pas coexister. Les capitaines de l'entreprise de la découverte et de la conquête guidés par le fanatisme religieux, affolés par la fièvre de l'or détruisirent, autant que possible, toute expression de la littérature ancestrale orale ou écrite des peuples subjugués ou massacrés.

Le frère Diego de Landa, de l'ordre des franciscains, dans son manuscrit « Relación de las cosas de Yucatan » nous livre un témoignage de la politique d'évangélisation de son ordre mise au service de la conquête et du génocide :

« Ces gens-là se servaient de certains caractères ou lettres pour écrire dans leurs livres leurs choses anciennes et leurs sciences, et à travers ces figures et quelques signes de celles-ci, ils comprenaient leurs choses et les faisaient comprendre et les transmettaient. Nous trouvâmes un grand nombre de livres écrits de leurs lettres, et comme la superstition était partout ainsi que les faussetés du démon, nous les

déduisant « [...] que c'était là la terre ferme en raison de sa configuration et de par l'information qu'il en avait, enfin, de par le nom des habitants de ces provinces [...] ». La peine pour ceux qui violèrent ce serment était conçue dans ces termes : « Je les ai requis tout ainsi que ledit seigneur amiral m'en avait prié, à peine de dix mille maravédís pour quiconque dirait par la suite le contraire de ce qu'à présent il disait, et à chaque fois en quelque temps que ce fût ; à peine aussi de cette sorte, qu'en pareil cas leur soit donné cent coups de garçette et qu'on leur coupe la langue. » Michel LEQUENNE et Soledad ESTORACH. *Christophe Colomb. La découverte de l'Amérique. III Relations de voyages, 1493 - 1504*, Tome 2, # E#ditions La Découverte, Paris, 1993pp. 118, 122 .

⁵³ Cf. *Id.*, Table des tomes I, II et III.

⁵⁴ Nous pensons à Hernan Cortés (1485-1547) avec ses célèbres *Lettres et relations*, où il rend compte de la campagne de conquête de l'empire aztèque, qui ont été comparées aux *Commentaires sur la guerre des Gaules* de Jules César ; mais il y a aussi l'œuvre monumentale, véritable histoire des événements de la « Conquête de la Nouvelle-Espagne », du soldat chroniqueur Bernal Diaz del Castillo (1492-1581?), qui arriva tout jeune en Amérique. Nous pensons aussi à *La Destruction des Indes* de Bartolomé de Las Casas (1552), au père Jean-Baptiste Labat avec son *Voyage aux Isles* (1693 - 1705) et au Pêro de Magalhães de Gândavo avec son *Hist#o#ria da Prov#i#ncia de Santa Cruz* (1568-1569).

brûlâmes tous, ils se sentirent émerveillés⁵⁵ et cela leur fit de la peine. »⁵⁶

Néanmoins, par voie orale, et plus récemment, à travers les premiers déchiffrements, l'influence de la littérature méso-américaine est à l'origine de plusieurs romans contemporains du réel merveilleux, dont témoigne l'œuvre de Miguel Angel Asturias⁵⁷, Prix Nobel de littérature en 1967.

Justement, Asturias fut le premier à savoir appréhender la tradition littéraire maya comme une *manière d'approche* de la réalité centraméricaine. Ceci fut à l'origine d'un registre⁵⁸ littéraire original qu' Asturias lui-même nomma « réalisme magique »,⁵⁹ présent dans ses œuvres, parmi d'autres : *Légendes du Guatemala* (1930) et *Monsieur le Président* (1946).

En ce qui concerne les Antilles, l'affrontement entre cultures donna comme résultat le génocide. Par conséquent, les conquérants remplirent le vide laissé dans la force de travail avec des esclaves de l'Afrique noire. Cette double expression de la violence des conquérants et des colonisateurs est restée gravée dans la mémoire historique des Antillais et a laissé des traumatismes profonds dans leur « conscience morale » et des « troubles mentaux »⁶⁰, responsables de leurs comportements insolites.

⁵⁵ Ce texte aide à comprendre, d'autre part, le sens du terme merveilleux qui veut dire « émerveillé » ou « horrifié ». Il est pris ainsi dans la théorie du réel merveilleux.

⁵⁶ Mercedes DE LA GARZA, *Literatura maya*, (recueil et prologue de Mercedes DE LA GARZA), *op. cit.*, quatrième de couverture et page X

⁵⁷ Cf. *Vida, obra y herencia de Miguel Angel Asturias 1899 -1999*, ALLCA XX : Editions Unesco , Paris, 1999. Miguel Angel Asturias (1899 - 1974). Ecrivain Guatémaltèque. Il entame la traduction à l'espagnol du *Popol Vuh* avec M. Gonzalez de Mendoza d'après la version française de Georges Raynaud, publiée en 1927. Parmi ses œuvres les plus importantes : *Légendes du Guatemala* (1930), *Monsieur le Président* (1946), *Hommes de maïs* (1949) *Le Pape vert* (1954), *La Flaque du mendiant* (1961), *Une certaine mulâtresse* (1963) .

⁵⁸ En nous référant au réalisme magique nous empruntons le terme de « registre » de Charles Scheel qui l'utilise pour caractériser les différentes formes du merveilleux. Dans son œuvre le *réalisme magique* est « assimilé » au *réel merveilleux* (Carpentier) ou *réalisme merveilleux* (Jaques Stephen Alexis). Cf. Charles W. SCHEEL, *Réalisme magique et réalisme merveilleux, des théories aux poétiques*, L'Harmattan, Paris, 2005, pp. 22-23, 204.

⁵⁹ Ce concept n'a aucun rapport avec l'expression similaire « Magischer Realismus » forgée de façon circonstancielle par Franz Roh. Voir Introduction p. 10. Deuxième partie, p. 117.

⁶⁰ Nous prenons ces expressions de Frantz Fanon dans son œuvre *Les damnés de la terre*, Éditions La Découverte, 1987, pp. 185, 224.

Simone Schwarz-Bart parle de « la folie antillaise »⁶¹.

Il faut remarquer que les écrivains francophones des Antilles, en particulier, expriment de diverses façons la solidarité avec leurs peuples, leurs ancêtres — indigènes et africains — et ceci se reflète dans leurs œuvres. Il s'agit de lever la dignité maltraitée des Noirs antillais et de garder dans la mémoire ce qui reste de la culture indigène transmise par voie orale et dans les gravures sur les rochers.⁶²

Dans *Ti Jean L'horizon* un hommage est rendu aux premiers habitants, il y a en même temps une référence ironique aux conquérants et colonisateurs qui pratiquèrent le génocide contre ces gens.

*« Les premiers occupants de Fond-Zombi étaient des hommes à peau rouge qui vivaient le long de la Rivière-aux-feuilles, derrière la case actuelle de man Vitaline, [...] là où se voient encore d'énormes roches gravées de soleils et de lunes. Ils avaient une façon particulière de poser leur œil sur le paysage, d'où le nom chatoyant qu'ils donnèrent à leur petit univers : Karukéra, l'Ile-aux-belles-eaux [...] Après avoir balayé les hommes à peau rouge, ces philosophes se tournèrent vers les côtes d'Afrique pour se pourvoir d'hommes à peau noir qui trimeraient désormais pour eux [...] l'esclavage s'installa sur l'ancienne Karukéra et il y eut des cris et des supplications, et le bruit du fouet couvrit celui des torrents... »*⁶³

Tous ces versants qui s'affrontèrent vont se retrouver après les premiers travaux entamés dans les années 30 pour donner corps à la nouvelle littérature au centre de laquelle les différents registres littéraires du merveilleux américain sont présents. Les travaux d'Asturias (*Légendes du Guatemala* -1930), de Carpentier (*Ecué Yamba-O!* - 1933) et de Césaire (*Cahier d'un retour au pays natal* -1938 -1939) vont encourager la production caribéenne et américaine en général.

Le versant méso-américain du réel merveilleux n'a pas disparu que sous sa forme écrite. Il a survécu dans sa forme orale, à travers certaines manifestations plastiques et dans une certaine manière de vivre qui a fait partie des racines de l'identité

⁶¹ Voir 1ère partie, chapitre 1, partie 3.2., Cf. p.38.

⁶² Dans la culture antillaise, la communication non-orale n'a pas dépassé les signes et les symboles gravés sur les rochers.

⁶³ *Ti Jean L'horizon*, pp.10-11

des peuples créoles américains. C'est pareil pour les cultures antillaises aborigènes et les cultures africaines qui arrivèrent dans la cale des bateaux de la traite d'esclaves africains.

Toutes ces cultures sont redevenues présentes dans ce qui ressemblerait à un grand acte de magie, et elles ont créé une renaissance du réalisme merveilleux dans la littérature caribéenne avec des forces nouvelles à partir de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle.

Si nous n'oublions pas les apports de l'Orient très fortement implantés dans le bassin de la Caraïbe, le réel merveilleux américain exprime dans sa résurgence la plus grande rencontre culturelle de quatre continents : l'Afrique, l'Amérique, l'Asie et l'Europe. Ainsi prendra forme la grande fresque de cultures métisses entamée au XVI^{ème} siècle

Chez Simone Schwarz-Bart c'est dans la langue française et le créole de Basse-Terre en Guadeloupe que ces éléments produisent cette synthèse de versants à la recherche de l'identité de l'Antillais francophone déjà présente dans les années soixante. A cette époque-là, les écrivains prennent leurs distances avec la métropole et exhibent leurs différences. Ainsi, dans la littérature des Antilles francophones (D.O.M.), la troisième césure ouvre une nouvelle voie à la littérature contemporaine marquée par l'oralité et la rencontre avec les vieilles racines merveilleuses du Més-Amérique à travers la littérature caribéenne.

2.2 La Guadeloupe dans l'archipel des Antilles

Dans tout ce que nous avons mentionné, il y a un regain d'intérêt pour revenir encore sur les circonstances qui ont rendu possible de synchroniser les événements qui conduisirent à l'acte originaire du Nouveau Monde, à la rencontre d'un *Continent interposé* sur la « route d'Occident » qui cherchait à raccourcir la traversée entre l'Europe et l'Inde.

Les mythes et les légendes, les connaissances et les techniques, l'audace, la valeur et la convoitise conformèrent l'alchimie colombine de la découverte. En Més-Amérique et dans l'archipel antillais, d'autres légendes et mythes avaient prédit des événements similaires à ceux du 12 octobre 1492 :

« Selon la légende aztèque, un roi sage et pacifique, *Topiltzin Quetzacoatl* — le

Serpent à plumes —, régna sur la cité de Tula à son origine. Mais, persécuté par le dieu belliqueux *Tezcatlipoca* — le *Miroir fumant* —, il dut s'enfuir et prit la mer à bord d'un radeau fait de serpents. Il fit le serment de revenir un jour reconquérir son royaume. »⁶⁴

Il n'est pas étonnant que Colomb dans son *Journal de bord*, ait pu s'émerveiller plusieurs fois d'être traité comme un dieu. « *Dimanche 14 octobre [...] nous comprenions qu'ils nous demandaient si nous étions venus du ciel. Et un vieux monta dans ma chaloupe, et d'autres à haute voix appelaient tous les hommes et toutes les femmes : « Venez voir les hommes qui viennent du ciel, apportez-leur à manger et à boire. »* »⁶⁵

Mais ce n'étaient pas des dieux qui arrivèrent !

Derrière l'aventure⁶⁶ de Colomb il y avait davantage que des mythes et des légendes. Il y avait la cartographie médiévale où nous pouvons trouver une *chronique graphique* qui le poussa dans son entreprise. Celle-ci réunit merveilleusement un recueil du monde antique connu avec une partie à connaître au-delà de ce monde, que la cartographie élaborait entre la fantaisie et l'intuition

A cette époque-là, aucune science ne pouvait prédire l'existence d'un Continent là-bas, de façon qu'il n'était pas possible de le « découvrir », sinon simplement de le trouver à travers une entreprise qui se fixerait d'autres objectifs plus raisonnables. Cela n'était pas alors le fruit d'une erreur.

Il y eut une *synchronie* entre les événements qui menèrent le voyage de Colomb vers les Indes par l'ouest, et le fait *inaperçu* de l'existence d'un continent sur cette route. La cartographie ne pouvait signaler que l'existence d'une île mythique à mi-chemin : « *l'Île des Sept Cités, souvent appelée Antillia* »⁶⁷ qui est particulièrement significative pour la cartographie moderne.

⁶⁴ Guy Martinière, Vivette Parent-Schaefer et al. « Une mosaïque de cultures et de civilisations », *Textes et documents pour la classe*, n° 627, *Les Amériques avant Colomb*, Centre national de documentation pédagogique, Paris, septembre 1992, p. 5.

⁶⁵ Michel LEQUENNE et Soledad ESTORACH. *Christophe Colomb. La découverte de l'Amérique. I. Journal de bord. 1492-1493, op. cit.*, p. 64.

⁶⁶ Nous prenons le terme aventure dans le sens suivant : « *ensemble d'activités, d'expériences qui comportent du risque, de la nouveauté, et auxquelles on accorde une valeur humaine.* » *Le Petit Robert I*

⁶⁷ Monique de la RONCIERE, Michel MOLLAT DU JOURDIN, *Les Portulans. Cartes maritimes du XIII au XVII siècle*, Nathan, Office du livre S.A., Fribourg, Suisse, 1984,

Déjà dans le planisphère dit de Cantino (1502) *Antilhas* désignait les îles « [...] découvertes par Colomb... l'amiral de ces îles ... sur l'ordre du très haut et puissant roi Don Fernando ... ». ⁶⁸ Mais c'est dans la planche dite *Atlantique* de l'*Atlas Miller* ⁶⁹ (vers 1519) que la graphie ne nous laisse aucun doute sur la signification du terme *Ante-Yllas*⁷⁰ qui apparaît sur une banderole pourpre, comme une autre des régions signalées sur la feuille. C'est l'expression latine qui nous suggère une région qui est comme le seuil d'un lieu où l'on va, c'est-à-dire, les *ante-yllas* de l'Inde. Ceci était ce qu'elle voulait dire.

En effet, la banderole sert à dénommer les îles et les côtes récemment découvertes. Elle continue par un passage maritime, sur la carte, vers l'ouest. En partie, il apparaît tel que Colomb l'avait conçu, dans ce dernier voyage (4^{ème}, 1502/04), dans l'exploration des côtes du Veragua et du Panama (1502-1503).⁷¹

Le terme *Ante -Yllas* nous fait découvrir tout son enchantement magique revenant à sa signification ancienne de « seuil », après avoir passé sous la signification d'île, peut-être en raison du rapprochement phonétique : *yllas* (démonstratif en latin), *ilhas* (île en portugais), *isla* (espagnol), ainsi qu'îles en français.

Aujourd'hui le mot « Antilles » désigne aussi bien une région, l'arc insulaire caribéen que la mer qui renferme ses côtes contre les Amériques centrale et du sud : les îles des Antilles, la mer des Antilles, dite aussi mer des Caraïbes.

Ce nom d'Antilles a alors un pouvoir magique d'évocation du mystérieux, du fantastique, du merveilleux, de ce qui se trouve au seuil du Nouveau Monde et pas dans celui des Indes : il enferme les images d'îles paradisiaques et prodigieuses, d'hommes irréductibles qui menèrent jusqu'aux dernières conséquences la résistance contre l'envahisseur. Depuis lors, les noms des *Antilles* et des *Caraïbes* sont indissolublement liés.

Dans la mer des Caraïbes l'imaginaire américain voit les flottes des métropoles en concurrence pour leur domination. Il y a aussi des pirates, des corsaires, des

p. 211

⁶⁸ Légende mise à côté de ces îles dans le planisphère. *Id.*, p. 215.

⁶⁹ Monique de la RONCIERE, Michel MOLLAT DU JOURDIN, *Les Portulans. Cartes maritimes du XIII au XVII siècle*, pp. 218 et ss. Voir annexe IV, p. 425.

⁷⁰ « L'étymologie du vocable « Antilles » semble en être l'attestation : « *Ante Insulae* » en latin, c'est à dire, les îles par devant, du devant, préposées au continent qu leur est postposé. »

⁷¹ Cf. Michel LEQUENNE et Soledad ESTORACH. *Christophe Colomb. La découverte de l'Amérique. I.I Journal de bord. 1492-1493, op. cit.*, p.185 et ss.

flibustiers, des marchands, des soldats : tous attiraient par l'or, les pierres précieuses, l'argent ou les perles et les esclaves indiens aussi. Mais c'est aussi l'espace marin pour la flotte de la traite triangulaire. Et la Guadeloupe est là dans l'arc antillais,⁷² espace de l'alchimie des quatre éléments : la terre, le feu, l'eau et le vent.

3. *Le contexte ethnologique*

L'un des aspects que nous pouvons faire remarquer de la période où l'auteur écrit les romans *Pluie et Vent sur Télumée Miracle* et *Ti Jean L'horizon*, c'est l'intention de beaucoup d'écrivains des D.O.M. caribéens de mettre en relief dans leur écriture les traits les plus significatifs qui ont caractérisé les peuples qui les composaient.

Mais il ne s'agissait pas, pour leur part, de ne faire affleurer chez leurs héros que ce qui pourrait les caractériser en tant que personnages purement locaux, laissant de côté le monde antillais, et même au-delà, l'univers latino-américain : « *C'est tout naturellement que la plupart des écrivains, sans brandir d'étiquette, ont illustré dans leurs œuvres leur souci d'enracinement local, leur créolité - au sens large du terme - et, pour certains, leur souci de prendre en compte leur environnement caribéen, voire américain.* »⁷³

Effectivement, partant de l'aspect local, les écrivains cherchent à mettre en évidence chez leurs personnages ces caractéristiques qui font de chacun d'entre eux les vrais représentants de leur pays ; mais en même temps, ils se montraient comme appartenant à une région en particulier - et précisément pour cette raison -, ils pourraient eux-mêmes mettre simultanément en évidence leur appartenance au monde antillais, en tant qu'Antillais, et montrer finalement, ce qu'il y avait d'Américain chez-eux.

Un autre aspect remarquable, au moins chez Simone Schwarz-Bart, et particulièrement présent dans *Télumée Miracle*, c'est ce qu'elle appelle la « folie antillaise » et la « mauvaise mentalité » que nous traitons dans la section que nous nommons : Les forces chtoniennes, la « folie antillaise » et la « mauvaise mentalité ».

⁷² Roger TOUMSON, *L'utopie perdue des Iles d'Amérique*, op. cit., Première partie, « Mer des Caraïbes, flibustiers, corsaires et pirates », p. 91 et ss.

⁷³ Jack CORZANI, Léon François HOFFMANN, Marie-Lyne PICCIONE, *Littératures francophones II, Les Amériques, Haïti, Antilles-Guyane, Québec*, Éditions Belin, Paris,

Là nous essaierons de mettre en évidence les caractéristiques de la psyché du Guadeloupéen.

3.1. L'univers créole merveilleux et l'identité retrouvée.

Les caractéristiques à travers lesquelles les écrivains, moyennant leurs techniques littéraires, peuvent faire passer leurs personnages de la *réalité locale* à l'aspect universel sont recueillies dans l'*identité antillaise*. Nous sommes d'accord, alors, avec Régis Antoine lorsqu'il exprime que :

« Il reste que l'exploration identitaire implique ici et maintenant une démarche de type réaliste, et l'intérêt porté aux différentes composantes de la population antillaise nourrit une littérature qui, multipliant les points de contact, de reconnaissance et d'aveu avec la collectivité lisante, établit par exemple une continuité entre récits de vie, Mémoires d'Isles, recueillis par Ina Césaire, et la pièce de théâtre de Simone Schwarz-Bart, Ton beau Capitaine ou le roman pointois de Lucie Julia, Mélody des Faubourgs. »⁷⁴

De façon que la *réalité qui partait de l'aspect local* ne pouvait pas être prise dans ses aspects purement externes, dans le non essentiel, comme le faisait l'écriture précédente « régionaliste », « de mœurs » ou « indigéniste » héritée de Zola en Amérique, et qui dans sa première période représentait une vision d'eurocentrisme :

« En Guadeloupe, Oruno Lara initie le mouvement régionaliste guadeloupéen, lequel est moins tributaire de la vision des blancs créoles que le régionalisme martiniquais. Car il faut, dit-il, « exhausser chez nous l'idéal d'un présent lassé de divisions en mêlant les histoires du passé aux rêves de l'avenir, afin de grouper dans une meilleure voie de perfectionnement, toutes les généreuses tendances »⁷⁵.

1998, Jack CORZANI, « Antilles -Guyane », p. 143.

⁷⁴ Régis ANTOINE, « 1980 - 1990 En Martinique-Guadeloupe », *Notre Librairie*, n° 73, Caraïbes I, Janvier - Mars, Paris, 1984, p. 51.

⁷⁵ Chantal CLAVERIE, « Mulâtres, métis, métissage dans la littérature des Antilles françaises », *Paradoxes du métissage : actes du 123^e congrès national des sociétés historiques et scientifiques, section d'anthropologie et d'ethnologie françaises, Antilles-Guyane 1998/éd. Sous la dir. De Jean-Luc Bonniol. Éditions du Comité des travaux*

La citation interne est une remarque que Corzani met en relief dans *La littérature des Antilles-Guyane françaises* ⁷⁶ prise d'Oruno Lara lui-même. Pour Oruno Lara l'amour de la terre natale est un lien affectif et une question identitaire aussi.

« Comment nous imposer, affirmer notre personnalité, quand il nous faut nous fondre dans l'esprit français ? ... Comment, dans cette assimilation de notre être dans la civilisation française, conserver notre caractère propre ? »⁷⁷

Roger Toumson cite cette conceptualisation de Lara dans *La transgression des couleurs*.⁷⁸ La rupture avec ce type de roman régionaliste lié à la thématique française est ce que Toumson désigne sous le nom de *première césure* dans l'histoire de la littérature antillaise des D.O.M.

Le courant régionaliste va se poursuivre jusqu'aux années 50 du siècle dernier basé sur des schémas méthodologiques et des techniques initiales. (Infra, p.130, § 5, p.124 § 4.) Il n'arrivera pas à générer le *prototype* de l'homme américain, mais elle ne dépassera pas les « personnages typiques », locaux.⁷⁹ C'est une écriture qui a marqué toute une période de l'histoire de la littérature américaine et caribéenne, mais qui dans sa forme la plus décadente insistait sur la couleur locale, la folklorisation, les amours provinciales, les doudou, le tout mis sur un décor de paysage exotique tropical de plages et palmiers.

En Guadeloupe, les romans à « l'eau de rose » feront leur apparition tels que ceux de « [...] Léon Belmont dans lesquels l'intrigue sentimentale relègue les personnages problématiques dans un décor d'opérette tropicale. » *La question de l'identité se perd totalement dans une pure superficialité. Dans cette écriture la « doudou », la femme de*

historiques et scientifiques, Paris, 2001, p. 85.

⁷⁶ Jack CORZANI, *La littérature des Antilles et de la Guyane françaises*, Désormeaux, Fort-de-France, 1978, p. 65.

⁷⁷ Chantal CLAVERIE, *op. cit.*, *Ibidem*.

⁷⁸ TOUMSON, ROGER, *La transgression des couleurs, littérature et langage des Antilles (XVIII, XIX, XX siècles)*, Éditions Caribéennes, Paris, 1989. *Op. cit.*, t.2 p. 250.

⁷⁹ En Amérique latine et dans la Caraïbe les romans les plus représentatifs de la dernière période, la plus féconde sont : *La Vorágine*, 1924, José Eustasio RIVERA (Colombie, 1888- New York, 1928) ; *Don Segundo Sombra*, 1926, Ricardo GÜIRALDES (Buenos Aires, 1886-Paris, 1927) ; *Doña Barbara*, 1929, Rómulo GALLEGOS (1884-1969, Caracas) ; *Gouverneurs de la rosée*, 1944 Jacques ROUMAIN (1907-1944, Haïti), *La Rue Cases-Nègres*, 1950, Joseph ZOBEL (1915, Martinique).

couleur, devient omniprésente de façon « qu'on a pu qualifier toute la littérature exotico-régionaliste de « doudouiste ». »⁸⁰

L'identité est complètement réduite à la présence féminine, laissant de côté l'homme. Et la figure féminine c'est la doudou qui montre alors « le trait identitaire » de la Guadeloupe face aux métropolitains. « *La doudou est généralement mulâtresse car il ne faut pas heurter de front le goût métropolitain par des contrastes trop marqués ; elle est belle et langoureuse, ardente et lascive, plutôt facile, experte en plaisirs amoureux, juste assez sentimentale pour flatter la vanité du mâle - généralement un voyageur blanc, le fin du fin étant évidemment l'officier de marine à la Loti*⁸¹ - [...] »⁸²

Devant cette perte d'identité dans la littérature guadeloupéenne, Simone Schwarz-Bart insiste sur le fait qu'elle n'avait pas l'intention de faire de la littérature régionaliste:

« *J'ai essayé de mettre, dans une espèce de forme, - le roman -, tout un univers antillais que je voyais dilapider, une partie de notre capital, de notre somme. [...] Je n'ai pas voulu faire un roman régionaliste, mais que cela soit communicable, que cela serve aussi.* »⁸³

Nous ne devons pas perdre de vue que l'identité culturelle antillaise est une réalité toujours présente depuis la formation du peuple métis de la Caraïbe et de sa culture, du peuple créole⁸⁴ mais qui n'est pas nécessairement consciemment reflétée dans la conscience collective à cause de l'aliénation.

La persistance des restes de l'esclavagisme et des figures du colonialisme avaient fait obstacle à la reconnaissance de l'identité réelle. Il s'agit d'un processus d'aliénation identitaire dont les causes ont été abordées par Frantz Fanon dans *Peau noire, masques blancs*⁸⁵ ainsi que dans *Les damnés de la terre*⁸⁶.

⁸⁰ Jack CORZANI, « Antilles -Guyane », *op. cit.*, p. 109.

⁸¹ Julien Viaud, dit Pierre Loti. Écrivain français (Rochefort 1850-Hendaye 1923). Les pays où le mena sa carrière d'officier de marine : Japon, Sénégal, Tonkin, Turquie, ont inspiré le style impressionniste de ses romans où se dégage, à travers l'exotisme, une atmosphère de désenchantement. Cf. *Encyclopédie Universelle Larousse*, 2004.

⁸² Jack CORZANI, « Antilles -Guyane », *op. cit.*, p. 109

⁸³ Roger et Héliane TOUMSON, « Interview avec Simone et André Schwarz-Bart : sur les pas de Fanotte », *Textes, Etudes et Documents (TED)*, Centre Universitaire Antilles-Guyane n° spécial : *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, n° 2, Fort-de-France 1979, p. 18

⁸⁴ Nous utilisons ici le terme créole pour désigner les natifs même de première génération, par opposition à ceux venus d'autres continents.

⁸⁵ Frantz FANON, *Peau noire, masques blancs*, Éditions du Seuil, Paris, 1952

⁸⁶ Frantz FANON, *Les damnés de la terre*, (1961) Éditions La Découverte, Paris, 1987

Cette aliénation va être à l'origine de multiples troubles et maladies mentales. C'est ce que Simone Schwarz-Bart appelle la « mauvaise mentalité », la « mélancolie » en fin, la « folie antillaise », comme nous venons de le voir. En ce qui concerne la production littéraire, le manque d'identité va être présent dans l'écriture qui reflète l'aliénation coloniale -post esclavagiste -, qui assume après l'abolition les valeurs de l'Européen qui revendique la supériorité du Blanc et assume les canons narratifs métropolitains comme idéal littéraire.

Une fois cette idéologie aliénée rejetée par la répudiation du colonialisme, (première césure), elle trouve refuge dans une autre modalité moins étrange : l'utopie de la *négritude*. A son tour, celle-ci est rejetée (seconde césure), par l'apparition des mouvements nationalistes et des luttes anti-impérialistes et anticolonialistes dans la Caraïbe et dans le continent, pour surmonter les manifestations de l'aliénation coloniale. Les voies sont ouvertes pour s'exprimer dans une littérature de plus en plus pleine d'antillanité (troisième césure).⁸⁷

D'autre part, nous devons prendre en compte que quand nous parlons d'identité nous faisons référence, fondamentalement, à l'*identité culturelle*. Comme expression d'une culture globale l'identité a des fondements historiques, sociaux et économiques. Au cours de la formation des peuples de la Guadeloupe et de la Martinique, de multiples éléments anthropologiques et ethnologiques se sont rajoutés à ces fondements qui vont rendre compte des avatars que traverse la reconnaissance de l'identité.

Dans le cas de notre intérêt spécifique, la formation identitaire de la Guadeloupe, son identité originaire de peuple caribéen s'était cassée à partir du processus de résistance jusqu'à la mort aux envahisseurs espagnols et français après, qui s'étend depuis le 4 novembre 1493 - date d'arrivée de Christophe Colomb sur leurs côtes -, et qui se poursuit pendant tout le quinzième siècle jusqu'au seizième siècle, lorsqu'en 1635 débute la colonisation des Français.

La conséquence fut l'anéantissement progressif et systématique de la population caraïbe. Mais pendant qu'ils survécurent, à travers leur contact avec les Blancs et après avec le contact et le métissage, en partie, avec les Noirs, ils laissèrent de multiples expressions de leur culture : « *Les colons apprirent des Amérindiens ce qui leur était*

⁸⁷ Ce concept est utilisé par Roger Toumson pour désigner le passage de la négritude, période d'identification avec l'Afrique, à la période de prise de conscience antillaise. Roger TOUMSON, « Les écrivains afro-antillais et la réécriture », *op. cit.*, p.133.

indispensable pour survivre, notamment la pratique des cultures vivrières locales. »⁸⁸

Ils vont transmettre beaucoup de traits de leur culture aux Blancs et aux Noirs. La connaissance de la faune et de la flore, l'herborisation, les cultures des produits alimentaires et son élaboration comme le yucca-cassave, le cacao-chocolat et la vanille ; la construction de leurs maisons en bois et en palmier ;⁸⁹ les pratiques de sorcellerie ; les formes de la littérature orale à travers les contes, les légendes et les traditions mythologiques, et un lexique très caractéristique de l'insularité : le canoë, l'ouragan...

La population métisse va faire partie de la culture du yucca et du cassave, du cacao et de la vanille ; ils vont enrichir leur langue avec de multiples mots caraïbes⁹⁰ et ils vont connaître des contes et des mythes qu'ils vont partager avec la population noire.

La population indigène sera remplacée dans le travail par les « engagés » ou les « trois-ans ».⁹¹ Les Indiens qui résistaient au travail servile ont été contraints de s'exiler sur d'autres îles, dans des réserves de Saint-Vincent et de la Dominique.

La population blanche, était constituée d'« habitants », les colons propriétaires de « plantations », de fonctionnaires, du clergé, de commerçants et de petits blancs.⁹² Quelques uns, des colons d'un certain rang ; d'autres, ces engagés, venus de toutes les régions de la métropole, mais pour la plupart de Bretagne et de Normandie. Ils vont introduire beaucoup de mots de leurs langues régionales, et des formes et des personnages de la littérature orale de leurs régions parmi lesquels on compte, précisément le héros vengeur Ti Jean.

L'apport blanc fondamental sera la langue officielle française et un vocabulaire des Bretons et Normands comme un syncrétisme qui incorpore des éléments africains.⁹³ Quand la vague d'« engagés » arrête de couler vers les îles à cause du traitement de demi-esclaves qu'ils reçoivent, ils seront alors remplacés par des esclaves noirs d'Afrique. Et les contingents augmenteront très rapidement. « *Dès la fin du XVIIe*

⁸⁸ Jack CORZANI, « Antilles -Guyane », *op. cit.*, p. 93.

⁸⁹ Voir annexe n° 7 « 4500 ans d'habitat antillais ».

⁹⁰ Voir Troisième partie. pp. 304 - 307.

⁹¹ « Les « trois-ans » ou « engagés » : individus dont le passage aux îles était payé par leur futur employeur (un habitant déjà installé) et qui de ce fait devaient travailler gratuitement à son service pendant trois ans. Jack CORZANI, « Antilles -Guyane », *op. cit.*, p. 93.

⁹² Jack CORZANI, « Antilles -Guyane », *op. cit.*, p. 93.

⁹³ GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, Paris, 1996, p. 52.

siècle, les Noirs étaient aussi nombreux en Guadeloupe, Guyane et Martinique que les Blancs. »⁹⁴ Ce déséquilibre s'accroît avec la présence des Métis. « Et le déséquilibre, avec l'apparition des Métis (la société créole n'a sur le plan des relations interraciales rien à voir avec un quelconque apartheid) n'allait cesser de se creuser. »⁹⁵

Ces populations noires esclavagées vont introduire les langues africaines avec leurs structures syntaxiques, en particulier, une partie de leur vocabulaire, mais ils vont introduire très spécialement les formes orales du conte, les chansons et les proverbes. Ils apporteront aussi avec eux, les pratiques magico-religieuses liées à la sorcellerie ainsi que la musique, les instruments à percussion et les danses.

Ces contingents d'hommes noirs venus de différentes parties d'Afrique, déracinés, ils perdront leurs identités nationales, tribales. C'est à travers les multiples métissages qu'ils vont créer une population créole, métisse, sans aucune autre référence qui ne soit pas le rapport Noir-esclave/Blanc-maître.

Ces relations seront établies dans les formes juridiques du Code Noir de 1685 - Louis XIV- et du Code Noir de 1724 - Louis XV -, qui malgré sa rigueur mettait des limites au maître pour qu'il agisse à discrétion! Ces relations parfaitement classifiées vont donner origine à une division de couleurs qui ne peuvent pas dériver en un concept d'identité, mais qui sera présent dans la vie sociale et qui va créer plutôt des divisions antagoniques qui rendront difficile une unité sociale au début.

Nous pouvons nous reporter à Moreau de Saint-Méry, afin de montrer l'inextricable réseau du métissage. Nous prenons comme exemple le métissage à partir des combinaisons Blanc-Noir/Noir-Blanc. Mais davantage de combinaisons complètent le tableau de Moreau de Saint-Méry. ⁹⁶

Combinaisons du blanc/noir :

D'un blanc et d'une négresse vient un **mulâtre**. D'un blanc et d'une mulâtresse vient un **quarteron**. D'un blanc et d'une quarteronne vient un **métis**. D'un blanc et

⁹⁴ Jack CORZANI, « Antilles -Guyane », *op. cit.*, p. 94.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ « Moreau de Saint-Méry, sur les traces de Franklin, s'est complu à affiner l'analyse, dénotant entre autres combinaisons le mamelouque, le marabou, le sacatra, la métive, le griffe... jusqu'à diviser le corps humain en cent-vingt-huit nuances possibles! Sa classification procédait d'une extrême vigilance à l'égard des faits de race : savoir détecter tout individu, toute famille qui est dans la couleur. » Régis ANTOINE, *Les écrivains français et les Antilles. Des premiers Pères Blancs aux Surréalistes Noirs*, Maisonneuve Larose, Paris, 1978, p.132.

d'une métisse vient un **mamelouque**. D'un blanc et d'une quarteronnée vient un **sang-mêlé**. D'un blanc et d'une sang-mêlé vient un **sang-mêle** qui se rapproche continuellement du blanc. D'un blanc et d'une marabout vient un **sang-mêlé**. D'un blanc et d'une griffonne vient un **quarteron**. D'un blanc et d'une sacatra vient un **quarteron**.

Combinaisons du nègre

D'un nègre et d'une blanche vient un **mulâtre**. D'un nègre et d'une sang-mêlé vient un **mulâtre**. D'un nègre et d'une quarteronnée vient un **mulâtre**. D'un nègre et d'une mamelouque vient un **mulâtre**. D'un nègre et d'une métisse vient un **mulâtre**. D'un nègre et d'une quarteronnée vient un **marabout**. D'un nègre et d'une mulâtresse vient un **griffe**. D'un nègre et d'une marabout vient un **griffe**. D'un nègre et d'une griffonne vient un **sacatra**. D'un nègre et d'une sacatra vient un **sacatra**.⁹⁷

La distinction par la couleur va être présente avec un certain poids dans l'écriture de Simone Schwarz-Bart avec les appellations les plus fréquentes. Dans *Télumée Miracle* nous trouvons les dénominations suivantes : « *Nègre* », « *Nègre caraïbe* », « *Nègre rouge* » (*métis*) « *Zambo-caraïbe* », « *Câpre* », « *Blanc* », « *Blanc des blancs* », « *Créole* », « *petits blancs* ». En ce qui concerne les ethnies noires, nous faisons remarquer leurs apports culturels qui ont pu être préservés : les éléments de la littérature orale : les contes, les proverbes, les devinettes, les poèmes, les chansons, joints à la syntaxe des langues africaines et à une partie du lexique qui associé aux composants lexicaux français donnera origine au créole comme langue et bien-sûr comme forme métisse de la culture générale du peuple.

D'autres traits culturels comme les pratiques magico-religieuses, la sorcellerie d'origine propre et, bien-sûr, la musique et les instruments de musique très proches de ces pratiques occuperont une place importante. Toutes ces manifestations ont conformé un métissage ethnique et culturel dans la mesure où ils s'intégraient et généraient une culture générale du peuple guadeloupéen, martiniquais ou guyanais qui est le fondement réel de leurs identités.

En raison de ces croisements, le concept de racine unique est laissé de côté et

⁹⁷ Cf. Moreau de Saint-Méry. Historiographie de l'aberration. Echantillon de l'«étude» de Saint-Méry faite avant la révolution de 1789.

suivant Glissant⁹⁸ on commence à parler de l'identité comme rhizome pour mettre en relief la pluralité d'origine -tige de multiples racines dans la mesure de son extension et de sa croissance sous terre. De là, la critique littéraire antillaise se sert de la catégorie de *l'identité-rhizome* qui assume l'unité et la multiplicité.⁹⁹

Nous pouvons considérer que ces éléments culturels vont préfigurer à côté des traditions héritées des Indiens et des apports populaires des « petits blancs » une identité qui à part ses manifestations matérielles, apporteront les bases pour constituer la littérature orale qui se suit jusqu'à nos jours et qui expliquerait la présence de certains personnages du conte antillais.

Il est évident qu'il y avait un sentiment identitaire qui avait pour expression la lutte du Noir et des métis contre les Blancs colonialistes et esclavagistes. Identité purement négative, raciste, fondée sur la haine, la colère, contre le maître blanc et le régime esclavagiste et coloniale.

Le dernier acte de cette situation coloniale-esclavagiste s'achèvera après les luttes sanglantes de résistance et abolitionniste jusqu'à la liberté définitive des esclaves en 1848. Cette période s'étend du rétablissement de l'esclavage par Napoléon Bonaparte Premier Consul en 1802 jusqu'à l'abolition définitive .

Pendant toute cette période l'activité intellectuelle sera entre les mains des « Békés ». Ils vont écrire une littérature qui va justifier l'esclavage et nous pouvons citer notamment Jean Aurèle Poirié, dit de Saint-Aurèle (1795-1855).¹⁰⁰

Néanmoins la littérature de la plupart des écrivains blancs postérieure à la période esclavagiste, exprimera les traits de leur identité colonialiste et de leur ressentiment. Il

⁹⁸ Cf. GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, « Créolisations dans la Caraïbe et les Amériques », Gallimard, Paris, 1996, p. 23.

⁹⁹ « Quand on sait que la conception d'Édouard Glissant est familière de celle des philosophies post-structuralistes de Deleuze et Guattari (1980), la métaphore du rhizome prend un autre sens. C'est en effet à l'image de ce « système radicle » ou de cette « racine fasciculée » que les philosophes en appellent pour rompre avec les logiques binaires et duales et découvrir l'étendue dévoilée par les principes de connexité, d'hétérogénéité et de multiplicité. » Christine CHIVALLON, « Texaco ou l'éloge de la « spatialité », Espace et identité créole chez Patrick Chamoiseau, *Notre Librairie, Cinq ans de littératures, 1991-1995, Caraïbes 1*, N°127, Paris, juillet-septembre 1996, p.106.

¹⁰⁰ « Monarchiste, catholique et esclavagiste convaincu, il a laissé plusieurs recueils idéologiquement très marqués[...] Il a par ailleurs publié dans la presse locale un long poème qui fit sensation « La Parole de Jéhovah », une farouche défense de l'esclavage au nom de la « malédiction de Cham. » Jack CORZANI, « Antilles -Guyane », *op. cit.*, p. 101.

faudrait mettre à part l'œuvre de Saint-John Perse, Prix Nobel de littérature en 1960, qui est récupérée par les nouveaux courants critiques qui abordent l'inclusion du créole dans le français.

Les premières expressions de recherche d'une identité comme action consciente des intellectuels, des artistes, écrivains et poètes antillais et nord-américains va avoir lieu à Paris à partir de la solidarité mutuelle de la diaspora hétérogène des étudiants noirs et des exilés en Europe. Ce mouvement a comme point de départ la mémoire du déracinement africain et les luttes pour la décolonisation. Son mouvement littéraire fait partie de la *seconde césure*, où l'imitation du modèle apporté par la littérature française est dépassé.

C'est ce que l'on appelle la « négritude » où concourent le Martiniquais Aimé Césaire, le Guyanais Léon-Gontran Damas et l'Africain Léopold Sédar Senghor. C'est un mouvement qui va remonter « la dignité du Noir » et les « valeurs culturelles du monde noir africain ». Ce n'est qu'après la fin de ce mouvement qu'ils vont tourner le regard sur eux-mêmes, sur l'être et la pensée antillais. C'est la période que Toumson nommera la « troisième césure ».

*« Perdues les illusions de la « négritude africaine », adviendrait la « négritude caraïbe » [...] les écrivains [...] de la génération présente, s'ancrant dans leurs terres insulaires propres, se réuniraient à leur histoire, laquelle ne remonterait plus à l'Afrique précoloniale des empires combattants mais commencerait avec le premier négrier. »*¹⁰¹

La négritude va céder le pas à un nouveau mouvement, celui de l'antillanité, avec notamment le travail littéraire et politique de l'écrivain et essayiste martiniquais Édouard Glissant. C'est un mouvement qui s'appuie sur l'histoire et la culture des îles ; sur la créolité née du syncrétisme et du métissage. C'est un mouvement qui met en évidence la prise de conscience de l'identité, de son acceptation rehaussée.

Un grand nombre d'auteurs se rattachent à ce mouvement, en particulier, dans la décennie des années 70. Sous des dénominations diverses leurs œuvres sont considérées comme appartenant au « réalisme magique » -Miguel Angel Asturias-, au « réel merveilleux » -Carpentier-, ou au « réalisme merveilleux » -Jacques-Stéphen

¹⁰¹ Roger TOUMSON «La littérature antillaise d'expression française », *Présence*

Alexis-.¹⁰²

Simone Schwarz-Bart fait partie des écrivains antillais qui vont tourner le regard vers eux-mêmes. Son œuvre *Ti Jean L'horizon* témoigne de son expérience africaine qu'elle avait assumée très sérieusement. Justement celle-ci lui a frayé le chemin afin de trouver et soutenir son authentique identité antillaise.¹⁰³ Afin de récupérer les éléments originaires de cette identité, elle s'assigne la tâche de produire ses œuvres. Dans les éléments de sa biographie nous verrons comment elle a mené à bien ces projets.

Pendant cette période les écrivains guadeloupéens font un véritable apport dans la recherche de leur identité authentique. A côté d'Edouard Glissant et de Simone Schwarz-Bart l'écrivain guadeloupéen Daniel Maximin développe une écriture dont les personnages « *Obsédés par la quête de leur identité guadeloupéenne, ils explorent le passé de leur île, l'histoire héroïque des marrons, de Delgrès, s'intéressent aux débats et aux combats contemporains, se passionnent pour Fanon, Angela Davis,[...]* »¹⁰⁴

Un trait distinctif de cette période de la « créolisation » c'est le travail linguistique qui essaie de faire pénétrer le créole dans le français soit en insérant dans les énoncés des mots ou des tournures créoles, soit en utilisant les formes du discours oral dans l'écriture. On considère que ce travail « [...] confère aux textes une efflorescence fastueuse de type baroque. »¹⁰⁵ Mais en intégrant les deux langues en une seule, Simone Schwarz-Bart assume le bilinguisme comme une particularité de l'identité de la Guadeloupe.

Les solutions linguistiques apportées par Simone Schwarz-Bart pour introduire le créole dans la structure même du français ont été mises en relief par la critique et son développement fait partie de cette thèse. Nous pouvons conclure ici que la littérature antillaise a fait un des apports les plus significatifs dans la recherche de l'identité.

Les romans de Simone Schwarz-Bart vont jouer un rôle fondamental dans cette relation entre l'identité et l'œuvre romanesque. La critique, en général, les considère

Africaine, n°121-122, 1^o/2^o trimestre, Paris, 1982, p. 133.

¹⁰² Cf. Jack CORZANI, « Antilles -Guyane », *op. cit.*, p. 142.

¹⁰³ Simone Schwarz-Bart explique « Il fallait que je fasse *Ti Jean* [...] C'était le retour en Afrique, une sorte de séparation aussi avec l'Afrique. Je suis d'une génération qui parlait toujours de « mère Afrique », comme si nous n'étions pas et que nous dépendions d'elle. C'était une illusion, je crois. *Ti Jean* m'a aidée à cela. » Catherine LE PELLETIER, « Entretien avec Simone Schwarz-Bart », *Encre noire. La langue en liberté*, Ibis Rouge Éditions, Paris, 1998, p. 161.

¹⁰⁴ *Id.*, p. 148.

¹⁰⁵ *Ibidem.*

comme des romans dont la thématique tourne autour de l'identité. En effet, dans *Téluée Miracle* qui développe la saga des Lougandor depuis l'abolition de l'esclavage (1848) jusqu'à la fin de la décennie des années 40, divers moments s'écoulent jusqu'à ce que Téluée établisse sa prise de conscience de ce qu'elle signifie en tant que femme qui « sait conduire son cheval ».

Prise de conscience qui présentée dans le roman, dans la singularité de Téluée Miracle, représente la possibilité de la prise de conscience du peuple guadeloupéen, dans la mesure où Téluée Miracle peut atteindre la figure du prototype de femme guadeloupéenne.

Dans *Ti Jean L'horizon* il y a un autre aspect, celui de la désaliénation des fausses identités proposées à la conscience des Antillais par l'idéologie esclavagiste et colonialiste et par le recours spontané à des mythes et légendes de ceux qui ne comprennent pas leur insertion dans la réalité comme une grande partie des colonisés. « *Aux Antilles, le jeune Noir, qui à l'école ne cesse de répéter « nos pères, les Gaulois », s'identifie à l'explorateur, au civilisateur, au Blanc qui apporte la vérité aux sauvages, une vérité toute blanche. Il y a identification, c'est-à-dire que le jeune Noir adopte subjectivement une attitude de Blanc.* »¹⁰⁶

3.2. Les forces chtoniennes, la « folie antillaise » et la « mauvaise mentalité »

Dans la lecture du roman *Pluie et Vent sur Téluée Miracle* il attire notre attention les séquences où apparaissent les héroïnes, les personnages secondaires ou des groupes de la communauté atteints de troubles mentaux, qui se conduisent d'une manière inhabituelle, commettant des agressions qui sembleraient injustifiées ou commettant des actes de violence apparemment sans raison.

Nous pouvons faire remarquer aussi les incidents qui mènent vers des expressions d'une extrême douleur morale en raison de ce que nous pourrions appeler le « deuil » à cause de la perte d'un enfant, du mari ou du « chagrin d'amour ». Ce sont des comportements qui, d'une certaine façon, révèlent des symptômes que nous osons considérer comme propres aux troubles mentaux.

Ces comportements inhabituels conduisent, généralement, les personnes atteintes à chercher de l'aide afin d'atténuer les séquelles douloureuses dont elles sont victimes. Toussine - Reine Sans Nom -, la grand-mère de Téluée et Téluée elle-même, qui ont

¹⁰⁶ Frantz FANON, *Peau noire, masques blancs*, « Le Nègre et la psychologie »,

subit de graves crises, trouvent finalement dans la communauté la reconnaissance de leurs forces morales pour les surmonter et assumer à leur tour, le rôle de guérisseuses.

La sorcière man Cia, pour sa part, a des connaissances de guérisseuse auxquelles elle ajoute son pouvoir pour servir d'intermédiaire entre les morts et leurs proches. Elle met Toussine en contact avec son mari défunt, Jérémie.¹⁰⁷ Télumée, à son tour, se sert des forces magiques et des connaissances ésotériques de la communauté pour se débarrasser des hallucinations qui la font continuer de vivre avec un homme déjà mort pendant la « Grève à la mort » de l'Usine.¹⁰⁸

*« Les gens me suppliaient de ne pas vivre avec un mort, car il m'épuiserait, m'assécherait et d'ici peu la terre m'ouvrirait ses bras. 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 tant que je pourrais, tant que je pourrais. Mais je ne pouvais lutter contre Amboise, je l'attendais tous les soirs et ainsi la vie s'en allait de mon corps, à flot continu. 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 plus tout à fait vivante. Il pleurait, me suppliait, disant que j'avais à tenir ma position de négresse jusqu'au bout. »*¹⁰⁹

Le lendemain, Télumée prit trois baguettes d'acacia piquantes et descendit au cimetière pour fouetter la tombe d'Amboise.

Les diverses formes de - *détresse psychologique* - terme que nous prenons de Raymond Massé¹¹⁰ qui porte son attention « [...] particulièrement sur les itinéraires de soins suivis dans le cadre de la prise en charge de problèmes reliés à la détresse psychologique, que nous utilisons comme concept parapluie pour désigner l'ensemble des formes de souffrance mentale, allant de la dépression, de l'anxiété, de l'angoisse ou du stress jusqu'aux psychoses pouvant faire l'objet d'une prise en charge

Éditions du Seuil, Paris, 1952, p. 120.

¹⁰⁷ Cf. *Télumée Miracle*, p. 30.

¹⁰⁸ Cf. *Id.*, pp. 230 - 231.

¹⁰⁹ *Télumée Miracle*, p. 230.

¹¹⁰ Raymond MASSE, « Métissage des savoirs et itinéraires de soins et de santé mentale dans la Martinique d'aujourd'hui », *Paradoxes du métissage : Actes du 123e congrès national des sociétés historiques et scientifiques, section d'anthropologie et d'ethnologie françaises, Antilles-Guyane 1998/éd. Sous la dir. De Jean-Luc Bonniol. Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 2001, pp. 145 - 158.*

psychiatrique.»¹¹¹

Par ailleurs, le grand nombre de secteurs de soins doit tenir compte de la complexité du contexte culturel du métissage « [...] où la maladie est d'abord considérée, aux côtés des autres formes d'infortune, comme causée par des forces surnaturelles et par le « travail » fait sur le malade par un quimboiseur mandaté par « une personne qui lui veut du mal ». »¹¹²

Les divers secteurs de soins pour obtenir de l'aide pour ces malades sont : les professionnels de santé ; les guérisseurs qui peuvent être : des *séanciers* ou des *quimboiseurs* - dans *Téluée Miracle* ils sont désignés sous le nom de *sorciers* « [...] représentants de l'ethnomédecine traditionnelle qui s'est développée comme produit syncrétique alliant médecines populaires européennes et africaines depuis les débuts de l'esclavage ; mais aussi le sous-secteur, très diversifié, des « nouveaux guérisseurs », tel les *thérapeutes vaudouisants, les voyants et les marabouts* « africains ». »¹¹³

Même si ces manifestations d'altération de la psyché, ou du comportement social échappent au domaine de ce travail, et vont au-delà de notre formation, nous ferons quelques références pertinentes car son évolution et ses conséquences sont importantes dans le déroulement du processus narratif. Nous prenons ces faits inusuels comme composants des arguments.

Afin de nous approcher de la compréhension de ces faits dans la conception de la « folie antillaise » nous nous appuyerons sur l'auteur elle-même et sur quelques auteurs antillais que nous avons déjà cités comme Franz Fanon. En tout cas, nous sommes face à des processus mentaux individuels ou collectifs qui marquent des caractéristiques dans la vie des Guadeloupéens.

A notre avis, la romancière introduit dans les récits des éléments qui vont permettre de fixer quelques traits distinctifs des types humains dans les romans. Nous ne pourrions pas, alors, les laisser de côté car ils font partie de l'intrigue romanesque.

La détresse psychologique semblerait être en rapport avec une série de causes, qui très souvent s'entrecroisent. La critique spécialisée a fait la distinction entre les symptômes qui ont leur origine dans l'esclavage et le pouvoir colonial¹¹⁴ et ceux qui trouvent leurs causes dans la condition du métissage même. Ce sont deux catégories

¹¹¹ *Id.*, p. 146.

¹¹² *Id.*, p. 147.

¹¹³ *Id.*, pp. 147-148.

¹¹⁴ Frantz FANON aborde ces sujets dans ses œuvres déjà-citées, *Peau noire, masques*

d'un même processus historique.

Dans les premières formes littéraires, selon la perspective du colon, une fois ouvert le débat sur l'abolition, le métissage sera présent en tant que thème de la littérature antillaise à partir du début du XIX^{ème} siècle : « [...] *les colons prennent donc la plume pour exprimer leur désarroi ou se libérer de leurs fantasmes agressifs envers les philanthropes européens et les hommes de couleur dont ils sont les alliés.* »¹¹⁵

Indépendamment d'être mulâtre, métis ou quarteron, tout « sang-mêlé », ainsi que le Noir, en tant que Noir, peuvent apparaître comme l'expression d'un pouvoir démoniaque qui subjugué le Blanc à travers l'image d'une négresse, ou d'une mulâtresse. Le statut réel de tous c'est la ségrégation, les restrictions, les limitations parfaitement codifiées. Le Blanc devra justifier cette situation ainsi que le feront les métis aliénés.¹¹⁶

Les métis libres s'opposeront aux Blancs mais ils s'affronteront entre eux et aux Noirs pour défendre les privilèges qu'ils ont obtenus grâce à leur statut en fonction de leur rapprochement racial et social avec leur ancien maître. Ils vont conformer une hiérarchisation de rangs qui est octroyée à chaque couche raciale. Tout devient réglementé en fonction de la couleur de la peau ; dans la période esclavagiste le prix de l'esclave dépend en grande partie de ceci : le prix est plus élevé si son degré de blancheur est plus élevé.

Si nous prenons en compte la multiplicité de conflits qui génèrent les rangs qui s'affrontent, en raison de leurs privilèges particuliers différents, souvent transgressés et toujours convoités par ceux d'une catégorie inférieure, nous pouvons alors comprendre combien les rapports étaient mauvais au sein de la population de couleur. Nous pourrions arriver à comprendre ceci si nous tenons compte du fait qu'il y avait cent dix nuances du métissage :

« *Des cent dix nuances du métissage rapportées par Moreau de Saint-Méry¹¹⁷, aux tableaux phénotypiques pratiqués couramment par les maîtres, puis, après*

blancs et Les damnés de la terre.

¹¹⁵ Chantal CLAVERIE, « Mulâtres, métis, métissage dans la littérature des Antilles françaises », *Paradoxes du métissage*, op. cit., p.82.

¹¹⁶ Frantz FANON, *Peau noire, masques blancs*, op. cit.

¹¹⁷ Comme nous l'avons déjà mentionné, d'autres auteurs qui citent la même source comme Régis Antoine dans *Les écrivains français et les Antilles. Des premiers Pères Blancs aux Surréalistes Noirs* parlent de cent-vingt-huit nuances possibles.

*l'abolition, par la société créole tout entière, nous sommes en présence d'une culture taxonomique structurée et à vocation discriminatoire. »*¹¹⁸

Indépendamment du rang et de ses combinaisons, les métis mèneront une vie de pénurie économique, de souffrances morales, de colère, de haine. Ils seront méprisés par le Blanc autant que par le Noir - il y aura même des mulâtres qui posséderont des esclaves -. Nous pouvons ajouter que le maître blanc avait une escale de préférences selon le degré de blancheur du métis, qui suivant la lignée paternelle blanche, allait du mulâtre, au métis ou au quarteron. « *Au-delà de leur utilité économique et sociale, ils - « les sang-mêlé » - constituent un capital symbolique pour leur propriétaire, induit par leur proximité avec le Blanc. »*¹¹⁹

Face à cette situation, il n'est pas étonnant, alors, que le ressentiment, l'envie, la mauvaise mentalité, les agressions infondées, les états dépressifs et toute autre manifestation de trouble mental et des comportements dérangés soient présents chez le peuple. Et Schwarz-Bart transpose ceci à la littérature dans son roman *Télumée Miracle* et son héroïne assume le caractère de prototype et les femmes de la Guadeloupe peuvent ainsi se reconnaître dans ce personnage, tel que cela est arrivé en effet.¹²⁰

D'autre part, le métis atteint dans ses états d'âme par l'ordre colonial dans son ensemble, et la mémoire atavique de l'esclavage, il exercera à son tour la violence contre ses compatriotes qui se trouvent à des échelles différentes, mais, également contre le colon et les autorités métropolitaines. Dans ses travaux de psychiatrie et dans ses essais sociopolitiques, Frantz Fanon¹²¹ aborde les séquelles mentales de l'ordre esclavagiste et colonial.

En ce qui concerne les séquelles du métissage, à part les travaux de Fanon, de multiples articles ont été recueillis dans l'œuvre que nous avons citée *Paradoxes du Métissage*. Nous avons eu recours à ces sources pour nous faire une idée qui nous aide à comprendre la mentalité des Guadeloupéens, et en particulier celle de la femme. Et par

¹¹⁸ Francis AFFERGAN, « La mascarade des couleurs : contribution à une anthropologie du métissage », *Paradoxes du métissage*, *op. cit.*, p. 38.

¹¹⁹ Frédéric REGENT, « Couleur, statut juridique et niveau social à Basse-Terre (Guadeloupe) à la fin de l'Ancien Régime (1789-1792) *Paradoxes du métissage op. cit.*, p. 46.

¹²⁰ Voir biographie.

¹²¹ Frantz FANON, « Guerre coloniale et troubles mentaux », *Les Damnés de la terre*,

extension de l'œuvre de Schwarz-Bart.

En outre de ces textes, pour nous rapprocher de l'œuvre selon la perspective critique, nous prendrons comme point de départ l'analyse de *Téluée Miracle* à partir de quelques cas paradigmatiques présents dans ce roman, et de quelques opinions de l'auteur.

Nous laissons de côté le texte de *Ti Jean L'horizon* car la présence de la folie antillaise n'est pas développée comme un thème. Néanmoins, au début du roman quand l'auteur fait la présentation des caractéristiques des habitants de l'île, ce trait de trouble mental apparaît chez les gens inquiets quant à l'incertitude de leur origine, ils se mettent dans cet état :

« *Et de ce fait, quand ils songeaient à eux-mêmes et à leur destin, surgis de nulle part pour n'être rien, à peine des ombres errant à Fond-Zombi, sur un bouchon d'herbes sauvages, il venait à ces oublieux une sorte de vertige en suee folle, amère, qui les rendaient malheureux un instant.* »¹²²

Afin de surmonter ces états d'âme, que nous pourrions dénommer d'angoisse, les gens cherchent la compagnie de quelqu'un ou de quelque chose de connu ou ils se dirigent vers un espace familier, et en riant de leur propre inquiétude, cet état disparaît finalement : « [...] ils avaient retrouvé leur place dans le monde... »¹²³

Il faut se rappeler que *Ti Jean L'horizon* est la geste d'un chaman où il n'est pas facile de distinguer entre ce qui pourrait être considéré comme un trait de la folie et une technique chamanique des états extatiques.¹²⁴ Voyons, alors, cette nouvelle perspective d'analyse en tenant compte du texte du roman et de quelques épitextes qui se réfèrent à l'œuvre.

Quand Roger et Héliane Toumson ont un entretien avec Simone Schwarz-Bart pour la revue *Textes, Etudes et Documents (TED)*, à l'occasion du numéro spécial consacré à la publication du roman *Pluie et Vent sur Téluée Miracle*, ils lui posent la question suivante : « *Qu'appellez-vous « la folie antillaise » ?* »¹²⁵

Simone Schwarz-Bart, dans sa réponse, veut signifier par ce terme : « *le génie*

op. cit.

¹²² *Ti Jean L'horizon*, p. 11.

¹²³ *Ibidem.*

¹²⁴ Voir Troisième partie, partie 1.2.

¹²⁵ Roger et Héliane TOUMSON, « Interview avec Simone et André Schwarz-Bart : sur les pas de Fanotte », *Textes, Etudes et Documents*, *op. cit.*, p. 17.

particulier de l'Antillais. Le moteur de sa conduite ». C'est son trait distinctif, mental et comportemental. De façon que si nous avons examiné jusqu'à présent ce que nous pourrions appeler les contextes du corps social, nous entrerions dans l'ordre de l'esprit, qui constitue l'aspect psychique du contexte ethnologique du peuple antillais et de l'âme même du roman.

Selon Simone Schwarz-Bart, l'Antillais n'est pas lié à la rationalité la plus pure, sa pensée peut échapper avec succès aux procédés habituels de la logique. Il peut marcher au rythme des forces naturelles ; sa propre sensibilité le guide au milieu des forces telluriques qui parfois se déchaînent contre lui. Les puissances chtoniennes apparaissent, pour sa part, donnant libre cours à leurs instincts primaires, diaboliques, incitant à des comportements étranges, parfois criminels.

Téluée avait utilisé cette expression « la folie antillaise » au début de la réflexion qui clôt le récit du meurtre insolite commis par Germain contre son père, Angebert. Toutes les séquences de la scène semblaient montrer les forces chtoniennes déchaînées en un mouvement enveloppant, fatal, de prédestination autour des acteurs. La scène et la réflexion même sont enveloppées dans une atmosphère magique, étrange, de relations mystérieuses avec les forces de l'au-delà, qui insèrent le récit dans les paradigmes du *réel merveilleux*.

*« La corde au cou, Germain s'en fut lentement à leur suite, titubant dans la nuit. Après cela, deux hommes soulevèrent le cadavre et, à travers l'épaisseur des ténèbres, on entendit un voix qui disait ... je pardonne à Germain, parce que sa volonté ne lui appartenait plus : le mal des humains est grand et peut faire d'un homme n'importe quoi, même un assassin, messieurs, c'est pas une blague, un assassin... »*¹²⁶

Simone Schwarz-Bart, dans la suite de sa réponse à la revue *Textes Etudes et Documents* va tracer les traits de l'Antillais, dont elle fait partie elle-même. Pour elle, la « folie antillaise » est l'expression d'une « appréhension » du monde, d'une façon spontanée d'être sur le monde :

« Je ressens, chez les gens que j'observe, une grande part d'irrationnel. Je ne

¹²⁶ *Téluée Miracle*, p. 41.

*fonctionne pas d'ailleurs, moi-même, rationnellement, logiquement. J'ai vécu en France, en Suisse, et je l'ai constaté. C'est cela que j'appelle la « folie antillaise ». Cette façon d'appréhender le monde, de ne pas vouloir calculer, de se donner entièrement à l'instant... »*¹²⁷

Il s'agirait d'une pensée, d'une conscience modelée par l'histoire selon les paramètres de ceux qui n'ont pas pu assumer les grandes tâches de diriger leur propre destin, de prendre les brides de leurs propres responsabilités :

*« Cela vient peut-être de notre histoire, du fait que l'on ne pouvait pas faire de grands projets... Ce n'est pas un mal. »*¹²⁸

Evidemment, il y a ici une résonance de Fanon. Il se réfère à certains troubles mentaux, à certains comportements, comme réponse à la violence exercée par le colonialisme. Et l'histoire des Lougandor est une histoire vécue pendant le colonialisme.

En réponse à la question « *Mais cette folie est quelquefois meurtrière?* » Schwarz-Bart ne pense pas que ce soit nécessairement ainsi. Ce n'est pas fatalement de cette façon ; il reste la liberté de l'*assumer* ou pas de cette manière. « *C'est une façon de sentir notre histoire, même confusément, quand on ne la connaît pas.* »¹²⁹

Néanmoins, les gens ont senti comment « [...] *une chape pesait sur leurs épaules* »¹³⁰ Mais, la population ne peut pas être rendue seule responsable de son comportement personnel. Dans certains cas, ce n'est pas seulement la folie antillaise, mais il y a aussi le concours de forces qui se réunissent comme un fait du « destin » autour de quelqu'un, et qui décide de son existence, tel qu'il arrive dans le roman à Germain, à Elie ou à l'Ange Médard.¹³¹

C'est pour cela que Simone Schwarz-Bart évoque le fait que ce n'est pas seulement la folie mais d'autres événements qui peuvent aussi décider du destin : « *Ce n'est pas uniquement la folie antillaise. Dans les villages français, il y a aussi des gens*

¹²⁷ Roger et Héliane TOUMSON, « Interview avec Simone et André Schwarz-Bart : sur les pas de Fanotte », *op. cit.*, pp. 17-18.

¹²⁸ *Id.*, p. 18.

¹²⁹ *Ibidem.*

¹³⁰ *Ibidem.*

¹³¹ *Ibidem.*

qui ont un destin qui ne s'arrange pas. »¹³²

Les intervieweurs de la revue *TED*, se sentent encouragés à conclure que : « *Votre roman acquiert ainsi une portée métaphysique* », et l'auteur leur répond : « *On donne, après-coup, la signification... J'ai ressenti le besoin de ne pas laisser échapper, une fois de plus, un pan de notre histoire. J'ai essayé de mettre, dans une espèce de forme, - le roman -, tout un univers antillais que je voyais dilapider, une partie de notre capital, de notre somme.* »¹³³

Une fois que nous avons vu les opinions de Simone Schwarz-Bart sur la folie antillaise, reprenons dans le roman, les formes littéraires à travers lesquelles la « folie antillaise » et la « mauvaise mentalité » se présentent dans *Téluée Miracle*. A la mort de son père, Téluée va réfléchir sur cet état général d'angoisse qui menace la population de façon surprenante à la manière d'une oraison funèbre. Et cet état d'angoisse est présent dans le récit à plusieurs reprises.

Selon Téluée, la « folie antillaise » surgit comme un trouble mental collectif, comme un malaise auquel elle ne peut pas échapper et qui fera de quiconque sa victime propitiatoire et de quelqu'un d'autre son bourreau.

*« Lorsque, durant les longs jours bleus et chauds, la folie antillaise se met à tournoyer dans l'air au-dessus des bourgs, des mornes et des plateaux, une angoisse s'empare des hommes à l'idée de la fatalité qui plane au-dessus d'eux, s'apprêtant à fondre sur l'un ou l'autre, à la manière d'un oiseau de proie, sans qu'il puisse offrir la moindre résistance. Ce furent les épaules de Germain que toucha l'oiseau, et il lui déposa un couteau entre les mains, le dirigea vers le cœur de mon père. [...]. Mais tout cela n'est plus et devant moi la route file, tourne, se perd dans la nuit... »*¹³⁴

Téluée a utilisé un langage symbolique pour montrer la folie agissant sur les victimes qui sembleraient choisies au hasard au milieu de la communauté, tel qu'un *oiseau de proie* choisit et s'abat de façon inattendue sur sa victime.¹³⁵

La victime et le bourreau suivent le destin que l'*oiseau de proie* leur a réservé

¹³² *Ibidem.*

¹³³ *Ibidem.*

¹³⁴ *Téluée Miracle*, p. 42.

¹³⁵ Dans le côté néfaste du symbole c'est le signe de la mort, de rapidité foudroyante.

fatalement, tel qu'il le fait avec sa proie. L'*oiseau de proie* n'est pas dans ce cas, un symbole qui transmet un dessein du ciel, des dieux. La folie antillaise, comme l'a signalé Schwarz-Bart, est un dessein abominable de l'histoire perverse de la Guadeloupe, des Antilles conquises et colonisées sous un régime esclavagiste. Elle s'installe dans le côté le plus sombre de la conscience du Guadeloupéen. L'*oiseau de proie* est son instrument pervers, infernal, qui plane dans le ciel pour chercher sa victime propitiatoire - Angebert - et son bras armé - Germain-.

Le bourreau est un effet nécessaire, corporel de l'histoire ; mais il est aussi une victime de cette histoire, et, en tant que tel, irresponsable de ses actes. Il se sait innocent. En effet, Germain au milieu des insultes et des coups provenant de la multitude « [...] répétait sans arrêt, les yeux clos ...j'ai piqué¹³⁶ Angebert et vous pouvez me tuer, allez-y, vous avez raison... mais je jure que c'est pas ma faute, non, pas ma faute... »¹³⁷

Dans la conscience sociale Germain apparaît aussi comme un innocent:

« [...] à travers l'épaisseur des ténèbres, on entendit une voix qui disait... je pardonne à Germain, parce que sa volonté ne lui appartenait plus : le mal des humains est grand et peut faire d'un homme n'importe quoi, même un assassin, messieurs, c'est pas une blague, un assassin... »¹³⁸

Mais, le caractère insolite de l'agression commise contre un homme qui « avait mené une existence réservée, silencieuse » déjà sans explication, laisse Télumée perplexe, qui termine son oraison funèbre dans ces termes : « Mais tout cela n'est plus et devant moi la route file, tourne, se perd dans la nuit. »¹³⁹

Les occurrences de la folie antillaise sont nombreuses dans le roman. Dans d'autres parties de ce travail nous avons déjà eu l'occasion de voir les occurrences de la folie incitant les impulsions criminelles d' Amboise qui le mènent vers l'exil, celles de l'Ange Médard, « l'Homme à la cervelle qui danse » qui vont mettre fin à ses jours quand il essaie d'agresser Télumée ; la folie d'Elie qui le mène à détruire son foyer et à devenir un fou errant dans la forêt - le « Poursuivi définitif »- jusqu'à sa mort.

¹³⁶ Le vol d'une nasse d'écrevisses fut à l'origine de la bagarre entre les deux hommes.

¹³⁷ *Télumée Miracle*, p. 41

¹³⁸ *Idem*.

Par ailleurs, dans tout le roman il y a d'autres expressions de troubles mentaux qui peuvent accabler la communauté ou un individu en particulier. L'état d'angoisse, par exemple, qui plane sur le paysage et fond sur les habitants est présent. Dans ce cas, c'est la mémoire ancestrale qui est malade par les contenus remplis de la violence du passé qu'elle garde : « *Certains jours, une angoisse s'emparait de tout le monde, et les gens se sentaient là comme des voyageurs perdus en terre inconnue.* »¹⁴⁰

Chez les gens, la folie peut-être due à des réactions face à une douleur morale. La folie peut être à l'origine des drames personnels, que nous pourrions voir comme celui de Toussine à la mort de sa fille brûlée ou de Télumée quand son mari Amboise meurt aussi brûlé, ou le « chagrin d'amour » qui va secouer Télumée quand son mari Elie l'abandonne.

Nous trouvons cette réflexion intéressante sur le chagrin d'amour et sa guérison par la solidarité de la communauté qui soutient le processus de guérison dirigé par Toussine :

*« Ce qui me remit pour de bon, ce furent toutes ces visites, toutes les attentions et les petits présents dont on m'honora lorsque ma tête revint d'où elle était partie. 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. »*¹⁴¹

Il faut faire mention, finalement de « la mauvaise mentalité » qui trouble les relations dans la communauté, soit par la médisance comme la moquerie dont Minerve est victime quand elle est abandonnée enceinte par son amant ; soit par l'envie que produit le mariage de Toussine avec un pêcheur convoité par les jeunes filles du village :

« Cependant que se préparaient les noces, c'était toujours la même platitude à L'Abandonnée, le même acharnement des humains à faire descendre d'un cran le niveau de la terre, le même poids de méchanceté accroché aux oreillettes de leur cœur. Ce vent qui soufflait sur la case de Minerve les aigrissait, rendant les femmes plus bizarres que jamais, chimériques, féroces, promptes à verser dans les

¹³⁹ *Id.*, p. 42.

¹⁴⁰ *Id.*, p. 13.

¹⁴¹ *Id.*, p. 173

*propos acariâtres... »*¹⁴²

L'envie qu'éveille la prospérité est à l'origine des ressentiments. On épie la façon de vivre de l'autre et l'on tombe dans le ressentiment : « *Et certaines femmes disaient avec une pointe d'amertume... pour qui se prenaient-ils, ces nègres à opulence?... Toussine et Jérémie avec leur case à deux pièces, leur véranda de madriers, leurs jalousies dormantes aux ouvertures, leur lit à trois matelas et à volants rouges ? ... se croyaient-ils donc blanchis pour autant?... »*¹⁴³

Il conviendrait toujours de prendre en compte que la folie antillaise, les troubles mentaux et la mauvaise mentalité sont des processus divers, même s'ils peuvent se présenter associés chez un individu ou dans une communauté.

En résumé, la folie antillaise est la force chthonienne, c'est une façon d'affleurer dans le monde les contenus primaires, non-civilisés de l'âme, c'est pour cela que Simone Schwarz-Bart l'appelle « le génie antillais ». Les troubles mentaux correspondent aux pathologies de la psyché individuelle ou de la mémoire ancestrale, comme c'est le cas de l'angoisse ; tandis que la mauvaise mentalité est une affection individuelle ou collective de la conscience morale.¹⁴⁴

Si c'est vrai que tout ceci peut apparaître dans n'importe quelle société, ces comportements sont parfaitement à l'écart de ce qui correspondrait aux comportements habituels. En Guadeloupe, par contre, ils font partie d'un mélange mental commun à tous, à des degrés différents ; et c'est un trait identitaire. Nous pouvons expliquer ainsi l'origine historique de ces troubles.

*« Ce n'est pas tel Antillais qui présente la structure du nerveux, mais tous les Antillais. La société antillaise est une société nerveuse, une société « comparaison ».*¹⁴⁵ *Donc nous sommes renvoyés de l'individu à la structure*

¹⁴² *Id.*, pp. 18-19

¹⁴³ *Id.*, p. 24.

¹⁴⁴ « La conscience morale implique une sorte de scission, une rupture de la conscience, avec une partie claire qui s'oppose à la partie sombre. Pour qu'il y ait morale, il faut que disparaisse de la conscience le noir, l'obscur, le nègre. Donc, un nègre à tout instant combat son image. » Frantz FANON, « Le Nègre et la psychopathologie », *Peau noire, masques blancs*, *op. cit.*, p. 156.

¹⁴⁵ Afin de comprendre cette citation, nous pensons qu'il est relevant de citer le concept de « comparaison » tel que le développe Fanon un peu avant cette citation. « Les nègres sont comparaison. Première vérité. Ils sont comparaison, c'est-à-dire qu'à tout instant

sociale. S'il y a un vice, il ne réside pas dans l' « âme » de l'individu, mais bien dans celle du milieu. »¹⁴⁶

CHAPITRE II

De l'oralité à l'écriture

1. Du langage littéraire oral de la créolité au discours créole antillais

Le chemin de l'expression orale à l'écriture comme littérature, est un parcours plein de mystères, de mythes et de légendes de cultures précédentes, qui ont survécu dans les civilisations où l'écriture apparaîtrait comme un don naturel. Ils ont trouvé dans l'imaginaire collectif l'espace pour perdurer.

Ce n'est pas le trait le moins merveilleux des Antilles qu'elles se soient révélées comme un lieu privilégié d'étude de cas où l'oralité s'est transformée en narration écrite, en littérature, en discours.¹⁴⁷ Ceci peut être analysé en Guadeloupe avec un certain rapprochement de la réalité, car ce processus est relativement récent.

1.1. La littérature orale

Nous avons peut-être raison lorsque nous pensons que l'oral aurait dû se constituer en « littérature », en « oralité littéraire », en premier ressort, à travers les

ils se préoccupent d'auto-valorisation et d'idéal du moi. Chaque fois qu'ils se trouvent en contact avec un autre, il est question de valeur, de mérite. Les Antillais n'ont pas de valeur propre, ils sont tributaires de l'apparition de l'Autre. Il est toujours question de moins intelligent que moi, de plus noir que moi, de moins bien que moi. Toute position de soi, tout ancrage de soi entretient de rapports de dépendance avec l'effondrement de l'autre. C'est sur les ruines de l'entourage que je bâtis ma virilité. », Frantz FANON, « Le Nègre et la reconnaissance », *op. cit.*, pp. 171- 172.

¹⁴⁶ Frantz FANON, « Le Nègre et la reconnaissance », *op. cit.*, p. 172.

¹⁴⁷ « Discours, c'est assez clair : c'est ce que produit la parole, qui peut varier et se fixer dans l'écriture, devenir un texte. » Roger TOUMSON, *La transgression des couleurs, littérature et langage des Antilles (XVIII, XIX, XX siècles)*, Éditions Caribéennes, Paris, 1989, p. 76.

formes de base, le chant, les proverbes et le conte. Mais la vitalité de la parole est tellement forte que l'oralité¹⁴⁸ ressurgit aujourd'hui dans l'écriture de Simone Schwarz-Bart. Colette Maximin dans *Littératures caribéennes comparées* fait référence à une évolution semblable qui va du folklore *archi-texte* au folklore comme *modèle rythmique et narratologique*.¹⁴⁹

Nous assistons, en Guadeloupe, avec l'œuvre de Simone Schwarz-Bart à la manière dont les *formes orales* primordiales deviennent des récits écrits, deviennent des narrations romancées. Nous voyons le parcours qui dépasse la magie des mots libres (interjections, jurons, onomatopées...), des phrases (formules rituelles, proverbes...), pour arriver à la narration orale sous sa *forme* la plus complexe : le conte.¹⁵⁰

En s'appuyant sur la structure du conte, l'auteur construit son œuvre. Simone Schwarz-Bart, dans un entretien accordé à la revue *Textes Études et Documents*,¹⁵¹ souligne l'importance du conte dans sa formation de romancière :

« *Le conte, c'est une grande partie de notre capital. J'ai été nourrie de contes.*

¹⁴⁸ « De fait, l'écrit s'oralise avec bonheur dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, saga familiale avec laquelle Simone-Schwarz-Bart s'est trouvée propulsée sur la scène internationale en 1972. » Kathleen GYSSELS, « Dans la toile d'araignée : Conversations entre maître et esclave dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*. », *Elles écrivent des Antilles*, L'Harmattan, Paris, 1997, p. 145.

¹⁴⁹ « La culture populaire étend son influence à l'autre aspect du littéraire : les structures formelles. Du folklore comme *archi-texte*, source de symboles et canevas de thèmes, on évolue vers le folklore comme *modèle rythmique et narratologique*. La discursivité, syntaxe et rhétorique, s'inspire par ailleurs, de cette tradition. Superficiellement, le lecteur repère la prégnance sur les œuvres d'un art de composer : morphologie de la ballade chez les Hispaniques, modèle de la chronique, à la manière du calypso chez un Samuel Selvon, transposition du conte dans le roman ou au théâtre. *An Echo in the bone* de Dennis Scott, tout comme *Hounsi Kanzo* de Marina Maxwell, adapte à la scène la crise de possession et les différentes phases de la cérémonie. De même, *Play Mas* s'inspire d'une manière fort avantageuse du défilé carnavalesque : infinité de masques pour une poignée d'acteurs. » Colette MAXIMIN, *Littératures caribéennes comparées*, Editons Jasor-Karthala, Paris, 1996, p. 353.

¹⁵⁰ « Les œuvres littéraires antillaises sont des œuvres où la parole prévaut sur l'écriture. L'aire à laquelle elles appartiennent s'est constituée autour de la parole comme point de résistance. Ce maintien de la parole implique le maintien de la dénomination et un refus de la désignation. » Roger TOUMSON, « La littérature antillaise d'expression française », *Présence Africaine*, n° 121 - 122, Paris, 1982, p. 134.

¹⁵¹ Nous faisons référence à la revue *Textes, Etudes et Documents* n° 2 consacrée au roman *Pluie et vent sur Télumée Miracle* publiée par le Groupe Etudes et de Recherches en Espace Créolophone. Fort-de-France, Centre Universitaire Antilles Guyane, GEREC, n° 2, 1979.

*C'est notre bible. Toute notre démarche dans la vie, nos façons de réagir, en fait, partent du conte. »*¹⁵²

Ceci explique, comme l'affirme Simone Schwarz-Bart, en référence à la première partie du roman *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, que celle-ci soit comme un « conte dans le conte », en tant que structure qui soutient son unité à travers son contenu. Nous relevons, ci-dessous, sa plaidoirie devant l'éditeur pour défendre l'unité de l'ensemble narratif, prise de sa réponse lors de l'entretien avec Roger et Eliane Toumson qui lui demandent de s'exprimer sur la structure du roman :

« T.E.D. : Parlons de la structure du roman.

*S.S.B. : L'éditeur voulait ôter toute la première partie. Il pensait que cela n'était pas intéressant, qu'il fallait commencer juste à l'arrivée de Télumée. Or, pour moi, il n'y a pas de roman sans cette première partie. Car c'est notre mémoire. Il y a toujours une espèce de recherche, de filiation, toujours une recherche d'attache : « un tel sé pitit a tel moun ». Une volonté de généalogie.»*¹⁵³

De cette façon, nous comprenons que la première partie du roman qui semblait être un conte autonome où l'histoire de la lignée de femmes - Minerve, Toussine, Victoire - est racontée, s'intègre finalement à la *narration romanesque*. La séquence de la structure narrative a une unité : le rythme de l'oralité est transmis aux contes et de là ils passent dans le roman.

1.2. Le discours créole antillais dans la « troisième césure »

L'un des objectifs que nous devons atteindre, pour signaler l'appartenance des romans que nous analysons au domaine du réel merveilleux américain, est précisément de montrer que *Pluie et vent sur Télumée Miracle* et *Ti Jean L'horizon* sont des romans inscrits d'abord dans l'esprit du discours créole, antillais et caribéen. Ce qui veut dire qu'ils appartiennent à ce que l'on a appelé, à l'intérieur de la narration franco-antillaise,

¹⁵² Roger et Héliane TOUMSON, « Interview avec Simone et André Schwarz-Bart : sur les pas de Fanotte », *Textes, Etudes et Documents, op. cit.*, p. 20.

¹⁵³ Roger et Héliane TOUMSON, « Interview avec Simone et André Schwarz-Bart : sur les pas de Fanotte », *Textes, Etudes et Documents, op. cit.* p. 20.

la « troisième césure ». ¹⁵⁴

La « troisième césure », ce n'est pas le romanesque antillais qui vire sous l'influence des canons narratifs métropolitains, « première césure » ; ce n'est pas non plus la recherche de racines et de canons littéraires africains, « deuxième césure ». C'est un romanesque qui cherche l'enracinement et les modalités de sa structuration et de ses thèmes dans son appartenance à une culture autochtone, américaine, caribéenne, antillaise, guadeloupéenne ; et surtout : créole. ¹⁵⁵ C'est cela la « troisième césure ».

En même temps que nous analyserons ce processus de recherche de l'authenticité antillaise, nous verrons comment les structures de la créolité se forment quasi de la même manière que les expressions caribéennes, en général, pas seulement antillaises, mais aussi celles du continent américain. Cette généralisation est due au fait d'exister dans un continent métissé, créolisé.

Pour l'écrivain guadeloupéen Ernest Pépin, la créolité traverse bien entendu la littérature antillaise. Il remarque que dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* et *Ti Jean L'horizon* :

« Il y a des expressions qui se rapprochent du créole. Tout cela est un peu « esthétisé », mais cela existe. Ce que nous essayons de faire, c'est de systématiser le procédé pour lui donner le maximum d'efficacité et de pertinence et pour aller aussi au delà du simple effet de style, pour retrouver ce qui correspondrait à une vision presque philosophique de notre culture. C'est ainsi que nous amènerons les gens à comprendre que la cuisine antillaise, c'est aussi de la créolité ; la danse antillaise, c'est aussi de la créolité ; le rapport au magico-religieux, c'est aussi de la créolité ; tout un ensemble de pratiques font partie de ce que nous appelons la créolité. Et qu'est-ce que la créolité ? C'est la réinterprétation dans une histoire et un espace donné, d'éléments qui sont d'origine africaine, européenne, indienne, syrio-libanaise, et qui se retrouvent confrontés les uns avec les autres dans une sorte de multiculturalité créatrice. » ¹⁵⁶

De tels éléments qui conforment la créolité, on classe certains procédés qui

¹⁵⁴ Ce terme utilisé par Roger Toumson dans « La Littérature antillaise d'expression française », a été déjà expliqué dans la partie concernant les contextes fondateurs.

¹⁵⁵ Nous faisons référence à la culture métisse.

¹⁵⁶ Catherine LE PELLETIER, « Ernest Pépin de la caribéanité... », *Encre noire. La*

établissent le langage de la narration américaine du réel merveilleux : présence de l'oralité : le conte, la sentence, les proverbes, les poèmes et les chants. Et c'est là que nous devons trouver ce que la structure narrative créole des romans veut dire et, cela, même si nous ne les abordons pas tous.

Nous examinerons aussi les *expressions*, enveloppées dans ces structures narratives, adaptées aux thèmes et aux *contenus* spécifiquement autochtones, lesquelles seront aussi l'objet de notre analyse lors de notre recherche du réel merveilleux à tous les niveaux que nous aborderons.

2. Les formes simples de base dans le passage de l'oralité à l'écriture créole.

Le passage de l'oralité à l'écriture créole peut-être suivi d'une certaine façon dans l'histoire du processus que transitèrent les esclaves originaires d'Afrique noire jusqu'à conformer l'actuelle culture métisse antillaise. En effet, ces hommes déracinés, réduits en esclavage et venus comme des alluvions de divers versants de l'Afrique, en se liant entre eux et avec leurs propres esclavagistes, ne purent se refaire une culture qu'à travers le syncrétisme, le métissage culturel en préservant en partie par voie orale leurs traditions et en ajoutant leurs nouvelles situations vécues.

Ce processus semble se faire dans une sorte de métamorphose sociale qui va de l'esclave *noir africain* à l'esclave *noir américain* et en dernier terme à l'*homme américain*, indépendamment de sa couleur. Chaque phase de cette métamorphose sociale a été accompagnée de tout un patrimoine littéraire oral : poèmes, proverbes, devinettes, comptines, formules du savoir magico-religieux, chansons, contes. Cette oralité deviendra écriture en dernière forme. L'écriture dans son propre processus parviendra à se constituer en littérature.

Parmi les formes de l'oralité qui deviennent littérature, nous ne prendrons que celles qui soient suffisamment significatives afin d'illustrer le passage de l'oralité à l'écriture ainsi que pour identifier l'écriture où elles apparaissent comme du réel merveilleux. Nous fondons cette prétention sur que le fait que ces *formes* caractérisent elles-mêmes le réel merveilleux et parce que ses éléments narratifs sont aussi une expression du réel merveilleux.

De cette façon, nous allons privilégier ici les *formes* suivantes de la littérature orale : le

langue en liberté. Ibis Rouge Éditions, Paris, 1998, p. 87.

proverbe et le conte qui à notre avis sont les plus significatives.

2.1. La proverbialité comme expression du réel merveilleux

Le recours aux proverbes est un procédé qui marque la présence de l'oralité dans l'écriture créole. L'endroit d'origine des proverbes est l'oralité. Le proverbe créole est une manière de communication de la *sagesse* ancienne qui se perpétue dans le présent. C'est une forme élaborée de la pensée. Il peut porter des enseignements moraux nés d'une suite d'expériences vécues par un certain nombre d'individus.

Nous ne prétendons pas définir le proverbe à travers cette réflexion. Jean Cauvin nous dit au début de son travail sur les proverbes : « Une remarque préliminaire s'impose : il n'y a pas de définition satisfaisante du proverbe. »¹⁵⁷

La critique a regroupé cette figure sous le terme de « proverbialité » ; terme utilisé par Jean Bernabé dans son analyse de la diglossie littéraire pour le cas de *Pluie et vent sur Télumée Miracle*.¹⁵⁸ Comme le poème, le conte et les chants, la proverbialité est l'une des techniques propres à la littérature orale créole.¹⁵⁹ Les premières grammaires créoles publiées au XIX siècle citent les proverbes et les contes comme les premières œuvres spécifiques de la créativité créole.¹⁶⁰

La proverbialité va accomplir plusieurs objectifs dans le roman réel merveilleux. Elle contribue à souligner, à doter d'une certaine importance les *formes* expressives qui passent de l'oral à l'écrit. Ceci explique pourquoi ce sont les proverbes, et non pas les refrains¹⁶¹, qui sont présents dans ce genre littéraire américain. Dans notre analyse des romans de Simone Schwarz-Bart nous mettrons en évidence le traitement qu'elle donne au proverbe.

¹⁵⁷ Jean CAUVIN, *Comprendre les proverbes*, Éditions Saint-Paul, Les classiques africains, Paris, 1981, p. 5.

¹⁵⁸ Cf. Jean BERNABÉ, « Contribution à l'étude de la diglossie littéraire. II. Le cas de *Pluie et vent sur Télumée Miracle* de Simone Schwarz-Bart », *Textes, Études et Documents (TED)*, Centre Universitaire Antilles-Guyane n° spécial : *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, n° 2, Fort-de France, 1979, p.125.

¹⁵⁹ Cf. Teresita HERNANDEZ, « L'importance de l'expression orale dans *Ti Jean l'horizon* et *Pluie et vent sur Télumée Miracle* », *Revue francophone*, Louisiane, vol. VIII, n° 2, p. 83.

¹⁶⁰ Cf. Jacques, CORZANI, *Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane*, Désormeaux, Fort-de-France, 1994

¹⁶¹ Le refrain est une structure qui ressemble aux proverbes mais sans aucune valeur littéraire car elle exprime des idées lassantes et ressassées.

Le proverbe est un énoncé qui apporte au discours une certaine souplesse. D'une part, il évoque la *situation d'origine*, qui a conformé une image qu'il décrit verbalement quand il est énoncé ; d'autre part, il évoque la *situation d'emploi* qui renvoie l'image à un événement particulier, à une situation concrète.¹⁶²

Le sens d'un proverbe est déterminé par la situation concrète où il est employé, de façon qu'il peut changer de signification selon les circonstances ou les interlocuteurs. Ceci lui apporte un sens nouveau. La « dénotation première », ce que le proverbe veut dire à travers son énoncé peut disparaître et il prend un nouveau sens, une « dénotation seconde ».

Pour Jean Cauvin, « Il y a là toute une activité de l'esprit humain : refus et démolition du sens premier ; reconstruction, découverte du sens second sur les ruines du précédent. »¹⁶³ Les interlocuteurs, l'émetteur et le récepteur sont des « *fabricateurs de sens* : ils sont maîtres, créateurs de ce qu'ils disent, avec les nuances qu'ils veulent y inclure et l'engagement qu'ils veulent prendre. »¹⁶⁴

L'utilisation du proverbe mène à un mode de raisonnement original. Il cherche à repérer les similitudes et les relations entre les êtres. « Et comme aucun être n'est totalement identique à un autre (nous ne sommes pas des numéros interchangeables), ce repérage n'est jamais fini, et il mène à une vision très nuancée de la société. »¹⁶⁵

C'est peut-être, à cause de ces particularités, de l'utilisation du proverbe comme un moyen de raisonnement que Simone Schwarz-Bart peut trouver des multiples dénnotations secondes, c'est-à-dire des confrontations multiples entre ce que le proverbe annonce et les multiples situations concrètes qu'elle peut mettre en rapport avec le proverbe.

Ainsi, en partant du proverbe dans sa dénotation première, Simone Schwarz-Bart peut entamer des réflexions sur la condition humaine - dénnotations secondes - que traversent Télumée et les autres femmes de la Guadeloupe. Le proverbe « La rivière coule toujours vers la mer » est un exemple éloquent que nous allons analyser dans la partie consacrée à l'étude des proverbes dans les corpus narratifs. Simone Schwarz-Bart accentue cette forme de « parler en proverbe » en les mettant au début d'un chapitre ou d'une séquence.

¹⁶² Cf. Jean CAUVIN, *Comprendre les proverbes*, op. cit., p. 15.

¹⁶³ *Id.*, p. 37.

¹⁶⁴ *Ibidem.*

¹⁶⁵ *Id.*, p. 38.

« Parler en proverbe est un langage créateur »¹⁶⁶ qui inscrit le récit dans des termes élaborés, poétiques, sentencieux. Il aide l'esprit à s'élever afin de partager l'atmosphère de mystère, le saisissement du magique ou la surprise de l'insolite. Nous obtiendrions ainsi un réel merveilleux qui fuit l'obscène, le grossier, le vulgaire et le scatologique.

Nous ne pouvons pas omettre — car c'est important pour le réel merveilleux antillais « émaillé de négritude » — que ce goût pour la proverbialité a des racines africaines. C'est, dans les cultures de traditions d'Afrique noire, une façon d'exprimer la force du mot, sa signification magique, son pouvoir de liaison avec les ancêtres.

Nous interprétons la proverbialité dans les textes avec des formules expressives du pouvoir créateur et de la convocation du mot.¹⁶⁷ C'est ainsi que nous allons trouver la proverbialité dans l'oralité et l'écriture des Caraïbes et c'est ainsi qu'elle passe aux romans de Simone Schwarz-Bart.

2.2. Le conte comme structure de base du corpus narratif

Nous examinerons dans cette partie l'autre moyen qu'a l'oralité antillaise de se manifester et qui permet à la créolité d'accéder à sa formation littéraire : le conte. L'Œuvre de Simone Schwarz-Bart a des racines dans le conte — c'est elle même qui l'affirme —¹⁶⁸ ; c'est le conte qui soutient l'esprit créateur de la romancière. Et c'est à travers celui-ci que se manifeste la présence des formes du réel merveilleux, en tant que réalité et en tant que littérature.

Il est opportun de montrer que cette vocation de l'auteur pour le conte n'est pas fortuite et nous tenons à souligner que c'est à travers le conte que depuis l'imaginaire collectif de nombreuses manifestations affleurent, propres à la pensée mythique et magique. Ces manifestations sont sous-jacentes dans l'imaginaire du Caribéen. Elles permettent l'appréhension du surnaturel, du surnaturel et de leur expression littéraire, c'est-à-dire, des expressions du réel merveilleux.

Nous allons essayer, en nous appuyant sur la critique, de suivre les versants qui mènent la tradition orale du conte à converger dans la formation de la structure narrative

¹⁶⁶ *Id.*, p. 37.

¹⁶⁷ Cf. Janheinz JAHN, « Nommo. La virtud magica de la palabra », *Las Culturas de la negritud*, Éditions Guadarrama, Madrid, 1970, p. 146 et suivantes.

¹⁶⁸ Cf. Roger et Héliane TOUMSON, « Interview avec Simone et André Schwarz-Bart :

des romans et de pouvoir évaluer l'importance accordée par Simone Schwarz-Bart au conte. Elle insère de petits contes dans les romans si bien que ses romans qui assimilent la forme du conte, apparaissent comme « un conte dans le conte ». ¹⁶⁹

Des versants viennent des apports des diverses cultures de l'Afrique noire¹⁷⁰ présentes dans les Caraïbes et qui se sont maintenus dans la tradition antillaise, particulièrement dans les îles où l'homme « noir américain » est dominant. ¹⁷¹ Dans cette région-là, des sociétés orales se sont constitués avec une forte tradition séculaire qui est renforcée dans l'interdiction d'écrire ou de lire jusqu'en 1848, date de l'abolition de l'esclavage.

Une littérature orale s'est développée sur les Habitations. La nuit, les esclaves se rassemblaient en catimini lorsqu'ils trouvaient un moment de répit, pour chanter, raconter des contes, lancer des devinettes et des proverbes en créole.¹⁷² Les esclaves étaient dans une situation très spéciale à laquelle ils devaient s'adapter et qui ne leur a pas permis de garder la tradition africaine sans la transformer. Les apports de la culture amérindienne et de celle des colons européens ont été présents. Ces derniers apportèrent aussi leurs propres traditions orales. Lucie Pradel signale que le personnage Ti Jean a une origine bretonne :

« Plusieurs héros de l'art oral doivent leur originalité à leur métissage, à la complexité de leur identité. Tel est le cas de l'enfant terrible Ti Jean. Son prénom-patronymie Ti Jean/Yann/ Yannig marque son origine bretonne, bien que de Hans à Yvan, ce prénom s'étende à toute l'Europe. Ti Jean suit le parcours des

sur les pas de Fanotte », *Textes, Etudes et Documents, op. cit.*

¹⁶⁹ *Id.*, p. 21

¹⁷⁰ « A l'image même de la société antillaise, le conte créole est l'héritier de diverses traditions culturelles dont la principale est, sans nul doute, celle qui provient de l'Afrique-Guinée, comme disaient les esclaves noirs. » Raphaël CONFIANT, *Les maîtres de la parole créole*, Gallimard, Paris, 1995, p. 7.

¹⁷¹ « [...] dans certaines îles des Caraïbes la population noire était devenue plus nombreuse que celle originaire d'Europe », Alejo CARPENTIER, « Comment les Noirs devinrent des créoles », « *Courrier de l'Unesco* », Paris, août-septembre 1977, *Essais littéraires, op. cit.*, p. 341

¹⁷² « [...] dans l'Afrique traditionnelle, on distinguait deux types bien distincts de maîtres de la parole, à savoir les griots, [...] qui accompagnaient les rois [...] et chantaient les hauts faits de leur lignée, cela en plein jour, et, d'autre part, les lanceurs de devinettes, les conteurs d'histoires drôles, les amuseurs publics qui, eux, n'exerçaient que la nuit venue. [...] Le conteur créole est donc l'héritier de l'amuseur public africain et non du griot. [...] C'est pourquoi aussi il n'a le droit de conter qu'à la nuit tombée.

*émigrants en direction de la Louisiane, la Guyane, l'Océan Indien où son patronyme est résurgent. »*¹⁷³

La langue créole, elle-même est d'abord née pour répondre au besoin d'une langue compréhensible de tous, des différentes ethnies africaines, comme des planteurs originaires de différentes provinces françaises, voire de différents pays. Les contes constituent une partie essentielle de ce nouveau langage. Ils ne sont pas seulement racontés mais ils sont joués et le conteur comme le maître de cérémonie veille à ce que son auditoire participe activement dans son récit. A ce fin il fait appel aux divers procédés qui marquent le discours oral par son intonation, son rythme et sa façon d'attirer l'attention en entamant ses séances de contes par la formule « Cric », à laquelle un public enthousiaste répond « Crac! ». Les contes sont racontés à la tombée du jour et le jeu, le chant et la musique convergent pour consolider les rapports dans la communauté en ravivant le passé. Elles constituent le plus bel exemple d'une tradition orale toujours vivace aujourd'hui.¹⁷⁴

Daniel Maximin dans « L'identité de la littérature aux Antilles » fait remarquer ces fonctions du conte et du conteur.

*« Quand on l'écoute - le conteur - le soir aux veillées, il essaie d'abord de vous entraîner dans un ailleurs qu'il récrée par un savant mélange d'imaginaire et de réalité crue, de rêve et de quotidien. Mais au moment où chaque spectateur va se perdre dans le mythe collectif ou dans un paradis intérieur, voilà que le conteur, vif comme Colibri réveillant Crapaud, interpelle l'auditoire avec le fameux : 'Cric, Crac : Est-ce que la cour dort ?' qui exige la réponse : 'Non la cour ne dort pas !' »*¹⁷⁵

Raphaël CONFIAnt, *Les maîtres de la parole créole, op. cit.*, pp. 7 - 8.

¹⁷³ Lucie PRADEL, « De l'ancien au nouveau monde, du sacré au profane : l'art oral antillais », *Paradoxes du métissage : actes du 123e congrès national des sociétés historiques et scientifiques, Antilles -Guyane*, 1998, éd. sous la direction de Jean-Luc Bonniol, Editions du CTHS, 2001, Paris, p. 107

¹⁷⁴ Kathleen GYSSELS, *Le folklore et la littérature orale créole dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart (Guadeloupe)*, Académie Royale des Sciences d'Outre-Mer, Classe des Sciences morales et politiques. Mémoire in-8°, Nouvelle Série, Tome 52, fasc.1, Bruxelles, 1997, p. 11.

¹⁷⁵ Daniel MAXIMIN, « L'identité de la littérature aux Antilles », *Le roman francophone actuel en Algérie et aux Antilles*, CRIN 34, Amsterdam - Atlanta, GA, 1998, p. 72.

Ces formules phatiques sont très variées. Elles sont employées par Simone Schwarz-Bart dans le conte « L'homme qui voulait vivre à l'odeur » dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*. Dans ce contexte ethnologique, les cultures subsumées dans l'oralité ont trouvé dans le conte, dans son exécution et dans ses thèmes formatifs, un moyen et un mode d'organisation sociale, de conformation de la psyché et un réservoir de la mémoire collective.

Dans ce sens, Suzy Platiel, une spécialiste des langues et des cultures de l'Afrique Occidentale (Centre National de Recherche Scientifique, Paris), affirme que: « [...] dans la société traditionnelle San, dès le plus jeune âge et tout au long de la vie, les contes sont partie intégrante de l'univers quotidien, enfants comme adultes ne se lassant jamais d'écouter et de dire ces mêmes histoires, mille fois entendues et mille fois répétées qui, en fait jouent un rôle essentiel pour le bon équilibre et le bon fonctionnement de la communauté. »¹⁷⁶

En nous appuyant sur l'œuvre de Jahneinz Jahn¹⁷⁷, concernant le rôle de la parole dans les cultures noires africaines il conviendrait aussi d'analyser un autre versant qui nous mène à examiner le conte créole, subsidiaire de la *parole* dans son triple rôle de *réductrice*, en termes sociaux, des pulsions naturelles ; de *rassembleuse* dans une conscience communale de la culture de générations successives ; et d'*intégrante* du monde social et naturel dans une totalité, dans un ordre cosmique. La parole dans les cultures primordiales est, en elle-même, une force. Elle est porteuse d'une force magique, transformatrice de la réalité.

Ces spécificités que le conte atteint, expliquent pourquoi, au-delà de l'événement qui consiste à distraire aussi bien les enfants que les adultes, il y a les rituels codifiés que le conte réalise, à travers la parole, c'est -à- dire ces fonctions que nous avons déjà signalées. Suzy Platiel conceptualise, pertinemment, selon nous, cette caractérisation du conte et son importance :

« En effet, outre sa fonction ludique et le rôle qu'il peut jouer dans le développement de l'imaginaire et la libération des pulsions inconscientes, particulièrement dans ces 'sociétés de paroles' qui ne disposent ni de textes

¹⁷⁶ Suzy PLATIEL, « Le conte lieu et source du discours », *Cahiers de littérature orale* n° 21, Publications Langues' O, Paris, 1987, p. 164.

¹⁷⁷ Cf. Jahneinz JAHN, *Muntu : Las Culturas de la negritud*, op. cit., pp. 156, 164.

*canoniques ni d'écoles institutionnalisées, le conte, par ses conditions de récitation, sa forme, son contenu et le message dont il est porteur, constitue l'un des genres oraux le plus apte à renforcer auprès des adultes et à transmettre aux nouvelles générations l'idéologie et le code socio-culturel de la communauté qui l'a produit. »*¹⁷⁸

D'autre part, par sa fonction narrative, par l'influence de ses *versants*, le conte est réalisé à travers des expressions débordantes de représentations symboliques et allégoriques, si chères au monde magique du réel merveilleux américain ; représentations qui apparaissent dans une narration ou dans une dramatisation où se déploient ces types de discours, chargés des formes les plus éclatantes du baroque américain. Nous mettrons ceci en évidence dans l'analyse des romans.

Grâce à ses fonctions, le conte atteint les structures et les formes adéquates au récit et à la représentation dramatique ; il devient *littérature orale* parce que dans l'enjeu de dépasser le simple fait de raconter des contes¹⁷⁹, des *formes* et des *figures*¹⁸⁰ d'embellissement sont créées, ainsi que l'adéquation du langage au but recherché.

Il devra jouer un rôle décisif dans l'embellissement de la langue la façon dont elle apparaît dans la pensée qui est elle-même surréaliste. Dans l'imaginaire la pensée recrée la réalité dans une atmosphère surréelle et magique.

Si nous considérons que Simone Schwarz-Bart fait partie de cet univers de l'oralité, de la *parole*, de ce monde de la littérature orale créole, nous pouvons comprendre par quel moyen naturel et spontané, elle s'exprime, en tant que narratrice, à travers le conte :

- par la création de *formes* expressives, qui imprègnent le récit de cette étrange atmosphère surnaturelle, où les personnages évoluent avec une logique qui n'est pas toujours celle que nous connaissons habituellement. Ce sont des formes expressives de la poésie merveilleuse du surréalisme et des expériences de l'environnement enchanté, surnaturel, parfois affreux, du réel merveilleux.

- par l'embellissement du discours avec les formes du baroque américain, qui

¹⁷⁸ Suzy PLATIEL, « Le conte lieu et source du discours », *op. cit.*, p. 165.

¹⁷⁹ *Id.*, pp. 165 - 166.

¹⁸⁰ Nous faisons référence aux figures de substitution, comme la métaphore et la métonymie ; aux figures d'insistance comme l'anaphore et l'hyperbole; aux figures d'opposition comme l'oxymore; ou aux figures de rupture comme l'ellipse et l'anacoluthie.

sembleraient naître aussi dans l’oralité, où, en outre, le rythme de la gestuelle devient cadence avec la parole.

Tous ces apports du conte sont particulièrement importants pour notre analyse car nous pensons qu’ils subsument l’œuvre de Simone Schwarz-Bart dans le réel merveilleux américain, lequel ne cache pas ses liens avec l’oralité.

2.2.1. Du texte oral au texte écrit

Il conviendrait de passer maintenant à une conceptualisation du conte, en considérant sa spécificité en tant que forme littéraire orale, pour établir ensuite le passage de l’oralité à l’écriture. Nous pensons que la définition de Fanta Toureh regroupe les notes les plus appropriées au concept « conte » dans le contexte que nous prenons :

« Nommons conte un récit collectif et anonyme, perpétué par la mémoire, constamment enrichi, constamment remanié. »¹⁸¹

A cause du traitement que Simone Schwarz-Bart donne au conte dans son œuvre, nous devons souligner dans la définition ci-dessus, que dans la tradition de l’Afrique noire — source première du conte créole — le conteur a déjà une grande liberté pour composer la structure discursive du conte (lexique et grammaire), tant que cela ne devient pas incompréhensible ou ne viole pas la structure narrative. Nous avons pris l’information de Suzy Platiel qui a examiné l’apprentissage des conteurs chez les Sanan¹⁸²:

« Quand il - l’enfant - raconte, le vocabulaire et la ‘grammaire’ des phrases ne sont corrigés que si le mot ou la construction utilisés rendent la phrase incompréhensible ; quant aux autres fautes, elles ne sont jamais relevées, surtout chez les très jeunes enfants, ce qui contribue largement à le mettre en confiance et

¹⁸¹ Fanta TOUREH, *L’imaginaire dans l’œuvre de Simone Schwarz-Bart : approche d’une mythologie antillaise*, L’Harmattan, Paris, 1987, p. 113.

¹⁸² Les Sanan (pl.), au singulier San, connus aussi sous le nom de Samos, vivent au Burkina Faso, dans la région de Toma ; cette population d’agriculteurs compte environ 45000 personnes et elle est linguistiquement reliée à la famille Mandé, sous-groupe du sud-est. Cf. Suzy PLATIEL, « Le conte lieu et source du discours », *op. cit.*, p. 174.

*à lui donner de l'assurance. De plus, il peut à loisir broder et inventer ; dès lors que la logique de l'histoire et le code éthico-social sont respectés, son imagination amusera le public et ne sera pas critiquée. »*¹⁸³

Après avoir caractérisé le conte en termes de littérature orale et mis en évidence sa signification dans le contexte ethnologique, nous établirons quelques traits de la relation entre le conte et l'œuvre écrite. Ceci facilitera l'analyse du conte emblématique du roman *Pluie et vent sur Télumée Miracle* : « *L'Homme qui voulait vivre à l'odeur* », qui n'a pas échappé à la critique littéraire franco-créole et que nous distinguons parce qu'il a un profond contenu magico-religieux et qu'il nous sert, en même temps, de soutien explicatif et démonstratif.

A notre avis, les contes insérés dans les romans mettent en évidence la transition de l'oralité à l'écriture ; la créativité enracinée chez l'autochtone ; la présence de « l'irréel, plus réel que le réel » (Apollinaire) ; l'affleurement des *forces naturelles* à travers la « réalité magique ». Des expressions du quotidien antillais, des Caraïbes, des Amériques, qui conforment dans leur structure narrative, la littérature inscrite dans le réel merveilleux américain. De cette façon, Simone Schwarz-Bart « invente » ses contes sans altérer la fonction du conteur qui peut comme nous l'avons vu « à loisir broder et inventer ».

Cette « invention » est importante car Simone Schwarz-Bart prétend mener à l'imaginaire des Guadeloupéens les images d'un paradigme de femme guadeloupéenne (Télumée) qui a une valeur identitaire pour la communauté ; et pour le cas de *Ti Jean L'horizon*, il apporte la figure du héros qui deviendrait une légende fondatrice de l'identité.

Nous nous appuyerons sur Fanta Toureh¹⁸⁴ qui a minutieusement étudié dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart, la relation oralité-écriture dans le conte, afin de fixer les oppositions qu'il y a dans cette relation.

« L'intertexte oral, fécondant l'oeuvre écrite, ne l'emprisonne pas dans une structure préétablie : au contraire du texte oral jamais terminé, perpétuellement recommencé, anonyme, le texte écrit se définit comme un ensemble clos, produit

¹⁸³ *Id.*, pp. 171 - 172.

¹⁸⁴ Fanta TOUREH, *L'imaginaire dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart : approche d'une mythologie antillaise*, *op. cit.*

par une seule personne, fixé par les mots inscrits dans la page ; l'écrit ne peut se contenter de reproduire un texte antérieur à lui, dont l'amplitude et les variations lui échappent. Dans une construction limitée, celle du roman, il doit intégrer l'oralité, sans dévier de son propos général, sans abandonner une unité linguistique, malgré la diversité des discours. »¹⁸⁵

Nous avons essayé de montrer que l'œuvre romanesque de Simone Schwarz-Bart constitue un espace privilégié pour aborder le conte en tant qu'expression littéraire du monde caribéen. Le conte est l'élément structurant de son œuvre. À côté de ce rôle formel, il se présente comme un moyen qui comprend les expressions ethnologiques de la culture antillaise d'origine africaine et de réminiscences indigènes.

Dans ce sens, le conte peut apparaître comme une pièce de sagesse, comme une expression de connaissances ésotériques, de rituels initiatiques ou comme une méthodique de pédagogie collective. Il y a dans ce cas, un patron, un code narratif préétabli qui apporte au conte un caractère de plus au monde magico-religieux, qui structure la conscience antillo-guadeloupéenne.

3. Le baroque dans l'expression littéraire créole

La particularité de l'autochtone — insulaire — du thème et de ses contenus, va se compléter avec un procédé qui est essentiel dans la littérature américaine insérée dans le réel merveilleux : le « Baroque américain ».¹⁸⁶ Il convient d'expliquer, en relation avec cette analyse, la conception du Baroque américain qu'expose Carpentier. De cette façon, nous pourrions aborder ensuite son incidence dans le franco-créole.

Dans l'expression carpentérienne, le terme Baroque américain n'est pas utilisé pour faire référence au « style historique » qui s'est épanoui en Europe, au XVII^e siècle, et qui s'est déplacé aux Amériques avec le colonialisme. Il n'a pas, non plus, de relation directe avec ce qu'Emilio Carilla et d'autres critiques entendent par « néobaroque » pour expliquer la présence du baroque dans ce mouvement qui a été

¹⁸⁵ *Id.*, pp. 118 - 119.

¹⁸⁶ Pour Dominique Chancé « Parler d'une 'poétique baroque du Nouveau Monde ou de la Caraïbe', c'est donc s'interroger sur ce qui rapproche, dans l'écriture et la vision, des auteurs de langues et de nationalités différentes, réunis par une même situation historique et géographique. » Dominique CHANCE, *Poétique de la Caraïbe*, Éditions Karthala, Paris, 2001.

connu sous le nom de « boom narratif des années 60. »¹⁸⁷

Carpentier,¹⁸⁸ suivant en cela Eugenio d'Ors, considère le baroque non pas comme un simple style artistique ou littéraire qui apparaît à un moment historique précis mais comme une « constante humaine » à travers laquelle se manifesterait « *une espèce de pulsion créatrice, qui revient de manière cyclique à travers l'histoire, dans toutes ses manifestations artistiques, qu'elles soient littéraires plastiques, architecturales ou musicales.* »¹⁸⁹ Et il ajoute que d'Ors « nous offre une image très juste lorsqu'il dit qu'il existe un esprit baroque [...] »¹⁹⁰.

3.1. Le baroque américain

Plutôt que de définir le baroque américain, Carpentier choisit de le décrire et de le comparer à d'autres styles. Il montre, alors, ses caractéristiques dans divers arts, et plus particulièrement dans l'architecture et la sculpture ; il se promène dans plusieurs continents et périodes historiques, et il y trouve des formes plastiques expressives du baroque. Ses caractéristiques projettent un « art en mouvement », un « art des pulsions », une « horreur du vide, de la surface nue, de l'harmonie linéaire géométrique », une « explosion de formes » qui doivent trouver leurs formes analogues dans la littérature.

Afin de montrer la présence historique du baroque dans le littéraire, il a recours à des exemples de la littérature universelle. Dans un exemple extrait de Rabelais¹⁹¹, il souligne que dans deux pages seulement du troisième livre de *La vie horrible du grand Gargantua, père de Pantagruel*, pour décrire la prouesse de Diogène face à Philippe de Macédoine — une invention de l'auteur, il utilise soixante-dix substantifs

¹⁸⁷ Cf. Emilo CARILLA *et al.*, « Barroco », *Diccionario enciclopédico de las Letras de América Latina*, Monte Avila, Caracas, 1995. Cette dénomination n'est peut-être pas la plus adéquate car il ne s'agit pas d'une éclosion, mais d'un long processus que démarre dans les années 30 (Asturias) s'étend aux années 40 (Carpentier) et jusqu'à García Márquez.

¹⁸⁸ Cf. Alejo CARPENTIER, « Lo barroco y lo real maravilloso », *Razón de ser*, Université Centrale du Venezuela, Caracas, 1976, p. 243, et Alejo CARPENTIER, « L'éternel retour du baroque », *Magazine littéraire* n° 300, Juin 1992, pp. 27-31.

¹⁸⁹ Alejo CARPENTIER, « L'éternel retour du baroque », *op. cit.*, p. 27.

¹⁹⁰ *Ibidem.*

¹⁹¹ Pour Carpentier : « Rabelais, sommet de la culture française et de l'humanisme de la Renaissance, fut un écrivain profondément baroque. » *Ibidem.*

pour décrire l'armement qui détruit l'armée macédonienne. Il emploie, de même, soixante-douze verbes pour rendre compte de l'action. Carpentier considère Rabelais comme un « inventeur de mots », de verbes ou d'adverbes s'il en avait besoin.¹⁹²

Dans plusieurs de ses travaux, Alexis Márquez Rodríguez¹⁹³ constate la difficulté de définir le baroque. C'est de l'un de ces travaux¹⁹⁴ que nous avons extrait l'observation suivante:

*« Ce n'est pas facile, à part ça, d'établir de manière exacte les caractéristiques définitives du baroque littéraire. Parce qu'il s'agit d'un style très dynamique, obéissant plus à une impulsion esthétique très spécifique - l'esprit baroque - qu'à des canons stylistiques déterminés, il faut le plus souvent partir de manière casuistique de l'œuvre même pour arriver aux caractéristiques, et non pas l'inverse. »*¹⁹⁵

Cette difficulté à trouver une définition augmentera car le baroque c'est aussi, pour Carpentier, un caractère de la nature américaine présent dans l'exubérance de sa végétation, dans la richesse des couleurs de ses paysages, dans les formes étonnantes de son relief, dans la grandeur de ses manifestations climatiques, dans la présence de ce qu'il a appelé la « pulsion tellurique » des phénomènes naturels qui nous entourent¹⁹⁶.

Ceci aidera peut-être à expliquer pourquoi l'« esprit baroque » pour Carpentier fait partie de l'âme américaine depuis toujours ; et explique, à part cela aussi, pourquoi l'Amérique latine est la terre d'élection du baroque :

« Parce que toute symbiose, tout métissage, engendre un baroquisme. Le baroquisme s'accroît parallèlement à la 'créolité', à la conscience que développe l'homme américain, qu'il soit fils de Blanc venu d'Europe qu'il soit

¹⁹² Delphine Perret signale que la presse a trouvé des ressemblances entre l'écriture de *Confiant* et *Chamoiseau* et celle de Rabelais. « [...] dans leur écriture - celle de *Confiant* et *Chamoiseau* - se manifestent comme chez Rabelais en particulier des emprunts dialectaux variés et une attitude de désinvolture et d'enflure du langage. Delphine PERRET, *La créolité Espace de création*, Ibis Rouge Editions, Paris, 2001, pp. 20 - 21.

¹⁹³ Critique et essayiste latino-américain qui a écrit sur l'œuvre de Carpentier.

¹⁹⁴ Alexis MARQUEZ RODRIGUEZ, *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, Siglo XXI Editions, Mexico, 1982.

¹⁹⁵ *Id.*, p. 151. La traduction est de nous.

¹⁹⁶ *Id.*, p. 69.

filz de Noir africain, ou encore filz d'indien né sur le continent (cela, Simón Rodríguez¹⁹⁷ l'avait admirablement remarqué), à la conscience d'être autre chose, une chose nouvelle, de provenir d'une symbiose et d'être un 'créole'. L'esprit « créole », en soi, est déjà un esprit baroque... »¹⁹⁸

Ces expressions du baroque, présentes dans le contexte tellurique et social de l'Américain, conduisent Carpentier à trouver des correspondances avec le réel merveilleux. C'est, d'ailleurs, de ce « baroque » dont nous parlons dans notre analyse lorsque nous utilisons le terme de « baroque américain » ou de « baroque » simplement.

3.2. Le créole comme expression baroque : le franco-créole

Nous devons prendre en compte ces considérations lorsque nous analysons le passage de l'oralité à l'écriture et le passage de l'écriture au discours proprement narratif qui adapte les formes au contenu des thèmes autochtones, dans un contexte baroque. Nous comprenons que le créole, dans le discours antillais francophone et comme dans d'autres cas du roman réel merveilleux, ne va pas être isolé comme un élément du baroquisme qui se recrée en présence de plusieurs formes linguistiques empruntées à d'autres langues ou dialectes. Le créole surmonte, en fait, ces imbrications pour s'élever dans la recherche plus proprement américaine d'un langage littéraire autochtone, recréé dans « l'esprit baroque », une langue, un langage à l'intérieur de la narration (dialogues) ; et non plus seulement dans la recherche formelle de recours stylistiques.

Ici, le « baroque » n'est pas « placé » par l'auteur, mais doit plutôt surgir spontanément du narrateur à travers la réalité de sa langue ; il n'est donc pas un recours littéraire fictif. Il est en accord avec la profusion, l'exubérance et le métissage de la réalité naturelle et sociale américaine ainsi qu'avec la diversité des dialectes et des langues qui s'entrecroisent sur le continent et qui s'expriment de diverses façons dans la création littéraire. Le créole, en tant que tel, se constitue lui-même comme une expression baroque. C'est la langue d'une réalité baroque qui est en vue aux Antilles.

« Le baroque est la manifestation la plus visible d'une nouvelle « donne » : la

¹⁹⁷ Précepteur de Simón Bolívar.

connaissance passe par l'étendue, l'accumulation, la prolifération, la répétition, et non pas seulement par la révélation fulgurante. Ceci rencontre dans les Amériques la beauté toujours recommencée des métissages et des créolisations (les anges sont indiens, la Vierge est noire), la prolifération des cathédrales et la parole du conteur, qui elle aussi s'étend, accumule et répète. Dans les Amériques, le baroque est 'naturalisé'. »¹⁹⁹

Des procédés syntaxiques et des moyens sémantiques s'incorporent, ainsi que des éléments lexicaux, propres à la diversité des langages nationaux. Et cela est caractéristique du réel merveilleux : entrelacer des expressions dialectales ou imbriquer des bilinguismes en recherchant de nouveaux langages littéraires :

« Le conteur créole se sert de procédés qui ne sont pas dans le génie de la langue française, qui vont même à l'opposé : les procédés de répétition, de redoublement, de ressassement, de mise en haleine, de circularité [...] Tout cela converge en un langage qui court à travers les langues de la Caraïbe, anglaise, créole, espagnole ou française, qu'elle soit de Carpentier, de Walcott ou des écrivains francophones de la Martinique, de la Guadeloupe ou de Haïti. »²⁰⁰

Nous pourrions alors affirmer que le baroque constitue un style commun, propre à la littérature caribéenne. On pourrait parler d'un style caribéen comme on parle d'un « style français ». On pourrait dire que le baroque en faisant partie de la structure de la littérature caribéenne, constitue un style propre. Et c'est ici qu'apparaît le réalisme merveilleux pas comme une méthode mais comme le résultat d'explorer la réalité américaine. Interprétation que nous prenons à partir de ces opinions de Glissant qui conclut en considérant que le merveilleux « [...] c'est que cette exploration d'un langage par et par-delà les diverses langues utilisées ne pervertit en rien aucune d'elles et ajoute à chacune, les convoquant toutes en un point focal, un lieu de mystère ou de magie où, se rencontrant, elles se « comprennent » enfin. »²⁰¹

¹⁹⁸ Alejo CARPENTIER, « L'éternel retour du baroquisme », *op. cit.*, p. 31.

¹⁹⁹ Carla FRATTA, « Intervista a Edouard Glissant », *La letteratura caraibica francofona fra immaginario e realtà*, Bulzoni Editions, Rome, 1996, p. 225.

²⁰⁰ Edouard GLISSANT, *Introduction à une poétique du divers*, *op. cit.*, pp. 43, 121.

Nous pensons qu'il y a dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart un dépassement de l'insertion du créole à la manière de Carpentier dans *le Royaume de ce monde*, ou de Jacques Roumain dans *Gouverneurs de la rosée*, par exemple, où le créole haïtien émerge comme un « flash » dans le texte espagnol ou français. Simone Schwarz-Bart, dans les romans que nous étudions, ne copie pas le modèle de Carpentier ou de Roumain en introduisant le créole guadeloupéen dans le français. Nous trouvons plutôt qu'elle développe la ligne de l'écrivain Roa Bastos²⁰² qui dans le roman *Moi, le Suprême*, fait couler les dialectes américains²⁰³ dans l'unité d'une langue littéraire dont Carpentier parle lui-même.

« [...] *Moi, le Suprême*, de Roa Bastos n'est pas seulement une œuvre importante par le thème mais aussi par le formidable problème linguistique qu'elle résout. La langue qu'utilise Bastos me semble être l'une des langues les plus intéressantes utilisées dans le roman ces dernières années, car elle mobilise tout le langage latino américain, mais d'une manière si habile qu'il n'est pas nécessaire de recourir à un glossaire. On comprend immédiatement, parce que le mot est expliqué à travers des synonymes. »²⁰⁴

Nous pourrions dire que Simone Schwarz-Bart, dans cette même voie, mobilise le bilinguisme (français/créole) en situation de diglossie²⁰⁵ en Guadeloupe pour

²⁰¹ *Idem.*

²⁰² Augusto ROA BASTOS. Ecrivain paraguayen (Asunción 1917 - Asunción 2005). *Moi, le Suprême* fut publié en 1974.

²⁰³ Nous faisons référence aux plusieurs langues. Nous utilisons la définition suivante : « Forme régionale d'une langue considérée comme un système linguistique en soi. » *Dictionnaire Le Petit Robert 1.*

²⁰⁴ Alejo CARPENTIER, « Conferencia-Debate », *op. cit.*, p. 163.

²⁰⁵ « Diglossie : Terme qui permet de caractériser les situations de communication de sociétés qui recourent à deux codes distincts (deux variétés de langue ou deux langues) pour les échanges quotidiens : certaines circonstances impliquent l'usage de l'un des codes (langue A) à l'exclusion de l'autre (langue B), qui de façon complémentaire, ne peut servir que dans les situations dans lesquelles la première langue est exclue. Cette définition comporte bien des variations. Il faut souligner que si la plupart des sociétés connaissent d'une certaine façon des situations de diglossie[...] on utilise préférentiellement ce terme pour désigner les sociétés où l'opposition est particulièrement marquée, et souvent renforcée par le recours à deux termes distincts pour désigner les variétés en usage [...] Généralement ces situations sont des situations de conflit entre les langues, l'une des langues (celle qui est utilisée dans les situations de communication considérées comme nobles : écriture, usage formel...) étant alors

rechercher une unité linguistique : le franco-créole.²⁰⁶

C'est Simone Schwarz-Bart, elle-même, dans l'entretien accordé à la revue *Textes, Études et Documents*, déjà citée, qui explique ses motivations et les raisons pour lesquelles elle n'a pas simplement inséré le créole dans le français. Elle centre sa nécessité sur la recherche d'une langue compréhensible, à l'intérieur du bilinguisme à la fois réducteur et diviseur de la Guadeloupe. Pour surmonter l'opposition des deux langues, l'auteur prend la langue française comme support matériel de l'esprit de la langue créole. Elle même nous explique comment elle essaie de le faire :

« S.S.B. : [...] Par exemple, j'ai retranscrit des passages du créole au français. J'ai voulu qu'au niveau de l'esprit cela soit communicable. Je n'ai pas voulu faire un roman régionaliste, mais que cela soit communicable, que cela serve aussi. J'ai voulu, peut-être, consciemment, qu'un jeune antillais ait envie d'écrire, ne puisse pas ressentir de difficultés insurmontables à prendre la plume. Il y a tellement de tranches, à traduire, de notre réalité...Le merveilleux, le comique sont peu exploités...Tout un univers créole...Ça c'est une partie de la réalité créole que j'ai

appelée variété « haute », par opposition à l'autre (celle qui est utilisée dans des circonstances plus familières : conversations entre proches...), considérée comme « basse ». C'est à propos de cette seconde variété qu'on entend les locuteurs parfois s'interroger pour savoir s'il s'agit d'une véritable langue. » Marie Christine HAZAËL-MASSIEUX, « Ecrire en créole », *Oralité et Ecriture aux Antilles*, L'Harmattan, Paris, pp. 288 - 289.

²⁰⁶ Pour notre travail, nous pouvons résumer que le bilinguisme est la complexité des langues et des langages des Antilles françaises. Néanmoins, nous ne laissons pas de côté la tétraglossie qui caractérise le conflit entre le créole et le français. Nous prenons en compte les analyses de Toumson et de Henri Gobard sur qui Toumson s'appuie : « La création littéraire afro-antillaise s'instaure dans une situation où dirions-nous - en appliquant à la manière d'Henri Gobard, une analyse « tétraglossique » - des langues et des langages s'affrontent. Le conflit fondamental est celui qui y oppose au créole, le français. Gobard distingue, on le sait, quatre types de langages : Un langage vernaculaire, local, parlé, spontanément, moins fait pour communiquer que pour communier et qui seul peut-être considéré comme langue maternelle (ou langue natale). Un langage véhiculaire, national ou régional, appris par nécessité destiné aux communications à l'échelle des villes. Un langage référentaire, lié aux traditions culturelles, orales ou écrites, assurant la continuité des valeurs par une référence systématique aux œuvres du passé pérennisées : *Ktéma eis aei*, le trésor immortel, selon Thucydide. Un langage mythique, qui fonctionne comme recours, magie verbale dont on comprend l'incompréhensibilité comme preuve irréfutable du sacré : « major e longinquo reverentia. » (Henri Gobard, *L'aliénation linguistique, analyse tétraglossique*, 1976, p. 34), Roger TOUMSON, *La Transgression des couleurs*, Editions Caribbéennes, T.1. Paris, 1989, p. 36.

connue, de la réalité linguistique, aussi..»²⁰⁷

La recherche d'un langage compréhensif, qui intègre la langue à l'intérieur d'une expression littéraire dépassant les limites du régional, est commune aux auteurs latino-américains. Elle recueille avec emphase le réel merveilleux comme l'une des caractéristiques du conte et du roman latino-américains contemporains, comme nous l'avons constaté jusqu'ici. Le réel merveilleux est une forme de dépasser le créolisme, la peinture des mœurs, la folklorisation. Le roman régionaliste est laissé derrière pour frayer les voies au roman réel merveilleux.

Mais ce processus de recherche d'une langue littéraire est devenu un dilemme semblant dramatique dans le cas des Caraïbes où plusieurs langues créent une atmosphère d'incommunicabilité et d'isolement. Situation qui s'aggrave pour les Antilles non hispanophones, où cohabitent, à côté des langues métropolitaines, le créole ou le pidgin.²⁰⁸

Dans le cas des Antilles francophones, le *créole*²⁰⁹ a longtemps lutté avec le français pour obtenir un statut de langue littéraire ; tout comme le français a cherché à réduire le créole à la condition de « langue maternelle »²¹⁰ ou à sa forme véhiculaire de langue de « petit nègre ».²¹¹

²⁰⁷ Roger et Héliane TOUMSON, « Interview avec Simone et André Schwarz-Bart : sur les pas de Fanotte. » *Etudes et Documents (TED)*, op. cit., pp. 18 - 19.

²⁰⁸ Au contraire, dans les possessions espagnoles où apparaît l'élément noir, le créole n'est pas présent, à l'exception du « palenquero » en Colombie : « Pourquoi l'espagnol, grande langue de colonisation, n'a-t-il donné naissance qu'à un nombre si réduit de créoles : il y a là un mystère des études créoles ? », Robert Chaudenson, *Les créoles*, Presses Universitaires de France, 1995, p. 22.

²⁰⁹ « [...] le créole tel qu'il est parlé dans les Amériques, est une langue (et non un *pidgin*) disposant d'une organisation morpho-syntaxique originale, certains traits étant empruntés à la fois au français et à une ou plusieurs langues ouest-africaines (certains, comme Douglas Taylor, affirment même la présence d'éléments grammaticaux amérindiens dans cette organisation), et qui a fait son apparition, sous sa forme actuelle dans le cadre socio-économique-culturel de la société de plantation. Laquelle regroupe et sédentarise dans un même espace blancs, Nègres et Métis esclaves. [...] La langue créole comprend des formes dialectales variées où se réalise l'intercompréhension, ces dialectes se regroupant eux-mêmes en deux catégories, celle des créoles en *ka* et celle des créoles en *ap*. », Jacques CORZANI, *Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane*, Désormeaux, Fort-de-France, 1994.

²¹⁰ Cf. Roger TOUMSON, *La Transgression des couleurs*, op. cit., T.1. p. 36.

²¹¹ « Dans son acception spécialisée le terme « petit-nègre » ne se réfère pas à n'importe quelle approximation du français attribuée aux alloglottes noirs ou à la version caricaturale de celle-ci -e.g y en a bon- mais à une forme véhiculaire du français

En s'exprimant sur le créole et son processus d'écriture, Simone Schwarz-Bart dit dans un autre entretien :

« [...] je suis vraiment très respectueuse de cette langue, le créole. Je ne me demande pas si c'est une langue ou si c'est un patois ; je sais que je l'utilise, que je le vis. Quand je suis en train d'écrire, la langue créole ensoleille, rend vraiment vivante ma pensée française. Sans le créole, cette langue française m'apparaît comme la Belle au bois dormant, quelque chose d'endormi : le Prince charmant, c'est le créole. C'est lui qui vient féconder en quelque sorte cette princesse-là. Mon rapport à la langue créole est un rapport ludique. Cela me donne une certaine distance avec la réalité que je vis et avec la manière dont j'appréhende en français cette réalité. »²¹²

Ainsi Simone Schwarz-Bart adapte le français à ses propres exigences de sorte que le lecteur se trouve devant un texte français hautement créolisé. Il ne s'agit plus de diglossie mais d'un continuum linguistique.²¹³

Au début, les expressions d'une littérature en créole furent réduites à une production destinée majoritairement à de jeunes créolophones²¹⁴ (contes et anthologies de proverbes). Quelques écrivains essayèrent, cependant, à leurs débuts, de s'exprimer en créole, comme Raphaël Confiant : *Bitako-a* (1985), traduit comme *Chimères d'en ville* en 1997, *Kôd Yanm* (1986) traduit comme *Le Gouverneur des dés* en 1995 et *Marisosé* (1987) traduit comme *Mamzelle Libellule* en 1995.

Face à ces essais, le français est resté la langue privilégiée du roman. Néanmoins, plus récemment, une recherche expérimentale s'est imposée, semblable à celle de Simone Schwarz-Bart :

dénommée aussi petit-français et français-tirailleur. Comme l'indique ce dernier terme il s'agit d'une variété de français qui était fort répandue dans les unités coloniales, et elle remonterait sans doute directement au sabir (petit mauresque) d'Afrique du Nord évoqué plus haut... » Albert VALDAM, *Le créole*, Editions Klincksieck, Paris, pp. 39-40.

²¹² Lise GAUVIN, « La belle au bois dormant, Simone Schwarz-Bart », *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Karthala, Paris, 1997, pp. 120-122

²¹³ Cf. Kathleen GYSSELS, *Le folklore et la littérature orale créole dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart (Guadeloupe)*, op. cit., p. 12.

²¹⁴ Cf. Kathleen GYSSELS, *Filles de Solitude*, op. cit., p. 85.

« [...] maint romancier infiltre le créole selon des procédés originaux. Des échanges entre personnages se font soit en français standard, soit en français créolisé ou créole (traduit alors en note) comme l'observe Marie-Christine Hazaël-Massieux chez Zobel, Chamoiseau et Raphaël Confiant. »²¹⁵

La dispute créole-français/français-créole a été finalement surmontée lorsqu'un langage franco-créole surgit au cours de cette recherche « expérimentale » qui consiste à « infiltrer » le créole dans le français, comme nous l'avons signalé plus haut. Ironiquement, Gyssels, dans une note en pied de page, en parlant du texte que nous venons de citer, parvient à affirmer :

« L'auteur de *Bitako-a* et *Kôd Yanm* n'aurait sans doute pas été candidat au Goncourt (1991) s'il avait continué à écrire en créole! Le vieux débat entre défenseurs d'une littérature en basilecte (frontière nette entre le français et le créole, défendue par Confiant et Bernabé et d'autres) et en mésolecte (mélange linguistique français-créole cher à Prudent) se révèle stérile devant le fulgurant succès du franco-créole de Chamoiseau. »²¹⁶

Nous pourrions nous demander quelle est l'origine de cette résistance au créole qui, n'ayant pas pu s'établir comme une langue littéraire a trouvé un statut littéraire possible²¹⁷, en pénétrant le français et en devenant *franco-créole*.

Le créole²¹⁸ est une langue, et une langue vernaculaire dans un territoire

²¹⁵ *Ibidem.*

²¹⁶ *Ibidem.*

²¹⁷ « L'écriture en créole en est encore au stade des débats sur le code orthographique à adopter et au problème d'en faire une langue écrite susceptible de transmettre tout message efficacement. Aussi n'est-il pas étonnant que les auteurs se tournent vers le français dont la longue tradition écrite les dispense d'inventer une langue (mais non de la penser), ce qui, du coup, libère leur imaginaire. Katia LEVESQUE, *La créolité : entre tradition d'oraliture créole et tradition littéraire française*, Éditions Nota bene, Québec, 2004, p. 89

²¹⁸ « Ce qui est alors décrit (le créole français) est indubitablement une langue, aussi homogène et cohérente en sa structure que n'importe quelle autre, diversifiée en dialectes géographiques et sociaux, une langue romane qui, comme l'a établi, il y a quarante ans, L. Hjelmslev dans un article célèbre (« Relations des Etudes Indoeuropéennes, I, 1, 1938 ») est au français à peu près ce que ce dernier est au latin, et qui est parlée depuis trois siècles au moins en Amérique et dans l'Océan Indien. » Albert VALDMAN, *Le créole : structure, statut et origine*, op. cit., p. IX.

multilingue²¹⁹; et comme telle, elle a ses expressions littéraires mineures (contes, proverbes...), réduites et limitées aux créolophones. Cela signifie qu'elle est destinée à un très petit nombre de lecteurs. Un peu moins que les alphabétisés sur chaque île. Nous pensons maintenant au créole de la Guadeloupe. C'est à dire une île de 423.601 habitants²²⁰, où la quasi totalité parle créole, mais où régnait à l'époque où paraissait le roman un taux d'analphabétisme de 25% ; chiffre qui réduisait le cercle des lecteurs ²²¹.

Voilà pourquoi — ici se trouve le secret — les écrivains finissent toujours par ne plus écrire en créole. Pourquoi, en effet, se condamner à l'oubli s'ils ont le français comme langue seconde qui leur permet d'accéder, en le pénétrant, au domaine de la littérature universelle ?²²² Être lu par tout l'univers de la francophonie ; et de là, grâce à la traduction, passer au cercle des lecteurs du monde entier. Nous comprenons, alors, comment Raphaël Confiant en apportant des solutions à la création d'une langue littéraire, le franco-créole, recherche similaire à celle de Simone Schwarz-Bart, après avoir écrit, à l'origine, en créole *Bitako-a* et *Kôd Yanm*, a transcendé ses limites²²³.

²¹⁹ « Les créoles assument partout le rôle de langue vernaculaire et ils n'ont donc pas encore accès aux domaines officiels tels que l'administration, les grandes affaires, l'instruction, etc. Mais l'exception faite à cette limitation, ils jouent le même rôle que les autres langues vernaculaires. Comme les créoles sont rarement la seule langue dont dispose la communauté. » *Id.*, p. 12.

²²⁰ Félix-Hilaire FORTUNE, *Antilles françaises : De la Nature et des hommes*, L'Harmattan, Paris, 2002, p. 241.

²²¹ Cf. Albert VALDAM, *Le créole : structure, statut et origine*, *op. cit.*, p. 32. Glissant affirme que la Martinique et la Guadeloupe constitue « une société bilingue, c'est-à-dire qu'il y a vraiment une présence de la langue créole qui est parlée par 100% de la population et réellement une présence de la langue française qui est parlée par 95% de la population. » Edouard GLISSANT, *Introduction à une poétique du divers*, *op. cit.*, p. 52.

²²² « Le français langue seconde est un concept ressortissant aux concepts de langue et de français. Sur chacune des aires où il trouve son application, c'est une langue de nature étrangère. Il se distingue des autres langues étrangères éventuellement présentes sur ces aires par des valeurs statutaires, soit juridiquement, soit socialement, soit les deux et par le degré d'appropriation que la communauté qui l'utilise s'est octroyé ou revendiqué. Cette communauté est bi ou plurilingue. La plupart de ses membres le sont aussi et le français joue dans leur développement psychologique, cognitif et informatif, conjointement avec une ou plusieurs autres un rôle privilégié. » Jean-Pierre CUQ, *Le Français langue seconde*, Hachette, Paris, 1991, p. 139.

²²³ En effet, Confiant lui-même explique ce drame de l'écrivain antillais dans une interview avec Maryse Condé, « Je publie en français, après cinq livres en créole, parce que j'ai assez donné et que j'en ai marre de subir la condescendance, le mépris ou l'indifférence qui pèse sur les écrivains créolophones. Quand vous écrivez en créole on vous prend pour un incapable! Hector Pouillet et Roger Valy en Guadeloupe, Tèrèz Léotin et Serge Restog en Martinique le savent bien. On ne respecte que les édités en

D'une autre façon, ce serait se condamner au silence, à disparaître de la scène de la lutte où l'on débat des grands problèmes des Amériques face aux métropoles étrangères ou pas ; espace d'où, d'un côté positif, partent les communications entre les peuples du Continent et le monde entier.

Ceci explique, peut-être, pourquoi les maisons d'édition, ces dernières années, n'ont pas reçu d'œuvres écrites exclusivement en créole.²²⁴ Pour ces raisons, nous comprenons pourquoi le créole, que nous analyserons dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart, c'est celui que l'on considère comme franco-créole ; c'est celui qui, en transformant le français et en étant présent, permet l'existence d'un langage littéraire franco-créole qu'il ne faut pas confondre avec le « patois » ou le « petit nègre » écrits.

Le franco-créole est une symbiose, un métissage, une invention linguistique littéraire américaine, quelque chose d'insolite dans l'univers linguistique littéraire, un miracle de l'invention créative afin de se propager hors de la périphérie limitrophe des îles. Quelque chose de vraiment merveilleux. Et tout cela est en lui-même baroque.

Pour reprendre l'expression de Carpentier à propos de *Moi, le Suprême*, il n'est pas imprudent d'affirmer que *Téluée Miracle* « n'est pas seulement important par son thème, mais aussi par le formidable problème linguistique qu'il résout. »²²⁵

En essayant d'interpréter l'œuvre, nous pouvons dire, suivant la ligne de Schwarz-Bart, que dans le langage littéraire franco-créole, le créole apporte l'« esprit », le merveilleux, le magique, l'insolite, et le français apporte, quant à lui, le lien réel que lui donne la culture universelle et qui l'introduit dans le monde de la littérature.

C'est cet authentique métissage linguistique qu'il nous intéresse de souligner

France et qui ont reçu l'aval du Papa Blanc. Même au sein de ma propre famille, je me suis entendu dire: « Enfin tu es un vrai écrivain ». Tout ça parce que je publie en français. » Interview avec Maryse Condé, *Karibèl Magazine* n° 1, p. 36, citée par Delphine PERRET, *La créolité, espace de création, op. cit.*, p. 147.

²²⁴ « [...]depuis 1990, aucun roman créole n'a été publié dans la Caraïbe. Quelques « nouvelles », d'ailleurs toujours accompagnées de leur traduction en français - ce qui n'est pas assez caractéristique - peuvent être mentionnées en ce qui concerne les petites Antilles [...]. Les romans parus dans cette période, sont tous écrits en français, même à l'occasion des insertions (brèves) de créole sont produites. Même R. Confiant, qui en Martinique écrivait en créole dans les années 1985-90, a cessé d'écrire en créole, et a entrepris de traduire, ou de faire traduire en français ses anciens romans créoles : c'est le cas de *Mamzelle Libellule*, 1994, (traduction de Marisosé) ou du *Gouverneur des dèz*, 1995 (traduction de Kid Yanm) .» Marie Christine HAZAËL-MASSIEUX, « Les avatars de la littérature en créole », *Notre Librairie*, Paris, n° 127, juillet - septembre 1996, pp. 20-22.

²²⁵ Alejo CARPENTIER, « Conferencia-debate », *op. cit.*, p. 16.

comme élément du réel merveilleux présent. De cette manière, Simone Schwarz-Bart reste fidèle à sa langue maternelle et assume, en la surmontant, la réalité historique et sociale qui l'a placée dans la francophonie.

Voilà pourquoi, comprendre cette genèse du franco-créole c'est souligner le drame de l'existence du peuple antillais francophone et c'est la perspective d'une solution au bilinguisme. C'est pour cela que nous comprenons que l'apport de Simone Schwarz-Bart à la langue littéraire consiste à transformer celle-ci en une langue à la fois véhiculaire et révélatrice de l'âme antillaise, tout comme le ferait une langue maternelle.

Et la mission de l'écrivain et, plus particulièrement, de l'écrivain américain est d'être lu, comme le signale Carpentier pour communiquer le réel merveilleux du pays et de ses habitants, et dénoncer, à la fois, aussi, le « réel affreux » qui les rend malheureux. Le merveilleux n'est pas seulement cette belle réalité qui provoque l'admiration parce qu'elle est insolite. A côté de cette réalité merveilleuse, il y a « *le laid, le difforme, le terrible, qui pour autant réalités insolites peuvent être merveilleuses [...] Tout ce qui est insolite est merveilleux.* »²²⁶

Pour conclure nous pouvons citer Bernabé, Chamoiseau et Confiant qui dans *Eloge de la créolité* proposent comme principe de la littérature créole qu'« [...] il n'existe rien dans notre monde qui soit petit, pauvre, inutile, vulgaire, inapte à enrichir un projet littéraire. Nous faisons corps avec notre monde. Nous voulons, en vraie créolité, y nommer chaque chose et dire qu'elle est belle [...] Élucider le fonctionnement des conteurs. [...] Explorer nos origines amérindiennes, indiennes, chinoises et levantines, trouver leurs palpitations dans les battements de nos cœurs. [...] C'est par ce systématisme que se renforcera la liberté de notre regard. Notre écriture doit accepter sans partage nos croyances populaires, nos pratiques magico-religieuses, notre réalisme merveilleux». ²²⁷

²²⁶ Pour le désigner, Carpentier assume le terme « réel affreux ». Ce terme fut prononcé par un étudiant lors de la « Conférence-débat » de 1977 et Carpentier l'emploie en contrepoint au réel merveilleux. Cf. « Conferencia-debate » *op. cit.*, p. 159.

²²⁷ Jean BERNABÉ, Patrick CHAMOISEAU, Raphaël CONFIAnt, *Eloge de la créolité*,

DEUXIÈME PARTIE

Editions Gallimard, Paris, 1989, pp. 40, 41.

L'Œuvre littéraire de Simone Schwarz-Bart

CHAPITRE 1

Simone Schwarz-Bart : l'auteur et ses œuvres

Suivant notre approche de l'analyse des romans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* et *Ti Jean L'horizon*, il ne suffirait pas d'esquisser une présentation de l'auteur, ni de dresser un catalogue de son œuvre. Il ne suffirait pas non plus d'écrire une recension pour montrer l'importance que la critique littéraire donne à son œuvre, ni de signaler quelques références sur la place qu'elle occupe dans l'histoire de la littérature antillaise francophone.

En effet, cette approche succincte serait insuffisante car nous ne montrerions pas le rapport étroit qui existe entre l'auteur et son œuvre, ni entre ceux-ci et la spécificité

de la complexe réalité sociale et naturelle de la Guadeloupe. Des rapports qui constituent ce que Michel Butor appelle le « *symbolisme d'un roman* ». ²²⁸

L'objectif principal de ce chapitre est de montrer une partie significative de telles relations. Nous sommes ainsi dans une meilleure position pour mener à bien la tâche critique à la façon dont Butor l'entend et que nous partageons :

« [...] il me semble que la tâche essentielle du critique est de les débrouiller - les relations -, de les éclaircir afin que l'on puisse extraire de chaque œuvre particulière tout son enseignement. » ²²⁹

Quand nous essayons de montrer l'appartenance des romans au *réalisme merveilleux antillais*, le fait de mettre en relief ces relations, nous évite certainement de nous laisser emporter par un imaginaire capricieux, hors contexte. Par ailleurs, celles-ci nous permettent aussi de voir la perspective *réaliste du réel merveilleux*. ²³⁰

De fait, il existe un lien privilégié à découvrir dans la tâche critique, entre les relations que le romancier établit avec la réalité et celles que les personnages établissent à l'intérieur même de l'œuvre romanesque et qui dépassent, très souvent, l'intention de l'auteur.

« [...] si le romancier cherche à nous faire part sincèrement de son expérience, si son réalisme est assez poussé, si la forme qu'il emploie est suffisamment intégrante, il est nécessairement amené à faire état de ces divers types de relations à l'intérieur même de son œuvre. Le Symbolisme externe du roman tend à se réfléchir dans un symbolisme interne, certaines parties jouant, par rapport à l'ensemble, le même rôle que celui-ci par rapport à la réalité. » ²³¹

²²⁸ « J'appelle « symbolisme » d'un roman l'ensemble des relations de ce qu'il nous décrit avec la réalité où nous vivons. » Michel BUTOR, *Essais sur le roman*, « *Le roman comme recherche* », Les Editions de Minuit 1960, Gallimard, Paris, 2000, p. 12.

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ Cf. Alejo CARPENTIER, Prologue au *Royaume de ce monde*. Le réel merveilleux enveloppe des entités *réelles*, soit ontologiques ou gnoséologies. Elles sont objectives, elles ne sont pas placées par le sujet, même si une théorie peut-être faite pour les expliquer.

²³¹ Michel BUTOR, « *Le roman comme recherche* », *Essais sur le roman*, *op. cit.*, p. 12.

Cette approche littéraire mène à la conviction qu'à travers l'analyse des relations (symbolismes) externes et internes il est possible d'avoir en vue les racines des *motivations* à travers lesquelles l'auteur fait surgir les *sujets principaux* des romans que nous examinons :

- l'engagement²³², l'identité retrouvée dans la créolité, la dignité conquise par les propres efforts, l'acceptation de l'exiguïté insulaire inscrite dans l'arc antillais du feu et des cyclones.

Ce sont des sujets présents dans la réalité de la Guadeloupe et qui deviennent récit par l'intermédiaire de Simone Schwarz-Bart en tant que romancière antillaise. C'est une réalité à travers laquelle s'exprime un engagement et que nous voyons apparaître dans les incipits des romans.

1. Les romans et la critique

L'Œuvre romanesque de Simone Schwarz-Bart est largement reconnue aussi bien dans la francophonie antillaise que dans la métropole et dans un univers littéraire qui comprend plusieurs langues. Cette réussite répond à sa qualité littéraire, à sa façon originale d'aborder les sujets et les thèmes de la littérature noire antillaise, à la création d'un nouveau langage littéraire, résultat d'une symbiose linguistique franco-créole qui dépasse les limites des parlers locaux créoles.²³³

Ce langage est important car il est capable d'exprimer les traits les plus remarquables de l'identité créole de la Guadeloupe. La façon dont Simone Schwarz-Bart prend comme point de départ des hommes et des femmes de la réalité locale pour les transformer dans le développement du récit en *prototypes* de Noirs antillais est aussi une réussite très remarquable.

En effet, les traits particuliers des personnages principaux, leurs rôles actantiels,

²³² L'engagement est un trait étroitement lié aux romanciers inscrits dans le réel merveilleux.

²³³ « On distingue, pour ce qui est de créoles à base française, la zone de l'Océan Indien (Maurice, Réunion, Seychelles) et la zone atlantique continentale (avec la Louisiane et la Guyane, insulaire avec Haïti, la Guadeloupe, la Dominique, la Martinique, Sainte-Lucie, Grenade, Trinidad) [...] Les créoles fonctionnent essentiellement dans l'esprit de ses usagers comme une langue ethnique, intracommunautaire, dont le partage avec l'Autre reste problématique et sujet à caution. Jean BERNABE, « Conflit, complémentarité des langues et élimination des barrières linguistiques dans la Caraïbe », *Regards sur la Francophonie*, sous la direction de Marc GONTARD et Maryse

et la façon dont ils se présentent, Télumée est le prototype de la femme noire antillaise et Ti Jean apparaît comme le prototype du Noir antillais, héros de la légende de la souche noire antillaise.

Mais c'est sans doute grâce à leur portée universelle que les romans ont obtenu une reconnaissance non seulement dans le monde littéraire mais aussi chez les lecteurs de contes et romans. Ainsi, Télumée et Ti Jean appartenant à un milieu local (les flancs du volcan de la Soufrière, les mornes de Fond-Zombi) peuvent donc être reconnus dans toute la Guadeloupe et transcender le monde antillais.

Ceci est atteint dans les romans par la représentation avec succès de leurs émotions, leurs passions, leurs désirs, leurs espoirs, leurs drames, leurs souffrances, enfin de leur imaginaire magico-religieux. Ce qui permet aux personnages d'être identifiés en tant que porteurs de la pensée, des motivations et des sentiments compréhensibles par tout le monde.

En tant que prototypes, ces personnages sont identifiés aux Noirs qui résistent au modèle des plantations du bassin de la Caraïbe. Pour cette raison, à travers la ressemblance avec leurs lecteurs, ils acquièrent une signification et leurs oeuvres atteignent une portée universelle.

Pour toutes ces raisons, les romans soit dans leur langue d'origine, soit à travers les traductions, peuvent être accueillis favorablement par des lecteurs qui s'identifient avec les valeurs que les romans représentent. Des lecteurs et des critiques sensibles à la *bonne littérature* pourront les accueillir sans réserve par leurs propres valeurs littéraires.

Ceci explique, aussi, que les romans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* et *Ti Jean L'horizon* ont fait l'objet de multiples recensions de la part de la critique littéraire. De même, leurs sujets et thèmes ont inspiré des essais, des mémoires et des thèses dans plusieurs universités : aux Antilles (D.O.M.) et en métropole. Celles-ci abordent le genre, le langage et la thématique des œuvres.²³⁴

1.1. Les romans au-delà de l'insularité

Pluie et vent sur Télumée Miracle et *Ti Jean L'horizon* ont été traduits dans plusieurs langues²³⁵ parmi lesquelles l'anglais (britannique et nord américain)²³⁶, le

BRAY, *Plurial 6*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 1996, p. 195.

²³⁴ Cf. « Bibliographie » pp. 412 - 415.

²³⁵ « Simone Schwarz-Bart est l'auteur de *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, roman

hollandais, le portugais (brésilien) et l'allemand. Ceci a rendu possible la diffusion de ces œuvres en Europe, aux Amériques et en Afrique.

Ti Jean L'horizon fut traduit en allemand en 1982 comme *Peter Hammer Verlag*, par Ulrich Wittmann et *Pluie et vent sur Télumée Miracle* en 1988 par Udo Schogl. Dans un article intitulé « La réception de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart », Marie-Line Séphocle nous signale l'accueil favorable que l'œuvre des deux romancières reçut en Allemagne :

« Elles — Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart — sont reçues en Allemagne en tant qu'écrivains et femmes et caribéennes. La réception de Simone Schwarz-Bart en Allemagne compte une dizaine d'articles [...]. Ces interviews et comptes-rendus de texte ne s'adressent pas seulement aux initiés allemands de littérature caribéenne mais aussi au lecteur allemand en général puisque, outre les revues littéraires telles *Erlanger Kultur*, *Literarische Nachrichten* ou *Frankophone Literatur Ausserhalb Europa*, ils paraissent dans les grands journaux allemands tels le *Sud-deutsche Zeitung*, le *Frankfurter Rundschau* ou le *Westfälische Rundschau*. »²³⁷

Parmi les deux romans, *Ti Jean L'horizon* va attirer davantage l'attention de la presse allemande. Ce roman est perçu, plus nettement, comme une œuvre qui parle de l'identité du Noir du nouveau monde, sujet autour duquel est centré l'attention du public et de la critique allemande des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix :

traduit en douze langues. » Quatrième couverture à l'édition de *Ti Jean L'horizon*, Editions du Seuil, Paris, 1979. Kahtleen Gyssels fait référence à la traduction en douze langues dans « Dans la toile d'araignée : conversations entre maître et esclave dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*. » Kahtleen GYSSELS, *Elles écrivent des Antilles*, op. cit., et *Filles de Solitude*, op. cit., p. 33.

²³⁶ *Pluie et vent sur Télumée Miracle* est le roman des Antilles françaises le plus lu par les étudiants de français dans les pays anglophones. « *Pluie et vent sur Télumée* is the French Caribbean novel most widely read by French students in anglophone countries. According to a survey recently conducted by editors in the United States of America. » Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Introduction, notes and bibliography by Alfred FRALIN and Christiane SZEPS, Bristol Classical Press, Londres, 1998, pp. XIV, XXII. *Pluie et vent sur Télumée Miracle* a été traduit comme *The Bridge of Beyond*, (1982) et *Ti Jean L'horizon* comme *Between Two Worlds*, (1992) par Barbara Bray, Heinemann, Oxford.

²³⁷ Marie-Line SEPHOCLE, « La réception de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart en Allemagne. », Howard University, Maryse CONDE, *L'Héritage de Caliban*, Editions

« Des interviews accordées à la presse et aux critiques allemands se dégagent un grand thème : celui de l'identité. L'identité de l'écrivain antillais et de l'Antillais en général face à la France, son identité face à l'Afrique, son antillanité constituent les sous-thèmes de ce thème central. »²³⁸

1.2. Les critiques métropolitaine et antillaise

En ce qui concerne la critique métropolitaine, il faudrait faire mention du prix que Simone Schwarz-Bart reçut : *Le Grand Prix des lectrices* de la revue *Elle* (1973) pour son œuvre *Pluie et vent sur Télumée Miracle*. Et c'est presque tout. Cette exigüité est en contraste avec l'espace que lui consacre, en termes élogieux, la critique allemande, francophone et anglophone.

A notre avis, plusieurs raisons sont à l'origine de l'incompréhension de la critique métropolitaine. Quand Simone Schwarz-Bart écrit son premier roman, les cercles littéraires français ont comme modèle le *nouveau roman*,²³⁹ et justement, l'œuvre de Simone Schwarz-Bart est totalement à l'opposé de ce mouvement et de ceux qui le précèdent. Elle introduit un roman *engagé* avec une situation historique en termes de Créolité et sous la perspective du réel merveilleux. Elle va « *infléchir* » le français et le « *transformer* » pour s'exprimer dans un nouveau langage : *le teluméen*.²⁴⁰

L'attitude de la critique métropolitaine fut parfaitement compréhensible pour Simone Schwarz-Bart et ne laissa chez elle aucun ressentiment. Lors de l'entretien que nous eûmes, elle exprima :

« [...] mes livres sont arrivés trop tôt avec la notion de Créolité. Maintenant l'existence de cet univers n'est pas contesté. Certains critiques métropolitains ont qualifié mes romans d'univers de bananes. Il y a un proverbe yiddish qui dit 'vous savez tout, mais à quoi bon si vous gardez les lunettes sur les yeux et

Jasor, Pointe-à-Pitre, 1992, p. 248.

²³⁸ *Id.*, p. 249.

²³⁹ Le *nouveau roman* est une tendance du roman français des années 1960 - 1970, se réclamant d'une description objective, récusant l'analyse psychologique et la narration traditionnelles. Il faut se rappeler que *Télumée Miracle* fut publiée en 1972.

²⁴⁰ Ce terme de « teluméen » a été utilisé par la critique.

l'automne dans le cœur. ' A partir de là on peut tout pardonner : des gens avec des lunettes et des feuilles mortes sur le cœur.

Pour les Antillais c'est l'obligation de l'apprentissage de l'autre monde : la scolarité, la supériorité, l'histoire, la géographie, la philosophie. Ce sont des éléments de comparaison, de relativité. Mais l'autre ne connaît pas notre univers et ne veut pas le connaître parce qu'il le considère inférieur. »²⁴¹

Nous pouvons ajouter aux raisons que nous venons de mentionner, le fait qu'elle emploie dans le récit des caractéristiques particulièrement remarquables : des créations linguistiques qui prennent des distances par rapport à la syntaxe française, l'introduction de nouveaux sujets qui abordent la problématique vécue par la Guadeloupe, l'apport d'une structure narrative complexe où le récit se chevauche entre le conte et le roman.

Rien de ceci n'était habituel pour les critiques français, en particulier, cette sorte de mélange entre le conte et le roman. Ceci est un aspect que Simone Schwarz-Bart elle-même n'arrive pas à délimiter. Dans l'entretien avec Roger et Héliane Toumson déjà cité, nous trouvons le dialogue suivant :

*« T.E.D. : Comment qualifiez-vous **Pluie et vent sur Télumée Miracle** ? Roman ou conte ?*

S.S.B. : Je ne peux pas le qualifier de roman, mais je ne sais pas si je le qualifierai plus volontiers de conte, c'est vrai. »²⁴²

En ce qui concerne l'accueil de la critique antillaise, il faut signaler que certains secteurs se montrèrent défavorables à son œuvre. Quelques-uns pour des raisons politiques, d'autres comme défenseurs du créole. A ce propos, Simone Schwarz-Bart avoue :

« Il m'a été fait un procès : Pourquoi ce livre n'est-il pas écrit en créole, pourquoi est-ce qu'il n' y a pas de revendication indépendantiste et, disons-le, révolutionnaire, etc. Effectivement, ce débat m'a complètement traumatisé à l'époque. Et aujourd'hui, je trouve cela amusant. Car tout ce que l'on m'a

²⁴¹ « Entretien avec Simone Schwarz-Bart », Guadeloupe, janvier 2003, *ms.*

²⁴² Roger et Héliane TOUMSON, « Interview avec Simone et André Schwarz-Bart : sur les pas de Fanote », *Textes, Etudes et Documents (TED)*, *op. cit.*, pp. 2 1

reproché, c'est ce qui est préconisé maintenant : La Créolité. »²⁴³

Pluie et vent sur Télumée Miracle fut présenté par quelques secteurs comme un roman réactionnaire qui manquait « d'engagement » :

« [...] le roman de Simone Schwarz-Bart, **Pluie et vent sur Télumée Miracle**, fut publié en 1972, dans une période d'intenses luttes syndicales et politiques. Des critiques très vives avaient été adressées à l'auteur par des militants pour qui la nouveauté esthétique du livre n'était pas d'actualité dans le contexte de l'époque et ne contribuait donc pas à la conscientisation de la population .»²⁴⁴

Simone Schwarz-Bart a confirmé que son œuvre *Télumée Miracle* avait été soumise à une forte critique, même si véritablement c'est une œuvre engagée car il s'agissait de donner aux Guadeloupéens l'occasion de lutter à partir de la connaissance d'eux-mêmes, connaissance qui est préalable à n'importe quelle forme de lutte politique. Elle nous dit :

« [...] à l'époque j'estimais que la meilleure façon pour moi d'être Guadeloupéenne c'était de présenter les miens tout simplement. La plus grande réplique que je pouvais donner à quelques critiques que ce soit et la plus grande force que je pouvais apporter aux miens, c'était de leur tendre un miroir. Voyez ce que nous sommes, nous sommes quelque-chose, nous valons quelque chose, nous sommes une force et nous devons continuer comme ça... »²⁴⁵

Simone Schwarz-Bart connaît parfaitement la différence qui existe entre un récit motivé politiquement et le discours politique. Elle sait que les romans ne changent pas le monde, même s'ils l'interprètent très fidèlement. Elle sait, aussi, qu'elle autant que son œuvre doivent être *engagées* avec les luttes politiques même si ceci n'est pas expressément manifeste dans son œuvre romanesque. L'engagement est un trait

²⁴³ Antilla, « Simone Schwarz-Bart, la mémoire inconsolée », n° 875 mars 2000, p. 28

²⁴⁴ Lydie CHOUROUTOU-HO-FONG CHOY, « Littérature et départementalisation », *De l'abolition de l'esclavage à la départementalisation*, Editions Jasor, Pointe-à-Pitre, 2001, p. 264.

commun aux écrivains latino-américains inscrits dans le réel merveilleux.

Simone Schwarz-Bart a compris depuis le début que son engagement politique d'écrivain commençait par donner une contribution à l'entreprise la plus urgente de la vie intellectuelle, idéologique de la Guadeloupe. Cette contribution consistait à montrer la formation de la conscience collective basée sur l'identité collective, dans la reconnaissance progressive de l'île comme authentique terre natale, et de l'insularité caribéenne comme patrie commune. Elle découvre chez elle les racines américaines. L'antillanité prend la relève de la « mère Afrique » imaginaire. L'idéologie de la négritude a été dépassée.

Avec *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, elle réussit à transcender les limites du personnage principal dans son « île exiguë » pour retrouver le courage universel qui rend compte de la spécificité identitaire de tous les hommes et les femmes des Antilles. Ils ne seront plus des Noirs africains esclavagés pour travailler la canne, mais des Américains libres, noirs bâtissant leur avenir avec le même amour avec lequel Télumée cultive son « jardin ». De là, Simone Schwarz-Bart nous éclaire le sens de son engagement politique :

« [...] pour moi le fait d'avoir écrit ça, — **Télumée Miracle** — était déjà un acte politique. Il fallait, au contraire, que nous nous retrouvions... Il fallait quelque chose qui ferait que chacun se retrouve au lieu de faire des dissensions. Pour moi, c'est un acte politique. Mais pas avec un sceau, une marque politique. »²⁴⁶

Il y a d'autres versants de la critique défavorable parmi lesquels se trouve Caroline Oudin-Bastide qui présente *Pluie et vent sur Télumée Miracle* sous les traits du fatalisme et de l'aliénation,²⁴⁷ et Merle Hodge, anglophone antillaise, qui critique son style et sous-estime la relation du roman avec la conscience collective de la Guadeloupe

²⁴⁵ Antilla, « Simone Schwarz-Bart, la mémoire inconsolée », *op. cit.*, p. 29

²⁴⁶ Roger et Héliane TOUMSON, « Interview avec Simone et André Schwarz-Bart : sur les pas de Fanote », *Textes, Etudes et Documents (TED)*, *op. cit.*, p. 22.

²⁴⁷ Caroline OUDIN-BASTIDE, « *Pluie et vent sur Télumée Miracle* : fatalisme et aliénation », *CARE* n° 2, 1975, p. 87, et cité par Ernest PÉPIN, « *Pluie et vent sur Télumée Miracle* : le jeu des figures répétitives dans l'œuvre », *Textes, Etudes et Documents (TED)*, *op. cit.*, p. 75.

et remarque qu'il ne reste que dans l'exotisme.²⁴⁸

D'autres courants, comme ceux liés aux mouvements féministes, analysèrent négativement les relations homme-femme dans le roman, sans y voir et apprécier le rôle que Simone Schwarz-Bart accordait à l'homme, en tant que sujet de ses crises et de ses drames personnels qui faisaient partie du malaise social.

Et même si nous parlons d'une société où le matriarcat est dominant, le rôle réservé à l'homme — dans ce roman — est lié à la recherche de la place qu'il occupe pour soutenir moralement et matériellement les crises affectives de ses compagnes, laissées par les hommes qui succombent, ou par ceux de passage, comme expression des crises qu'ils traversent tous.²⁴⁹

Nous trouvons, précisément, la confirmation de notre assertion chez Maryse Condé, qui au début se montra très critique sur l'œuvre de Simone Schwarz-Bart, mais qui par la suite développa une attitude plus compréhensive puisque dans *La Parole des femmes* elle tient ces propos :

«[...] ceux qui ont reproché au roman de Simone Schwarz-Bart d'être totalement apolitique ont, à notre avis, fait une contranalyse. Ce n'est pas simplement la méchanceté, la légèreté ou un destin aveugle qui écarte les hommes de Télumée. C'est la structure sociale d'un pays dominé, l'exploitation dont les Nègres sont victimes qui ne permettent pas le bonheur des êtres, et détruisent les couples. »²⁵⁰

D'autre part, Maryse Condé fait une reconnaissance importante sur le langage de l'œuvre, qui avait suscité des controverses à l'époque, car le créole voulait s'affirmer en tant que langue nationale par opposition au français considéré comme langue coloniale. En effet, elle affirme :

²⁴⁸ Merle HODGE, « Social conscience or exotism : two novels from Guadeloupe » *Revista Interamericana*, volume IV, n° 3, 1974, pp. 397 - 398.

²⁴⁹ Nous pouvons mentionner, par exemple, Elie, le mari de Télumée, qui sera aliéné quand il se retrouve au chômage. Les hommes errants : l'amant de Minerve, le « Noir de la Dominique », une île voisine de la Guadeloupe, qui fait partie de l'errance laissée par l'abolition définitive de l'esclavage (1848), puisqu'elle avait été rétablie en 1802 par Napoléon. L'amant de Victoire, le « Noir de la Désirade » une île de l'archipel de la Guadeloupe. Et Haut-Colbi, un « nègre caraïbe » de la Côte sous le vent avec qui Victoire part.

²⁵⁰ Maryse CONDÉ, *La parole des femmes*, L'Harmattan, Paris, 1993, p. 35.

« Ce qui est certain, c'est que sur le plan du style, sa réussite est totale. Elle - Simone Schwarz-Bart - a résolu ce problème capital pour un Antillais : comment transposer dans le français l'originalité propre au créole. Comment acclimater un certain nombre d'expressions et de mots sans tomber dans le « folklorisme ». La gageure est tenue, nous ne sentons jamais l'effort ou l'artifice. Une analyse stylistique de cet ouvrage s'imposerait. »²⁵¹

Parallèlement à la critique adverse, il y eut des critiques comme Roger et Héliane Toumson qui surent voir depuis le début qu'avec *Télu-mée Miracle* on se trouvait devant une œuvre qui constituait un défi. Pas seulement à cause de sa nouveauté littéraire, mais aussi par le message qu'elle transmettait.

De telle façon que nous pouvons parler d'un accueil très chaleureux mais aussi engagé avec l'œuvre, ce qui les mena à publier le deuxième numéro de la revue *TED*²⁵², consacré à *Télu-mée Miracle*. Le couple Toumson publia un entretien sous le nom : « Interview avec Simone et André Schwarz-Bart : sur les pas de Fanotte », et Roger Toumson écrivit un article intitulé « *Pluie et vent sur Télu-mée Miracle* : une rêverie encyclopédique ».

Dans ce numéro ont collaboré Jean Bernabé avec une étude de la diglossie littéraire : « Contribution à l'étude de la diglossie littéraire : Le cas de *Pluie et vent sur Télu-mée Miracle* de Simone Schwarz-Bart » ; article qui fait autorité dans le domaine et qui constitue un point de référence pour la critique. L'écrivain et essayiste, Ernest Pépin contribua avec l'article : « *Pluie et vent sur Télu-mée Miracle* : le jeu des figures répétitives dans l'œuvre ».

Les travaux des critiques sur le roman ont été non seulement abondants depuis ce moment-là, mais ils ont été élaborés par les meilleurs critiques littéraires de la Guadeloupe et de la Martinique. Ils ont écrit des monographies, et des allusions significatives dans divers articles sur les thèmes et sujets chez Simone Schwarz-Bart.

Il faudrait mentionner aussi les études littéraires de Colette Maximin qui fait une étude comparative de la littérature antillaise francophone avec les littératures de la

²⁵¹ Maryse CONDE, *Le roman antillais*, Editions Ferdinand Nathan, Paris, 1977, tome 1, p. 70.

²⁵² *Textes, Etudes et Documents* publié par le Centre Universitaire Antilles-Guyane de Fort-de-France en 1979.

Caraïbe hispanophone et anglophone.²⁵³ Nous pouvons ajouter aux noms déjà mentionnés, d'autres écrivains reconnus comme Raphaël Confiant et Patrick Chamoiseau.

L'Œuvre de Simone Schwarz Bart attire l'attention des publics les plus divers quand le « boom des écrivains antillais » n'existait pas encore. Mais il est particulièrement significatif de remarquer la résonance que *Pluie et vent sur Télumée Miracle* a eue dans les secteurs populaires, qui écoutaient des passages de l'œuvre à la radio, ainsi que d'autres qui achetaient le livre. Simone Schwarz-Bart raconte cette expérience qui a été l'une des plus agréables de sa vie personnelle, et bien-sûr un hommage à sa condition d'écrivain.

Dans l'entretien avec Roger et Héliane Toumson, ils lui ont posé la question suivante : « *Quel accueil a été réservé à votre livre ?* » Simone Schwarz-Bart répond :

« *L'élite a voulu autre chose que ce que je pouvais donner. J'ai donné ce que je pouvais. La plus belle femme du monde ne peut donner que ce qu'elle a... L'accueil a été très enthousiaste au niveau des gens simples : les marchandes, au marché, me demandaient d'écrire le nom du livre dans leurs mains, pour qu'elles aillent le réclamer à la librairie, car elles avaient entendu des passages à la radio. On me demandait : 'Vous avez raconté l'histoire de ma grand-mère.' Ou bien encore : 'Je vis la même situation que Télumée.' Et on me demandait des conseils. Cela m'a fait le plus grand plaisir.* »²⁵⁴

Nous considérons que cette reconnaissance a une signification dans le cadre de notre analyse. A notre avis, cette réussite est due, parmi d'autres raisons, à la qualité du texte et au fait que Simone Schwarz-Bart a su choisir les *contextes* et les *situations*²⁵⁵ qui recouvrent la Guadeloupe et ses gens. Pour cette raison, ces gens peuvent se reconnaître au milieu des péripéties à travers lesquelles le récit parcourt les sujets du roman.

Nous pouvons conclure que la critique au roman et à l'auteur elle-même reflète l'importance de cette œuvre et le choc qu'elle produisit en Guadeloupe, en métropole et dans d'autres pays européens, dans un moment d'effervescence sociale et politique aux

²⁵³ Colette MAXIMIN, *Littératures caribéennes comparées*, op. cit.

²⁵⁴ Roger et Héliane TOUMSON, « Interview avec Simone et André Schwarz-Bart : sur les pas de Fanote », op. cit., pp. 21 - 22.

²⁵⁵ Nous utilisons ces expressions dans le sens donné par Carpentier et Sartre que nous

Antilles .

Le roman *Téluée Miracle* ouvre un chemin certain vers l'affirmation de l'identité guadeloupéenne, et du point de vue de la langue littéraire, elle surmonte la contradiction posée entre le créolisme comme arme de lutte indépendantiste face au français qui semblait une langue coloniale, créant une nouvelle langue d'écriture : le franco-créole que la critique a dénommé « téluméenne »²⁵⁶.

Mal interprétée dans un premier temps dans ses motivations d'écrivain et dans le sens même de l'œuvre, Simone Schwarz-Bart est aujourd'hui respectée et estimée comme l'une des romancières les plus importantes de la francophonie antillaise. Le roman en lui-même est considéré comme l'un des paradigmes de la littérature de la Créolité.

2. *Les éléments d'une biographie intellectuelle*

A notre avis, afin de faire une analyse de l'œuvre de Simone Schwarz-Bart, la connaissance de ses motivations et de ses procédures pour représenter littérairement la réalité guadeloupéenne joue un rôle très important. Néanmoins, il est curieux que, face à la transcendance de son œuvre, elle-même en tant que créatrice, est très peu connue.

Par ailleurs, l'importance des relations entre l'écrivain, l'œuvre littéraire et les *contextes* où celle-ci se développe n'ont pas été explorés à des fins d'interprétation des œuvres. En Guadeloupe en particulier, ceci est important car l'histoire littéraire a suivi parallèlement l'histoire de la formation de la conscience d'un peuple qui a transité par l'esclavagisme et le colonialisme. Ceux-ci ont laissé comme tâche la plus immédiate de rétablir son identité.²⁵⁷

Tout ce processus historique qui est suivi dans la littérature trouve dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart un précurseur de la « troisième césure ». L'univers magique et merveilleux est inclus dans celui-là et il inscrit l'œuvre schwarz-bartienne dans le réel merveilleux.

Nous pourrions penser que la modestie proverbiale chez Simone Schwarz-Bart,

avons déjà expliqué dans le premier chapitre de la première partie.

²⁵⁶ Cf. Lise GAUVIN, « La belle au bois dormant », *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Simone Schwarz-Bart, Karthala, Paris, 1997, p. 121. Et *Infra* Troisième partie.

²⁵⁷ La théorie de Toumson sur les « césures » reflète cette relation entre l'histoire et la littérature aux Antilles-Guayane.

sa réticence à parler d'elle-même et à théoriser sur son œuvre, conduisent vers ces mésententes, ces lacunes, mais la tâche de la critique est de récupérer le plus grand nombre de données biographiques pour suppléer ces silences.

Par ailleurs, il n'existe pas de biographie intellectuelle qui pourrait être prise comme source pour examiner les relations entre la vie, l'œuvre et l'environnement. Il ne reste que des données dispersées dans des recensions et des entretiens.

De façon qu'il s'impose de ne pas laisser passer l'occasion de faire une petite ébauche biographique et une approche de sa biographie intellectuelle. Tout cela sera fondé sur ses propres témoignages afin d'éviter les erreurs et imprécisions qui prévalent jusqu'à présent. Pour cela, il sera nécessaire de confronter les informations de façon à être le plus consistant possible.

2.1. La mésentente biographique

Dans la recherche de ses données biographiques, la difficulté à obtenir sa filiation, ses date et lieu de naissance, et la façon dont elle connaît son environnement est surprenante. La plupart des données biographiques que nous avons trouvées enregistrent, souvent sommairement, ses origines. On parle d'elle comme d'un « écrivain guadeloupéen » ou, plus précisément, d'un « écrivain d'origine guadeloupéenne ».

Parfois, l'information sur son lieu de naissance est faussée. Très peu est mentionné sur sa vie familiale et les événements les plus significatifs de sa formation intellectuelle. Il en va de même pour ses motivations en tant qu'écrivain et pour les événements de sa vie qui ont influencé ses conceptions littéraires et l'apparition de ses thèmes et sujets.

Par exemple, Fanta Toureh, dans sa thèse doctorale : *L'imaginaire dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart : approche d'une mythologie antillaise* (1987), affirme que Simone Schwarz-Bart, est née à Petit-Bourg, en Guadeloupe, expliquant l'origine de cette assertion :

« *Simone Schwarz-Bart se montrant particulièrement discrète sur sa vie privée, et toutes les tentatives pour correspondre avec elle s'étant avérés vaines, nous*

ne disposons que de quelques éléments glanés au fil des 'interviews'. »²⁵⁸

Dominique Deblaine, dans sa thèse : *Simone Schwarz-Bart, imaginaire et espace créole* (1989), apporte la même information concernant le lieu de naissance. Mais elle a eu des entretiens avec Simone Schwarz-Bart :

« *Simone Schwarz-Bart [...] est un écrivain relativement discret quant à sa vie privée et distant quant à sa production littéraire. A la suite d'entretiens que nous avons eus avec elle, nous pouvons dire qu'elle s'inscrit avant tout dans l'imaginaire et qu'elle se refuse quelque peu à poser un regard réflexif sur son œuvre - terme qu'elle récuse par ailleurs - laissant cet aspect aux critiques.* »²⁵⁹

Malgré le fait qu'elle se trouvait très proche d'une source d'information de base, elle ne peut pas obtenir une information fidèle et généreuse concernant l'auteur et son œuvre. Même dans sa thèse, elle renverse les dates d'écriture des deux romans de Simone Schwarz-Bart. Elle explique ce processus de cette manière :

« [...] *l'histoire de l'écriture ne suit pas celle de la publication. Dès l'instant où nous nous sommes penchée sur ses textes, nous avons eu la conviction que **Pluie et vent sur Télumée Miracle** édité en 1972 ne pouvait se situer qu'après **Ti Jean L'horizon**.* »²⁶⁰

Dominique Deblaine filtre toute l'information qu'elle reçoit de Simone Schwarz-Bart par une « conviction » préétablie qui l'empêche de mettre dans une vision d'ensemble et contrastée avec d'autres sources, l'information apportée par Simone Schwarz-Bart. Deblaine fait du contresens sur le fait que, quand Simone Schwarz-Bart a commencé à écrire à Lausanne, elle a élaboré des contes et nouvelles sur le personnage du folklore guadeloupéen « Ti Jean ». ²⁶¹

²⁵⁸ Fanta TOUREH, *L'imaginaire dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart : approche d'une mythologie antillaise*, op. cit., p. 19.

²⁵⁹ Dominique DEBLAINE, *Simone Schwarz-Bart, imaginaire et espace créole*, op. cit., p. 3.

²⁶⁰ *Id.*, p. 4

²⁶¹ Dans notre entretien avec Simone Schwarz-Bart en 2003, elle nous explique la relation qu'elle a eue avec ce personnage du folklore guadeloupéen, et les débuts de

Sur le même plan, dans une communication lue dans le colloque « *Littératures autobiographiques de la Francophonie* » à Bordeaux en mai 1994²⁶², Dominique Deblaine cite la lettre que Simone Schwarz-Bart lui a envoyée en relation avec ses romans. Dans sa communication, Deblaine confond de nouveau le travail de rédaction du roman *Ti Jean L'horizon* en Guadeloupe, avec la réalisation, à Lausanne, de ses premiers essais d'écrivain de contes : « [...] que je croyais être des nouvelles, et qui reprenaient souvent l'histoire de *Ti Jean*. »²⁶³

Écrire des contes sur *Ti Jean* était une activité pratiquée par les écrivains guadeloupéens et martiniquais et elle l'est toujours.

Mais c'est après la publication de *Pluie et vent sur Télumée Miracle* qu'elle commence à écrire le roman *Ti Jean L'horizon* qui suivra la technique du recueil de contes pour composer la structure du roman. Nous pouvons considérer que les neuf livres qui composent *Ti Jean L'horizon* ont leur propre structure tissée dans la geste que le héros réalise et qui donnera unité au roman.

Selon la version de Dominique Deblaine sur la chronologie du roman, il est important de signaler que dix ans avant sa thèse, un entretien publié dans une revue aussi importante que *TED, Textes, Etudes et Documents*, et réalisé par un critique antillais aussi reconnu que Roger Toumson, apparaissent des assertions de Simone Schwarz-Bart où nous pouvons trouver une relation véritable sur la chronologie des romans. A la question : « *Où en est votre production, Simone Schwarz-Bart ?* », elle répond :

« *Je prépare, en ce moment, un autre ouvrage, très difficile, une sorte de long conte, englobant des personnages adultes et enfants... Ce n'est pas une espèce de répertoire de contes disséminés, plutôt une sorte de geste qui les comprend tous... Très souvent, dans plusieurs contes, se retrouve un même héros, Ti Jean L'horizon. Ça sera très long... mille deux cents pages.* »²⁶⁴

son travail en tant qu'écrivain de contes et nouvelles. Cf. Annexe : Entretien avec Simone Schwarz-Bart.

²⁶² Dominique DEBLAINE, « Simone Schwarz-Bart : au delà du mythe du moi », *Littératures autobiographiques de la Francophonie. Actes du colloque de Bordeaux*, mai 1994, textes réunis et présentés par Martine Mathieu, CELFA, L'Harmattan, Paris, 1996, pp. 157 - 168.

²⁶³ *Id.*, p. 157.

²⁶⁴ Roger et Héliane TOUMSON, « Interview avec Simone et André Schwarz-Bart : sur les pas de Fanote », *op. cit.*, p. 13.

Ces exemples confirment le besoin de confronter toutes les données. Avec ceci nous croyons avoir laissé des témoignages de quelques mésententes biographiques qui sont en rapport avec l'interprétation du contenu des œuvres.

Il faut tenir compte du fait que Simone Schwarz-Bart est réticente à accorder des entretiens. De telle façon que, quand elle en accorde un qui apporte des informations importantes, cela est considéré comme une grande réussite.

Nous en trouvons un exemple avec les intervieweurs de la revue *Antilla* qui mettent en relief le fait d'avoir obtenu l'entretien à l'occasion du 7^{ème} Festival du FEMI (Festival International Femmes et Cinéma). Le thème était : « Hommage aux femmes du XX^{ème} siècle », dont Simone Schwarz-Bart était la marraine. Ils qualifieront cet entretien d' :

*« Un moment magique pour tous ceux qui s'étaient déplacés et qui savaient que ce précurseur de la Créolité se confie, ainsi, rarement. Grand angle sur un moment précieux. »*²⁶⁵

Il faudra insister sur le fait qu'il ne serait pas suffisant d'avoir des données certaines et véridiques, mais qu'il faut aussi les rassembler dans l'univers qui comprend les œuvres et la biographie de l'auteur, et les unir sans garder de préjugés pour laisser s'emporter par le rythme de l'interprétation apportée par le tout aux parties que nous examinons.

2.2. Sources et ébauche d'une biographie

Les articles et les monographies publiés sur les romans sont sans doute importants dans le cadre de notre analyse, mais il est particulièrement intéressant, en tant que moyen auxiliaire, de se rapprocher des entretiens. Ceux-ci nous mènent vers une approche qui pourrait aider à la compréhension globale des œuvres, du travail romanesque en lui-même et de la vie de l'auteur qui, d'une certaine manière, sera représentée dans l'œuvre.

Ils apportent des informations utiles sur son œuvre, particulièrement les motivations qui en sont à l'origine, les relations entre l'auteur et l'œuvre avec la

²⁶⁵ *Antilla* « Simone Schwarz-Bart, la mémoire inconsolée », Guadeloupe, Pointe-à-

Guadeloupe, les thèmes et le langage. D'autre part, ils aident à comprendre l'attitude même de la critique.

Sans doute, nous n'aurions pas pu recueillir ailleurs toutes ces informations précieuses sur son œuvre. D'une autre façon, étant donné les omissions, les contradictions et les erreurs qui ne manquent pas en relation avec les caractérisations des romans et des aspects biographiques dans quelques recensions, nous n'aurions pas pu nous construire une idée sur Simone Schwarz-Bart et son œuvre.

A notre avis, l'entretien que Roger et Héliane Toumson firent pour la revue *TED*, consacré à *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, est particulièrement important, pas seulement parce que les intervieweurs font autorité, mais aussi parce que c'est dans ce cadre que Simone Schwarz-Bart expose bien en détail les genèses de ses romans, ses motivations, sa méthode et ses techniques et ses premières réussites.

Pour compléter il faudra citer :

— L'entretien, « Simone Schwarz-Bart romancière guadeloupéenne », réalisé dans le cadre d'*Encre Noire*, émission littéraire de Catherine Le Pelletier créée en Guadeloupe et diffusée sur RFO.²⁶⁶ Une sélection de ces entretiens fut publiée par sa réalisatrice sous le titre : *Encre Noire, La langue en liberté* ;

— L'entretien intitulé « La Belle au bois dormant », publié par Lise Gauvin dans le recueil d'entretiens intitulé *L'écrivain francophone à la croisée des langues* ;

— L'entretien que Simone Schwarz-Bart nous accorda à Pointe-à-Pitre le 08 janvier 2003.

Nous pensons qu'avec ces entretiens choisis, nous pourrions avoir un bon aperçu de Simone Schwarz-Bart et de son œuvre. Nous nous servirons de ce matériel en respectant notre observation de les confronter entre eux et avec d'autres informations.

Comme nous l'avons suggéré, la critique littéraire rencontra des difficultés pour présenter les données biographiques de Simone Schwarz-Bart de façon cohérente ainsi que la présentation de ses motivations et de sa méthode pour aborder les sujets. Dans ce sens nous voulons faire quelques apports pour essayer de surmonter les deux problèmes. Nous commencerons par faire²⁶⁷ une ébauche de sa biographie.

Pitre, p. 27.

²⁶⁶ Radio France d'outre-mer.

²⁶⁷ Catherine LE PELLETIER, « Entretien avec Simone Schwarz-Bart », *La langue en liberté*, Ibis Rouge Éditions, Paris, pp. 157 - 158.

Simone Schwarz-Bart, de parents guadeloupéens, est née le 8 janvier 1938 à Saintes, en Charente-Maritime. Elle fut emmenée très jeune en Guadeloupe. Elle même raconte :

*« Je suis guadeloupéenne, c'est vrai. Même si je suis née en Charente Maritime, j'ai grandi et je vis en Guadeloupe. J'y suis arrivée à l'âge de trois mois. J'ai été élevée dans un petit village, à côté de Trois Rivières, qui s'appelle Schœlcher. »*²⁶⁸

Cette naissance à Saintes en Charente Maritime est due au caractère transhumant du poste en garnison de son père qui était militaire au service de la France. Ces informations sont précisées par Simone Schwarz-Bart dans l'entretien à la revue *Antilla*:

*« Mon père était militaire de carrière, il était en garnison à Saintes en Charente Maritime, avec ma mère quand la guerre a éclaté. Et je suis née là, tout à fait par hasard. »*²⁶⁹

Pour cette raison, nous pouvons comprendre que Simone Schwarz-Bart considère son lieu de naissance comme un événement tout à fait fortuit et qu'elle préfère toujours réaffirmer sa condition de Guadeloupéenne qui est le trait permanent d'appartenance à sa famille. Ceci est à l'origine compréhensible de l'équivoque quand son lieu de naissance est donné. Le fait d'ajouter le nom d'une ville guadeloupéenne - Petit-Bourg - semble déjà très arbitraire.

Sa mère qui était directrice d'école et institutrice entame son éducation. En raison du régime pédagogique, sa mère lui interdisait la langue créole comme aux autres enfants scolarisés : *« Elle essayait de leur inculquer l'utilisation du français. C'était difficile à cette époque-là de considérer la langue créole comme un moteur d'ascension sociale ; il fallait absolument en passer par le français. »*²⁷⁰

Mais dans la vie quotidienne, ses camarades de classe ne parlaient que créole et Simone Schwarz-Bart voyait la différence avec les gens que sa mère côtoyait et qui ne parlaient qu'en français. Pour elle ces gens étaient décadents « ennuyeux et

²⁶⁸ *Ibidem.*

²⁶⁹ *Antilla*, « Simone Schwarz-Bart, la mémoire inconsolée », *op. cit.*, p. 27.

²⁷⁰ Lise GAUVIN, « La belle au bois dormant, Simone Schwarz-Bart. », *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, *op. cit.*, p. 120

poussiéreux » tandis que « la vie était du côté du créole ». Il lui semblait que ce que les enfants racontaient était « très vivant ». Simone Schwarz-Bart exprime son rapport avec les deux langues à travers une belle image :

« C'est vrai que je vivais chez moi et que ma mère et moi n'utilisions que le français, mais à côté de cela, le créole était comme un ruban qui enveloppait le paquet. Le paquet c'était le français, et le ruban, c'était le créole. Sans le ruban, le paquet n'était pas la même chose. »²⁷¹

Ensuite, Simone Schwarz-Bart met en relief un trait de sa mère que nous ne pouvons pas laisser de côté. C'est la présence chez sa mère d'une force morale qui conduit vers un sentiment de solidarité et vers la conviction que la connaissance est une valeur qu'il faut partager avec le peuple :

« Ma mère fait partie de ces institutrices qui avaient le feu sacré et qui voulaient donner aux enfants qui ne pouvaient aller à l'école, la possibilité de savoir. »²⁷²

Mais en présence de sa mère la langue qui devait être parlée était le français. De telle façon qu'elle devient bilingue. Ce bilinguisme sera renforcé quand elle passe ses vacances avec ses grand-parents à Goyave où elle sera en contact aussi avec des adultes qui parlent créole. Il y a ici une rupture avec la formation rigoureuse de sa mère institutrice, la vie scolaire méthodique qui sera nuancée par l'environnement affectueux de ses grand-parents.

« J'allais à Goyave en vacances, avec mes grand-parents. Goyave était une sorte de sucre d'orge que je dégustais, un endroit de rêve, parce que c'était le berceau lié à des personnes qui pour moi étaient sans âge : mes grand-parents. »²⁷³

Par ailleurs, dans cet endroit, elle entre en contact avec le monde du conte et de la magie ; avec la connaissance du monde ésotérique. Il y a la relation avec la vie des ancêtres, avec les forces chtoniennes et avec l'ensemble de toutes les croyances magico-

²⁷¹ *Ibidem.*

²⁷² *Ibidem.*

²⁷³ *Ibidem.*

animistes de la nature. Tous ces éléments réunis à la forêt tropicale où elle traverse le chemin qui la mènera à Goyave. L'imaginaire de la jeune fille sera peuplé d'êtres fantastiques. Les séjours à Goyave resteront gravés pour toujours dans la mémoire schwarzbartienne :

« Un endroit d'errance, qui voulait rompre avec l'environnement. Il y avait alors beaucoup de sorcellerie. Une sorcellerie ouverte, beaucoup se targuaient d'être sorcier, celui-ci était plus fort que celui-là ... C' était un endroit un peu mystique, où l'on entendait ces grandes personnes jongler avec un endroit de l'au-delà, c'était fantastique. »²⁷⁴

La jeune fille tellement impressionnée finit par participer à ce monde qui lui semble mystérieux et merveilleux. Elle rencontre et devient l'assistante d'une femme qui pratique la sorcellerie. En effet, une sorcière qui était analphabète lui racontait les « cas » et elle lui demandait d'écrire les « ordonnances » qu'elle devait remettre à la personne qui venait la consulter :

« Il y avait par exemple à côté de chez nous une femme extraordinaire, qui faisait dans la sorcellerie. Mais elle ne savait ni lire, ni écrire. C'était donc moi qui lui rédigeais ses « ordonnances ». Elle me racontait les « cas » qu'on lui soumettait ».²⁷⁵

Cette relation n'est pas fortuite. Celle-ci va se prolonger au fil des années. Les secrets de la sorcière, la vision de son monde, les expériences de tout genre seront transmises à Simone Schwarz-Bart. Cette femme se métamorphosera, comme un dernier acte de sa sorcellerie dans le personnage de Télumée Miracle.²⁷⁶

Dans ces pratiques, dans lesquelles Simone Schwarz-Bart participe, elle apprend à respecter et comprendre sa signification : « [...] On parle beaucoup de superstition, mais les croyances de nos aînés ne sont pas forcément des superstitions. Cela devient superstition, par le nom qu'on donne. Pour moi, ce sont des croyances. »²⁷⁷

²⁷⁴ *Id.*, p. 158.

²⁷⁵ *Ibidem.*

²⁷⁶ *Infra*, p.

²⁷⁷ Catherine LE PELLETIER, « Entretien avec Simone Schwarz-Bart », *Encre noire*. La

C'est aussi à cette période de son enfance et adolescence, dans ce milieu rural où elle habite, qu'elle entre en contact avec la tradition du conteur qu'elle garde dans sa mémoire avec une affection particulière. Goyave est mémorable et elle remarque que :

« C'était quelque chose d'extraordinaire, avec un oncle sourd qui aimait nous dire des contes, dans un endroit perdu à l'époque... Un endroit d'errance, qui voulait rompre avec l'environnement. »²⁷⁸

Cette période de son enfance et adolescence dans les villages de Basse-Terre²⁷⁹ jouera un rôle fondamental dans la formation de la conscience de Simone Schwarz-Bart qui cherchera son enracinement dans les coutumes et les façons de penser des Guadeloupéens.

Elle va laisser ce contact immédiat avec la campagne à l'âge de dix ans, pour rentrer au lycée Gambetta de Pointe-à-Pitre, mais en définitive elle va poursuivre ses études secondaires au lycée de Basse-Terre où elle sera dans un environnement plus campagnard.²⁸⁰

Elle ne termine pas ses études secondaires en Guadeloupe. Menée par le destin, elle part à Paris où elle rencontre, en 1957, André Schwarz-Bart²⁸¹ qui deviendra son mari.

A l'époque, André Schwarz-Bart avait écrit le roman *Le Dernier des justes*, qui obtient le Prix Goncourt en 1959 et dont Sartre fait un éloge en le qualifiant de : « [...] ruminé, ressassé, profond, tentative sans espoir pour récupérer des morts que nous avons tués, [...] ». ²⁸² Dans ces années-là, André Schwarz-Bart découvre chez Simone un certain talent pour l'écriture et il l'encourage à écrire. Elle raconte qu'elle ne pensait pas qu'elle deviendrait écrivain comme son mari. A cette période-là, André Schwarz-Bart avait l'intention de créer un cycle de romans antillais.

langue en liberté, op. cit., p. 158.

²⁷⁸ *Ibidem.*

²⁷⁹ La Guadeloupe est composée de deux îles séparés par un étroit bras de mer appelé de la Rivière-Salé et reliés par un petit pont. Basse-Terre est le nom de l'île la plus méridionale et Grande-Terre, l'île septentrionale.

²⁸⁰ Monique BOUCHARD, *Une lecture de Pluie et vent sur Télumée Miracle, op. cit., p. 123*

²⁸¹ *Ibidem.*

²⁸² Jean-Paul SARTRE, *Situations IX*, Gallimard, Paris, p. 25

« Je ne pensais pas du tout qu'un jour j'aurais écrit. J'ai épousé un écrivain qui avait commencé un cycle antillais indépendamment de moi. J'insiste là-dessus. Je n'ai absolument pas amené mon mari à la littérature antillaise. Après **Le Dernier des justes**, il avait dans l'idée de faire un cycle antillais. Il s'est heurté à des problèmes ... »²⁸³

Le couple part à Dakar car Simone voulait que son premier enfant naisse en Afrique : « *Mon premier fils est né là-bas, à Dakar. J'ai voulu cela, en manière de symbole.* »²⁸⁴ C'était la période du « retour en Afrique » préconisé par les militants de la négritude. Après la naissance de leur deuxième enfant, le couple s'installe à Lausanne pour se consacrer à l'écriture de 1961 à 1973.

Ensuite, ils rentrent en Guadeloupe afin d'y terminer l'éducation de leurs fils. Avant de commencer son œuvre individuelle, Simone Schwarz-Bart écrit en collaboration avec son mari *Un plat de porc aux bananes vertes* en 1967. C'est une dénonciation de l'aliénation produite par la servitude, le déracinement et l'exil.

Pour sa part, André Schwarz-Bart écrit *La Mulâtresse Solitude* en 1972, la seule concrétisation du cycle antillais. Ce travail s'est arrêté parce qu'il a rencontré beaucoup de difficultés au niveau de la documentation et de la langue créole dont il n'a pas la même maîtrise que Simone Schwarz-Bart²⁸⁵.

L'Œuvre personnelle de Simone Schwarz-Bart commence réellement avec *Pluie et vent sur Télumée Miracle* (1972). Pour écrire ce roman elle s'est inspirée d'une grande amie Stéphanie Priccin²⁸⁶, dite Fanfanne, Fanotte ou Diaphane C'était la sorcière qu'elle avait connue à Goyave, dont nous avons déjà parlé, qui l'avait initiée à la vie profonde de la Guadeloupe, et avec qui Simone Schwarz-Bart a gardé le contact pendant toute sa vie.

Au décès de Fanotte en 1968, Simone Schwarz-Bart essaya de la faire revivre sous le nom de Télumée, mais elle réunit aussi toutes les femmes d'une même génération :

²⁸³ Roger et Héliane TOUMSON, «Interview avec Simone et André Schwarz-Bart : sur les pas de Fanotte », *Textes, Etudes et Documents* (TED), *op. cit.*, p. 14

²⁸⁴ *Id.*, p. 13

²⁸⁵ *Cf. Id.*, p. 14.

²⁸⁶ Simone Schwarz-Bart rend hommage à cette femme dans le sixième volume de *l'Hommage à la femme noire*.

« *Téluée Miracle est un hommage à une femme de Goyave. 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. Téluée c'est, pour moi, une espèce de permanence de l'être antillais, de certaines valeurs...* »²⁸⁷

Sept ans plus tard elle écrit *Ti Jean L'horizon* (1979), qui prend comme figure centrale, Ti Jean, le héros traditionnel des contes antillais.

« *C'est une aventure qui tient compte de tout notre univers magique, qui représente une forte partie de l'âme antillaise. Je veux que cela ait une signification au niveau de notre histoire. Je revis, par héros interposé, toute mon aventure africaine...[...] Je suis d'une génération qui parlait toujours de « mère Afrique », comme si nous n'étions pas et que nous dépendions d'elle. C'était une illusion, je crois. Ti Jean m'a aidée a cela. »*²⁸⁸

Avec *Ti Jean L'horizon* prend fin le mythe du Noir africain comme racine authentique du Noir américain (la négritude). Le Noir américain surgit des racines historiques semées dans l'habitation, dans le métissage, et dans la création de sa propre langue. Et avec ceci prend fin aussi le mythe que la langue créole est une langue d'origine africaine. Nous nous appuyons sur les recherches menées par Pierre Langlade:

« *Mes recherches m'ont permis de proposer des étymons africains à 765 mots du vocabulaire créole. Cela ne met nullement en cause le fait que le plus gros du créole soit d'ascendance française, et que c'est le français — peut-être récemment l'anglais — qui continue à alimenter ce fonds ! Pour ceux qui en douterait encore, les travaux de Jeannot Hilaire, en dehors de cet **Inventaire**, devraient les convaincre. »*²⁸⁹

²⁸⁷ Roger et Héliane TOUMSON, « Interview avec Simone et André Schwarz-Bart : sur les pas de Fanotte » *Textes Etudes et Documents*, op. cit., p. 14.

²⁸⁸ *Id.*, p. 13., Catherine LE PELLETIER, « Entretien avec Simone Schwarz-Bart », op.cit, p. 161.

²⁸⁹ Pierre ANGLADE, *Inventaire étymologique des termes créoles des Caraïbes d'origine africaine*, L'Harmattan, Paris, 1998, p. 13.

Après ces deux œuvres romanesques Simone Schwarz-Bart écrit une pièce de théâtre. Elle avait déjà annoncé son intention de changer de genre :

*« Je ne pense pas que je m'éterniserai dans le genre du roman. Quand j'aurai dit ce que j'ai à dire, dans ce genre là, peut-être je me tournerai vers un autre genre... Peut-être vers le théâtre... Tant que j'aurai besoin et envie d'écrire, j'écrirai. Après, j'écrirai autre chose. »*²⁹⁰

Sa pièce de théâtre, *Ton beau capitaine* (1987), fut créée à l'occasion des Troisièmes Rencontres Caribéennes de Théâtre de Pointe-à-Pitre, jouée au Centre des Arts et également, à Limoges au Festival de la Francophonie, la même année. C'est le thème d'un immigré haïtien qui doit vivre loin de sa femme et se contenter de recevoir un enregistrement sur cassette de sa voix, où elle finit par lui dévoiler son infidélité. En fait ce texte bref met en scène le drame haïtien du couple qui doit se séparer pour des raisons économiques.

Finalement, à titre de rédactrice principale, *Hommage à la femme noire* (1988), encyclopédie en six volumes, écrite en collaboration avec son mari, regroupant quatre-vingt-dix histoires de femmes noires sur tous les continents. Ce travail constitue une remarquable recherche bibliographique en Afrique, en France, aux Antilles et à New York.

Simone Schwarz-Bart explique les raisons pour lesquelles elle a conçu et réalisé la recherche et compilation de ce projet prodigieux :

*« [...] pour la première fois, en quelque langue que ce soit, une œuvre évoque l'histoire de la femme noire dans sa continuité, de l'origine des temps à nos jours, mettant ainsi fin à un silence millénaire [...] C'est là tout le sens de mon effort : rendre hommage à nos mères, depuis le début des temps, et manifester que nous sommes là, debout, vivantes, pleines de courage et d'espoir pour les tâches futures. »*²⁹¹

²⁹⁰ Roger et Héliane TOUMSON, « Interview avec Simone et André Schwarz-Bart : sur les pas de Fanotte », *op. cit.* p. 23.

²⁹¹ Simone SCHWARZ-BART en collaboration avec André SCHWARZ-BART, *Hommage à*

Il semble bien qu'elle n'a plus écrit, même si nous savons par notre entretien de l'année 2003 qu'elle continue de travailler sur des projets en relation avec les racines des Guadeloupéens.

Actuellement, elle vit sur l'îlet Brumant où elle essaye de garder la mémoire de son peuple à travers la création d'un musée de l'héritage créole. Cet îlet a une grande signification dans l'imaginaire de Simone Schwarz-Bart. Celui-là est une hérédité de son père, et elle y voit le lieu de ses racines ancestrales.

Dans l'imaginaire mythique de Simone Schwarz-Bart, la figure du père est seulement présente pendant son enfance à travers sa mère et ses souffrances par son absence car son père, à cette époque combattait aux côtés de la France libre :

« Mon enfance a été marquée par la guerre, par l'absence du père, [...] Il a continué à guerroyer et ma mère et moi sommes rentrées ici toutes les deux. Nous sommes restées ici, toutes seules. Et tous les jours de ma vie, j'ai vu ma mère pleurer à attendre mon père qui était à la guerre, dont elle n'avait pas de nouvelles... »²⁹²

Il est compréhensible que dans le roman *Ti Jean l'horizon*, quand celui-ci rentre en Guadeloupe, il sait déjà qu'il rentre à la source de ses racines et qu'il retrouvera son identité. C'est pour cela que ce qu'il voit d'abord c'est justement l'îlet Brumant, le lieu symbolique des racines et de l'identité schwarz-bartienne :

« La sirène mugit et retenant ses machines, le navire s'engagea dans le chenal qui s'insinue entre la côte et l'îlet Brumant, dont les canons commandaient l'entrée de la rade. »²⁹³

Nous pensons que cette ébauche de biographie de Simone Schwarz-Bart est suffisante pour mettre en relief la relation étroite qui existe entre sa formation et les thèmes et sujets de son œuvre littéraire. Pour l'auteur, cette œuvre est l'occasion de survivance de l'identité guadeloupéenne qui est en danger à cause du changement de

la femme noire, Editions Consulaires, Paris, 1988, vol. 1, pp. 5 - 6.

²⁹² *Antilla* « Simone Schwarz-Bart, la mémoire inconsolée », *op. cit.*, p. 27.

²⁹³ *Ti Jean L'horizon*, p. 254.

statut du régime colonial à l'assimilation.

3 . *La méthode et les techniques narratives*

En commençant un travail de critique littéraire sur une œuvre dont on dit indistinctement qu'elle a été conçue en termes de « *réel merveilleux* », de « *réalisme merveilleux* », ou même de « *réalisme magique* », comme c'est le cas des romans de Simone Schwarz-Bart²⁹⁴, il conviendrait de faire une ébauche même succincte, des référents théoriques qui justifieraient ces propos afin de les mettre en pratique convenablement quand il faut.

A notre avis, il est possible de mieux évaluer une œuvre littéraire quand on part d'une appréciation adéquate des genres, des registres, des tendances ou des mouvements littéraires auxquels celle-là appartient. De la même façon, prendre en compte les supports théoriques qui contribuent à guider le travail critique, permet de caractériser les œuvres de façon rigoureuse et apprécier les nuances à travers lesquelles elles contribuent à enrichir l'ensemble d'une production littéraire déterminée.

²⁹⁴ Christine NDIAYE, signale que : « [...] *Téluée Miracle* recrée le lien perdu entre le réel et le merveilleux en joignant la Magie de la parole à la Magie de l'univers ». « Le réalisme merveilleux au féminin », *Danses de la parole : études sur les littératures africaines et antillaises*, Nouvelles du Sud, Yaoundé, Silex, 1997, p. 33. - Roger Toumson considère : « [...] cet ouvrage, une imposante illustration du « réalisme merveilleux » [...] », *La Transgression des couleurs*, op. cit., pp. 497- 498. - Fanta TOUREH signale : « On retrouve dans cette œuvre tous les éléments par lesquels Alejo Carpentier [...] définissait le « réalisme merveilleux » : histoire tragique, riche en péripéties ; nature luxuriante, créativité dans le foisonnement imaginaire d'un peuple marqué par une histoire traumatisante. », « L'Univers onirique dans les romans de Simone Schwarz-Bart », *Itinéraires et Contacts des cultures*, v.3, Université Paris 13, L'Harmattan, 1983, pp. 155 -157. - Charles Scheel considère *Téluée Miracle* comme « [...] peut-être l'œuvre la plus accomplie pour ce registre. », *Réalisme magique et réalisme merveilleux*, op. cit. p.,204. - Athleen ELLINGTON signale « *C'est le soleil qui m'a brûlé de Beyala, [...] et Pluie et vent, une biographie fictive de Schwarz-Bart sont aussi des textes d'un réalisme magique [...]* », « L'interdépendance, un discours d'avenir. Beyala, Liking et Schwarz-Bart ». *Notre Librairie* n°117, Paris, avril-juin, 1994, p. 105. Micheline RICE-MAXIMIN dit que « [...] nous trouvons l'intégration du merveilleux au réalisme, comme en témoigne *Téluée* dans le roman de Simone Schwarz-Bart. », « Symbolique antillaise », *Karukéra*, Peter Lang, New York, Frankfurt am Main, Paris, 1998, p. 173.

En tout cas, les méthodes et les techniques sont conditionnées par les mouvements ou courants auxquels appartiennent les œuvres, mais de nouvelles méthodes et techniques qui surgissent dans le processus de création sont à l'origine de nouvelles formes narratives. Même si nous ne pouvons pas faire un examen exhaustif de ces aspects, il conviendrait de faire quelques remarques qui appuient notre choix de caractériser l'œuvre romanesque de Schwarz-Bart qui peut être comprise dans la *modalité narrative latino-américaine du réel merveilleux américain*.

Il convient de signaler que les critiques latino-américains ont fréquemment utilisé, d'une manière particulièrement arbitraire, plusieurs dénominations pour désigner des œuvres, ainsi que, comme nous pourrons le signaler, certains secteurs de la critique européenne qui analysent les œuvres latino-américaines.²⁹⁵ A ce sujet, Pierre Soubias dans son travail critique : « *Interférence du récit magique et du récit historique : le cas de Monnè, d'Ahmadou Kourouma* »²⁹⁶ fait les considérations suivantes :

« *Ajoutons que la relative incertitude terminologique qui règne autour du syntagme *realismo mágico* et de ses équivalents dans d'autres langues, l'abus qui a très vite été fait de cette étiquette, qui n'a jamais été « contrôlée » par une école précise d'écrivains, ont sans doute dissuadé de faire trop voyager le concept et ont tendu, en France au moins, à le réserver prudemment au champ latino-américain.* »²⁹⁷

La confusion terminologique est évidente chez la critique et comme le signale Charles Scheel, il est frappant « [...] quand on constate que telle œuvre ou tel écrivain sont abordés ici sous le label « réalisme magique », là sous celui de « réalisme (ou réel)

²⁹⁵ « [...] je me propose de faire le point sur l'état de la recherche autour de deux appellations - réalisme magique et réalisme merveilleux -, en tant que concepts dans la critique littéraire. Cet effort paraît d'autant plus nécessaire que le flou ou la confusion entre les deux appellations persistent, notamment en France où les publications sur la question sont encore rares. », Charles SCHEEL, *Réalisme magique et réalisme merveilleux*, op. cit., p.14.

²⁹⁶ Charles SCHEEL dans son œuvre, déjà cité, *Réalisme magique et réalisme merveilleux*, signale que ces termes se sont étendus au delà de l'Amérique latine : « [...] on peut observer une expansion du champ d'application de ces termes depuis la fin des années 1980. Des œuvres africaines, asiatiques ou australiennes sont abordées dorénavant par le biais du réalisme magique ou merveilleux. », Id., p. 13.

²⁹⁷ Pierre SOUBIAS « Interférence du récit magique et du récit historique : le cas de Monnè, d'Ahmadou Kourouma », *Itinéraires et Contacts des cultures*, v.25, Le

merveilleux », alors que les références bibliographiques peuvent être les mêmes.»²⁹⁸ A ce sujet, la critique s'est inspirée des auteurs eux-mêmes qui ont pris simultanément le rôle de créateurs et de critiques littéraires. De telle façon que nous pouvons parler de deux modalités critiques : d'abord, celle de la critique universitaire ; ensuite, celle qui trouve son origine chez les écrivains et qualifiée de « *critique de pratiquant* ».²⁹⁹

Nous faisons référence aux auteurs latino-américains, qui ont pris ces dénominations que nous avons citées pour désigner le caractère de leurs œuvres et qui ont contribué à stimuler ces « incertitudes ». Ce sont :

Miguel Angel Asturias (1899-1974), qui propose le terme de *réalisme magique* pour ses œuvres pour désigner la transposition de l'imaginaire mythique et de la pensée magique des Indiens guatémaltèques dans la littérature.

Alejo Carpentier (1904-1980), qui utilise le terme de *réel merveilleux américain* pour désigner la « *théorie littéraire* » qui recueille l'essentiel de son œuvre et « [...] qui concerne de façon générale la problématique du roman de nos jours dans le continent latino-américain. »³⁰⁰

Et, finalement, Jacques-Stéphen Alexis (1922-1961) qui présente à Paris en 1956, le Manifeste « *Du réalisme merveilleux des Haïtiens* » qui annonce *un nouveau réalisme qui intègre le merveilleux au « réalisme social »*.³⁰¹ «*Le Réalisme Merveilleux des Haïtiens est donc partie intégrante du Réalisme Social, sous sa forme haïtienne il obéit aux mêmes préoccupations.* »³⁰²

Nous ferons une petite ébauche des procédures méthodologiques d' Asturias, d' Alexis et de Carpentier. Nous allons nous en tenir davantage à leurs opinions qu'à celles de la critique. Ceci nous permettra de comprendre pourquoi leurs œuvres sont prises en compte pour la formation de la théorie littéraire de Carpentier, qui est celle que nous confrontons avec l'œuvre de Simone Schwarz-Bart.

La théorie littéraire de Carpentier prétend refléter ce qui est véritablement

Réalisme merveilleux, Université Paris 13, L'Harmattan, Paris, 1998, p. 93.

²⁹⁸ Charles SCHEEL, *Réalisme magique et réalisme merveilleux*, op. cit., p.14.

²⁹⁹ Cf. Emir Rodriguez Monegal, Préface de l'œuvre d'Irlemar CHIAMPI : *El realismo maravilloso : forma e ideología en la novela hispanoamericana*, Monte Avila Éditions, Caracas, 1983.

³⁰⁰ Cf. Alejo CARPENTIER, « Conferencia-debate » (1977), *Conferencias*, op. cit., p. 153.

³⁰¹ Alexis crypte le vocabulaire marxiste édulcorant la poursuite idéologique du régime politique haïtien, qui finalement le fait disparaître en 1961.

³⁰² *Id.*, p. 268

américain dans l'ensemble de la production littéraire latino- américaine et caribéenne postérieure au réalisme-naturalisme, même d'expression française.³⁰³

A notre avis, cette théorie devrait donc comprendre les productions littéraires de ces deux auteurs, car leurs œuvres, indépendamment de leurs désignations, font partie de la production littéraire qui est accueillie sous le terme *du réel merveilleux*, qui est désigné aussi sous le terme synthétique du « *réalisme merveilleux* », et qui exprime les points communs des trois autour du terme merveilleux. Effectivement, nous trouvons un accord général chez la critique afin de comprendre l'aspect commun aux différentes dénominations qui l'a menée à les englober dans un même terme : réalisme merveilleux. Nous avons trouvé l'exemple de cet accord dans l'œuvre collective *Littératures francophones* de Jack Corzani, Léon-François Hoffmann et Marie-Lyne Piccione :

« Par réalisme merveilleux entendons la technique qui consiste à intégrer à la trame du récit, comme s'ils n'avait rien que d'ordinaire, des événements ou des phénomènes qui n'obéissent pas aux lois naturelles. A cette libération de la fantaisie, telle qu'elle se retrouve chez les romanciers d'Amérique latine comme le Cubain Alejo Carpentier ou le Colombien Gabriel García Márquez, correspond le plus souvent un style hautement poétique et d'une grande richesse lexicale. Jacques-Stéphen Alexis avait expérimenté cette technique après l'avoir prônée dans « *Du réalisme merveilleux des Haïtiens* ». ³⁰⁴

Partant de cette perspective, passons à examiner en premier lieu, le point de vue et les procédés méthodologiques de Miguel Angel Asturias, Jacques-Stéphen Alexis et Alejo Carpentier afin de pouvoir bien délimiter le contexte littéraire de Simone Schwarz-Bart où elle crée la particularité de sa méthode, et voir les ressemblances et les différences.

Ceci nous mènerait à voir d'autre part, jusqu'où il est permis d'enregistrer son œuvre en partageant l'espace du « *réalisme magique* » (Asturias), du « *réalisme*

³⁰³ Carpentier dans sa théorie littéraire non seulement examine « *ce qui se réfère à son œuvre, mais ce qui se réfère en général à la problématique du roman actuellement au continent latino-américain.* » Conferencia-Debate, *op. cit.*, p.153

³⁰⁴ Jack CORZANI, Léon François HOFFMANN, Marie-Lyne PICCIONE, *Littératures francophones II, Les Amériques, Haïti, Antilles-Guyane, Québec*, Éditions Belin, Paris, 1998, pp.62-63

merveilleux » (Alexis), ou du « *réel merveilleux* » (Carpentier).

a) Miguel Angel Asturias³⁰⁵ : Le réalisme magique

Asturias dit que les Indiens ou les Métis des petits villages, transforment fréquemment la réalité dans leurs esprits en êtres différents de ceux qu'ils ont réellement aperçus, comme s'ils avaient des hallucinations. Un Indien peut raconter comment il a vu un nuage ou une pierre énorme se transformer en une personne ou en un géant, ou comment un nuage se transformait en pierre.³⁰⁶

Il prend ces éléments comme point de départ pour expliquer à travers des mots simples ce qu'il comprend par *réalisme magique*. « *Les hallucinations, les impressions que l'homme obtient de son environnement ont tendance à se transformer en réalités, surtout là où il existe une certaine base religieuse et de culte, comme c'est le cas chez les Indiens. Il ne s'agit pas d'une réalité tangible, mais d'une réalité qui est le produit d'une certaine imagination magique. C'est pour cela qu'en l'expliquant, je l'appelle 'réalisme magique'* »³⁰⁷

Par ailleurs, il y a aussi une façon de transformer certains accidents de la vie quotidienne en sujets magiques lorsqu'il existe un fondement correspondant. Par exemple, si une femme tombe dans un puits profond d'où elle veut faire sortir de l'eau, on peut interpréter que c'est le puits qui l'a « appelé » car il a besoin d'elle pour la transformer en serpent, en fontaine ou en quelque chose d'autre que l'on pourrait imaginer. Et ainsi de suite. Pour Asturias, ceci est à l'origine des histoires qu'il appelle des *légendes*.³⁰⁸

Par ailleurs, il remet en question que ce fait soit unique au Guatemala ou chez les Indiens : « *Il y a un motif religieux de base qui est présent partout dans le monde.* »³⁰⁹. Mais l'explication qui est donnée en conséquence est propre à son pays. En effet, la littérature indigène qui fut écrite avant la conquête, comme par exemple le

³⁰⁵ Prix Nobel 1967, Prix Lénine 1966.

³⁰⁶ Cf. Miguel Angel ASTURIAS, « Aprendizaje en la Sorbona », (Entretien de Miguel Angel Asturias avec Gunter W. Lorenz), *Vida, obra y herencia de Miguel Angel Asturias 1899 -1999*, Alca XX, Université Paris X, Editions Unesco, Paris, 1999, p. 152.

³⁰⁷ *Ibidem*. La traduction est de nous.

³⁰⁸ *Ibidem*.

Popol-Vuh ou *Les Annales des Xahil*, se caractérisent par cette réalité intermédiaire :

« Entre la réalité qui pourrait s'appeler 'réalité réelle' et la réalité magique telle qu'elle est vécue par les hommes, il existe une troisième réalité qui n'est pas seulement le produit de ce qui est visible et tangible, ce n'est que rêve et hallucination, mais le résultat de la fusion des deux autres. C'est un peu ce à quoi aspiraient les surréalistes de Breton et c'est ce que nous pourrions appeler 'réalisme magique'. »³¹⁰

Asturias conclut par ces réflexions en expliquant une fois encore ce qu'il entend par 'réalisme magique' : « Le réalisme magique a au fait une relation directe avec la mentalité originelle de l'Indien. L'Indien exprime sa pensée à travers des images, il ne voit pas les choses dans les processus, mais il les emmène vers d'autres dimensions où nous voyons le réel disparaître, le rêve apparaître, et les rêves s'y transforment en réalité tangible et visible. »³¹¹

En ce qui concerne la controverse latino-américaine sur l'origine chez Asturias de l'application du terme « réalisme magique » à son processus de création littéraire, celui-ci n'a aucun lien direct, à notre avis, avec le même terme chez Franz Roh.³¹² C'est Massimo Bontempelli, écrivain italien, qui introduit ce terme dans ses articles d'analyse³¹³ (1931) sur les œuvres picturales. Bontempelli transpose le terme de la peinture à l'étude de l'art en général et à la narration en particulier.³¹⁴

C'est avec Bontempelli que nous pouvons établir des liens plus proches avec l'utilisation du terme, au lieu de Roh (1925). En effet, Asturias nous livre la clé pour faire cette interprétation et la met dans ses limites correctes.

« Mes romans suivent le courant du « réalisme magique », si l'on veut bien ne pas limiter cette expression au sens que lui donne Bontempelli. Mon réalisme est « magique » parce qu'il relève un peu du rêve tel que le concevaient les

³⁰⁹ *Idem.*

³¹⁰ *Id.*, pp. 152 - 153.

³¹¹ *Id.*, p. 153

³¹² Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei. 1925. Klinkhardt und Biermann, Leipzig. Post-Expressionnisme. Réalisme Magique. Les problèmes de la peinture européenne la plus récente.

³¹³ Massimo Bontempelli, *Novecentesimo letterario*, Firenze : Nemi, 1931

surréalistes. Tel que le concevaient aussi les Mayas dans leurs textes sacrés. En lisant ces derniers, je me suis rendu compte qu'il existe une réalité palpable sur laquelle se greffe une autre réalité, créée par l'imagination, et qui s'enveloppe de tant de détails qu'elle devient aussi « réelle » que l'autre. Toute mon œuvre se développe entre ces deux réalités : l'une sociale, politique, populaire, avec des personnages qui parlent comme parle le peuple guatémaltèque ; l'autre, imaginative, qui les enferme dans une sorte d'ambiance et de paysage de songe. »³¹⁵

Chez Asturias le terme magique se réfère à une activité effectuée par l'Indien liée à une vision du cosmos et de la terre pénétrée par des dieux auxquels l'Indien s'adresse à travers des pratiques magiques. Afin d'éviter toute possibilité de confusion, le *réalisme magique* d' Asturias est désigné comme « le réalisme magique latino-américain ». ³¹⁶

Par rapport aux *méthodes* à travers lesquelles Asturias a approché les thèmes de ses romans, nous trouvons les assertions suivantes :

*« Le roman **Vent fort** signifie pour moi le début d'une nouvelle méthode d'écrire des romans [...] J'ai écrit le roman **Monsieur le Président**, un roman politique, sans engagement social. J'ai écrit les **Légendes du Guatemala** et **Hommes de maïs** en abordant le sujet des mythes et des traditions guatémaltèques. Mais il m'a semblé que cette littérature n'abordait pas suffisamment les problèmes véritables du Guatemala. »³¹⁷*

En effet, Asturias eut l'occasion de visiter quelques plantations de la « United Fruit Company » où les travailleurs surexploités vivaient dans des campements misérables avec leurs horizons spirituels fermés et dont leur « *seul objectif était celui*

³¹⁴ Massimo Bontempelli, *L'aventure novecentista* Firenze : Nemi, 1938

³¹⁵ Claude COUFFON, « Miguel Angel Asturias et le 'Réalisme Magique' », *Les Lettres françaises*, n° 954, Paris, 1962, p. 4.

³¹⁶ Gerald MARTIN, « Miguel Angel Asturias. *El señor Presidente* » *Vida, obra y herencia de Miguel Angel Asturias 1899 -1999, op. cit.*, p. 516 La traduction est de nous.

³¹⁷ Miguel Angel ASTURIAS, « La frutera y la Trilogía bananera », *Vida, obra y herencia de Miguel Angel Asturias 1899 -1999, op. cit.*, p. 362. La traduction est de nous.

d'avoir de l'alcool, des femmes et de danser. *Vent fort* est né sous l'effet de cette terrible perception, d'une certaine manière comme un cri contre l'injustice. »³¹⁸ Il centre sa méthode d'approche du thème sur sa préoccupation majeure : «[...] la réalité du Guatemala, logiquement reflétée à travers mon tempérament et ma façon d'être. »³¹⁹

Ce changement de méthode ne signifie pas un éloignement des mythes. « *On ne peut pas parler ou écrire de ces hommes sans le faire par rapport à leurs croyances et à ce qui pour eux est beaucoup plus qu'un rêve ou une imagination mais une réalité indéclinable. De cette façon, dans *Vent fort* la réalité sociale se joint à l'élément magique.* »³²⁰

Afin de mieux comprendre le réalisme magique américain à part ce que nous venons de dire, il conviendrait de présenter quelques caractéristiques techniques remarquables de la production littéraire d'Asturias.

a1) Le « réalisme magique » du point de vue stylistique

a 1.1) Asturias introduit dans la littérature américaine les formes surréalistes puisées dans le patrimoine autochtone : « *Pour nous, le surréalisme a représenté (et c'est la première fois que je le dis, mais je crois que je dois le dire) la rencontre chez nous, pas de l'Européen, mais de l'Indien et de l'Américain, puisque c'était une école freudienne où ce qui jouait n'était pas la conscience mais l'inconscient. Nous avons notre inconscient bien gardé sous la conscience occidentale. Mais quand chacun d'entre nous a commencé à s'examiner, il a retrouvé son inconscient indigène, ce qui nous a apporté la possibilité d'écrire [...]* »³²¹

Asturias contribue à éclaircir le rôle joué par le surréalisme français comme libérateur du surréalisme américain qui était réduit à des manifestations spontanées du jour le jour sans pouvoir atteindre les formes que les écrivains intégreraient à leur production littéraire. Ils ont découvert la puissance esthétique du surréalisme américain : « [...] je crois que quand on parle de mon surréalisme, il faut penser certainement qu'il existe. J'ai vécu en France et j'ai été sans doute influencé par le surréalisme. J'ai écrit un texte qui s'appelle *La barbe provisoire* fut publié [...] dans *Les temps modernes* [...] »

³¹⁸ *Ibidem.*

³¹⁹ *Ibidem.*

³²⁰ *Id.*, p. 365.

³²¹ Miguel Angel ASTURIAS, « Amistades latinoamericanas y parisinas », *Vida, obra y herencia de Miguel Angel Asturias 1899 -1999*, op. cit., pp. 195-196. La traduction est de nous.

Ce conte long est un texte absolument surréaliste dans le surréalisme français. Et j'ai dit ceci, parce que je crois que le surréalisme français est très intellectuel, tandis que dans mes livres, le surréalisme acquiert un caractère complètement magique, complètement différent. Ce n'est pas une attitude intellectuelle, mais une attitude vitale, existentielle. C'est une attitude de l'Indien qui, avec sa mentalité, primitive et enfantine, mélange le réel et de l'imaginaire, le réel et le sommeil. [...] »³²²

a 1.2) La présence du baroque et les transformations consécutives du langage, particulièrement dans sa syntaxe et dans son lexique où les jeux des mots sont nombreux : les onomatopées et le parallélisme. Ceci est très difficile à traduire.

a 1.3) La description des procédures magiques est foisonnante. Elle s'appuie sur des tendances mythiques et les légendes guatémaltèques.

a1.4) La présence des scènes de sexe transgressives³²³, de l'hyperbolique, de l'inusuel.

a.2) Les motivations sociales et politiques

a.2.1) Paradoxalement, Asturias traduit dans ses romans la réalité de la pensée magico-religieuse des Indiens, mais au lieu de la mettre en valeur, il considère que cette pensée est à l'origine de leur retard. Dans sa thèse doctorale « *Le problème social de l'Indien* » (1923) il préconise « [...] le besoin ou, l'urgence, de donner à l'Indien la possibilité de s'intégrer à la culture occidentale. »³²⁴ Mais après il change de point de vue « [...] ce que nous devons faire c'est essayer de faire développer chez l'Indien les éléments culturels qu'il possède, au moins le maya guatémaltèque et le maya quiché [...] Une fois qu'il aura élevé son niveau culturel, il fera lui-même le transfert transculturel et cela constituera un élément profitable pour notre culture. »³²⁵

a.2.2) Il fait partie activement des luttes politico-idéologiques en cours pendant sa vie.

a.2.3) Il rejette le « réalisme socialiste ». « *On m'a critiqué très souvent,*

³²² Entretien d' Asturias avec Manuel M. Azaña et Claude Mie pour le *Bulletin Hispanique* (Bordeaux) Tome LXX N° 1-2, janvier-juin 1968, p. 136.

³²³ *Une certaine mulâtresse* (1963)

³²⁴ Miguel Angel ASTURIAS, « La Tesis », *Vida, obra y herencia de Miguel Angel Asturias 1899 -1999, op. cit.*, p.138. La traduction est de nous.

³²⁵ *Id.*, pp.138 -139

*particulièrement dans les pays socialistes, parce que j'ai gardé l'aspect mythique qui, d'après les communistes, affaiblit la dénonciation sociale et l'image de la réalité. Pour ma part, je répond que je ne sais pas quoi faire de la production impotente du « réalisme socialiste ». Je répond avant tout que mes romans sont réalistes car ils tiennent compte de cet aspect, parce que le magicien ou le dieu Ouragan conforment une réalité dans la mentalité des hommes de notre pays, ils sont omniprésents. Même si le vent qui détruit les régimes de bananes est très réel, pour nos Indiens c'est un événement magique, puisque cette manière de penser est très profondément ancrée dans l'esprit de ces hommes. »*³²⁶

a.2.4.) Dans ses dernières œuvres, il préconise une révolution socialiste qui mettrait fin à l'exploitation économique, à l'assujettissement politique et à la domination idéologique de l'indigène centraméricain, favorisée par la pensée magico-religieuse de l'Indien ou du « ladino ».³²⁷ La situation politico-idéologique créée par l'exploitation bananière ferme la voie, par ailleurs, à n'importe quelle utopie d'un capitalisme nationaliste, ce pour quoi il préconise le socialisme.

Compte tenu de toutes ces considérations sur le « réalisme magique » nous ne pouvons pas penser que l'œuvre de Simone Schwarz-Bart puisse s'inscrire dans ce courant de la littérature centraméricaine. Elle pense que la conscience magique de la Guadeloupe constitue une force qui permet de faire face aux troubles et à sa condition chez Télumée, ou d'envisager les changements chez Ti Jean. D'autre part, l'idéologie politique de Simone Schwarz-Bart n'est pas marquée par une adhésion politique.

Jacques-Stéphen Alexis

Jacques-Stéphen Alexis, lut en son nom et celui des intellectuels, des écrivains et des artistes haïtiens engagés, une Communication **au Premier Congrès des écrivains, artistes et intellectuels noirs**, à Paris en 1956. Il s'agissait d'un *Programme général de travail* pour les écrivains et artistes haïtiens présenté sous la forme de « **Prolégomènes à un manifeste du réalisme merveilleux des haïtiens** ».³²⁸ Ce programme répondait au

³²⁶ Miguel Angel ASTURIAS, « La frutera y la Trilogia bananera », *Vida, obra y herencia de Miguel Angel Asturias 1899 -1999*, op. cit., p. 364-365 . La traduction est de nous.

³²⁷ En Amérique centrale ce terme désigne l'Indien ou le métis ayant perdu son identité culturelle.

³²⁸ Jacques-Stephen ALEXIS, « Du réalisme merveilleux des Haïtiens » (1956)

fait certain qu'il y avait :

« [...] une manière propre aux Haïtiens en art, qu'il y a actuellement une Ecole de Réalisme Nouveau particulier aux Haïtiens, une Ecole qui se cherche et qui se dessine peu à peu, une Ecole qu'on commence à appeler Ecole du Réalisme Merveilleux, cette contribution présentée devant les intellectuels des peuples frères nègres, pourrait, grâce à l'apport de tous, hâter la constitution de cette Ecole haïtienne sur des bases fondamentales claires. »³²⁹

Cette proposition esthétique part de quelques prémisses fondamentales de la spécificité haïtienne : *« une vision bien personnelle de la réalité sensible, du mouvement du rythme et de la vie »*,³³⁰ qui est partagée par d'autres peuples d'origine noire. Une conception de l'art, par conséquent, différente de l'occidentale qui exprime *« Ordre, beauté, logique et sensibilité contrôlée [...] L'art haïtien présente en effet le réel avec son cortège d'étrange, de fantastique, de rêve de demi-jour, de mystère et de merveilleux ; la beauté des formes n'y est pas en quelque domaine que ce soit, une donnée convenue, une fin première, mais l'art haïtien y atteint par tous les biais, même celui de ladite laideur. »*³³¹

Pendant que l'Occident de par sa filiation gréco-latine tend *« [...] à l'intellection, à l'idéalisation, à la création de canons parfaits, à l'unité logique des éléments de sensibilité, à une harmonie préétablie, notre art à nous tend à la plus exacte représentation sensuelle de la réalité, à l'intuition créatrice, au caractère, à la puissance expressive. Cet art ne recule pas devant la difformité, le choquant, le contraste violent, devant l'antithèse en tant que moyen d'émotion et d'investigation esthétique et résultat étonnant, il aboutit à un nouvel équilibre, plus contrasté, une composition aussi harmonieuse dans sa contradiction, à une grâce tout intérieure née du singulier et de l'antithétique. »*³³²

Par la suite, Alexis établit la signification du merveilleux et sa relation avec le réalisme de certains peuples d'Amérique latine et de la Caraïbe qui ont une origine noire. Chez eux il y a *« la possibilité d'une intégration dynamique du Merveilleux dans*

Présence Africaine, Nouvelle série bilingue, Paris, N° 165-166, 2002, pp. 91 - 112.

³²⁹ *Id.*, p. 94.

³³⁰ *Id.*, p. 104.

³³¹ *Id.*, p. 105.

le réalisme.»³³³ Les écrivains et les artistes haïtiens en se rendant compte que le peuple exprime sa conscience de la réalité en se servant du Merveilleux, se retrouvent devant le problème formel de son utilisation.

Par cette voie ils peuvent se demander « *Qu'est-ce donc que le Merveilleux sinon l'imagerie dans laquelle un peuple enveloppe son expérience, reflète sa conception du monde et de la vie, sa foi, son espoir, sa confiance en l'homme, en une grande justice, et l'explication qu'il trouve aux forces antagonistes du progrès ?* »³³⁴

Il est important de signaler qu'Alexis met en évidence que « *Les artistes haïtiens ont utilisé le Merveilleux dans un sens dynamique avant de se rendre compte qu'ils faisaient du Réalisme Merveilleux. Peu à peu nous, nous sommes devenus conscients du fait. Faire du réalisme correspond pour les artistes haïtiens à parler la même langue que leur peuple. Le Réalisme Merveilleux des Haïtiens est donc partie intégrante du Réalisme Social, sous sa forme haïtienne il obéit aux mêmes préoccupations.* »³³⁵

A travers ces citations nous pensons avoir extrait les aspects fondamentaux de la pensée d'Alexis concernant le réalisme merveilleux que nous voulions mettre en relief comme étant proche de la pensée de Carpentier dans son *réel merveilleux américain*. De façon que si nous comparons ces textes d'Alexis et de Carpentier, nous pouvons trouver les ressemblances qui permettent de subsumer le « réalisme merveilleux des Haïtiens » dans le « réel merveilleux américain ». C'est une tâche qui devient plus facile si nous enlevons le politico-idéologique qu'Alexis inclut dans sa définition et si nous supprimons les limitations locales de sa théorie, réduite à la réalité haïtienne.

De cette façon on peut comprendre aussi pourquoi il y a une tendance, pratiquement spontanée, à parler du « réalisme merveilleux » tout simplement, de la part des écrivains et critiques antillais quand ils se réfèrent à Alexis ou à Carpentier indistinctement.

Mais, justement, à notre avis, il faudrait faire cette distinction afin de comprendre pourquoi Simone Schwarz-Bart ne pourrait pas être incluse dans le groupe d'écrivains qui suivent au pied de la lettre les positions politico-idéologiques d'Alexis. Le merveilleux chez Simone Schwarz-Bart est simplement, une expression de la réalité américaine que l'écrivain « perçoit » et qu'elle réussit à transcrire, traduire en formes

³³² *Ibidem.*

³³³ *Id.*, p. 106.

³³⁴ *Id.*, p. 108.

³³⁵ *Id.*, p. 109.

littéraires.

Néanmoins, à notre avis, toutes ces théories littéraires, délestées des positions idéologiques, sont complémentaires et enrichissantes du concept « merveilleux américain » et permettent de faire la différence du « merveilleux » d'autres continents. Par ailleurs, elles subsument, à leur tour, le concept de *réalisme magique* d'Asturias. Ces dénominations particulières sont aussi des spécificités du merveilleux américain.

Parmi toutes ces théories complémentaires concernant leurs concepts fondamentaux du merveilleux, nous prenons celle « du réel merveilleux américain », car elle a élaboré le plus largement les traits les plus distinctifs et les plus remarquables qui caractérisent l'écriture contemporaine latino-américaine et antillaise.

Un travail critique continu de plus de trente ans a permis à Carpentier de s'étendre sur les caractéristiques de la littérature américaine dans des domaines différents à partir de la troisième décennie du 20^{ème} siècle : Miguel Angel Asturias *Monsieur le Président*, 1932, *Légendes du Guatemala*, 1930. Alejo Carpentier *Ecue-Yamba-O !* 1933. Pour Carpentier il ne s'agit pas d'insérer le « merveilleux » dans la réalité, mais de voir *le merveilleux* de la réalité là où il se présente de la façon dont il se présente sous toutes ses formes et le transposer à l'œuvre littéraire.

3.1. La configuration du réel merveilleux

Nous avons vu comment Asturias et Alexis développent leurs théories dans leur environnement géographique et idéologique, l'un dans le monde indigène maya (Més-Amérique) et l'autre dans le contexte haïtien. Par ailleurs, Asturias confronte idéologiquement le monde magique indigène, avec sa position socialiste. Quant à Alexis, il réduit le « merveilleux » aux règles du « réalisme socialiste » instaurant « Le réalisme merveilleux Haïtien » comme une Ecole.

C'est Carpentier qui part de la production littéraire, de la problématique du roman latino-américain comme une représentation dans l'imaginaire de la réalité, pour élaborer sa théorie littéraire du « réel merveilleux américain ».

Il analyse, en particulier, la littérature qui a laissé derrière elle « *la vague nativiste* », pour mettre en évidence les nouvelles manières d'écrire un roman à partir d'une technique narrative renouvelée avec des thèmes nouveaux et des approches qui

correspondent aux problèmes contemporains ³³⁶ et des méthodes qui contribuent à faire passer le réel en termes narratifs.

Sa théorie recueille ce que les écrivains expriment du merveilleux, de l'insolite, de l'extraordinaire, du magique, du surréel, du baroque de la réalité latino-américaine et de la Caraïbe. C'est une écriture réalisée sous une *nouvelle vision révélatrice* que les écrivains ont réussi à étendre sur toute la réalité et qui a produit une œuvre bien reçue au-delà du continent américain. Une résonance que les éditeurs ont diffusé sous la dénomination de « romanciers du boom ».

Pour Carpentier il est malheureux d'utiliser le mot boom car c'est prétendre présenter cette production narrative « [...] *comme un mouvement qui n'en est pas, puisqu'il n'a pas d'articulation centrale.* »³³⁷ L'acceptation du roman latino-américain et des Caraïbes, ses multiples traductions, éditions et rééditions est due au fait que les écrivains ont coïncidé à « [...] *faire de bons romans. Et comme ceux-ci ont dépassé le provincialisme et la folklorisation stérile, en se mettant au niveau universel, ils ont atteint l'acceptation universelle.* »³³⁸

Ceci nous nous sert à mettre en relief que cette théorie qui ne représente ni un mouvement ni une école, ne peut prôner une méthode non plus. Quand nous parlons de « méthodes et techniques » nous faisons référence aux procédés que l'auteur crée, dans ce cas, pour atteindre une voie propre d'expression. Tous les vrais écrivains inventent leurs méthodes et réinventent l'utilisation de leurs procédés car ils partent d'une réalité infinie qu'il n'est pas possible de restreindre dans un canon.

Quand nous affirmons que les œuvres de Schwarz-Bart s'inscrivent dans le réel merveilleux nous voulons faire remarquer qu'elles sont placées après les expressions qui les ont précédées, le nativisme ou la négritude. Et qu'elles ont des traits en commun avec la littérature qui prend comme point de départ l'aspect « merveilleux » de la réalité américaine.

Nous voulons exprimer notre accord avec Roger Toumson ³³⁹ quand il signale que

³³⁶ Alejo CARPENTIER, « La Novela Latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo », *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, Alejo Carpentier, Rodríguez Monegal e.a., Colloque de Yale, Monte Avila Éditions, Caracas, 1984, p. 33-34

³³⁷ Ramon CHAO, *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*, Éd. Argos Vergara, Barcelone, 1984, p. 53

³³⁸ *Ibidem.*

³³⁹ ROGER TOUMSON, *La transgression des couleurs, littérature et langage des Antilles (XVIII, XIX, XX siècles)*, *op. cit.*, p. 498.

l'œuvre de Schwarz-Bart, par ses caractéristiques, ancrée dans la réalité caribéenne, est « une imposante illustration du « réalisme merveilleux » que définissait le Cubain Alejo Carpentier, et, à sa suite, l'Haïtien Jacques-Stéphen Alexis. »³⁴⁰ L'expression « une imposante illustration » établit cette relation avec la nouvelle littérature et montre des différences avec ce qui l'a précédé.

Justement, ce qui mène Carpentier à la formulation de ses conceptions théoriques, c'est la présence de la complexe réalité latino-américaine et caribéenne comme thèmes et sujets. Des œuvres qui dans les procédés narratifs apportent le merveilleux ou l'horreur de son histoire, de son paysage, de ses phénomènes telluriques, climatiques ou des événements de la vie quotidienne.

Le point de départ de cette théorie est le concept « du *réel merveilleux américain* ». Son mot clé : *le merveilleux*, noyau autour duquel gravitent d'autres spécificités - des formes narratives ou de style - de cette littérature. Il conviendrait d'explicitier cette notion de « merveilleux », car elle dépasse l'utilisation courante, assez restreinte.

Le merveilleux surgit d'un état d'âme qui apparaît devant l'*extraordinaire*, ou l'*insolite*. « *Tout ce qui est insolite, tout ce qui est étonnant, tout ce qui s'écarte des normes établies est merveilleux.* »³⁴¹ ; c'est la thèse de Carpentier, et en général de l'écrivain latino-américain et caribéen, par opposition à la thèse d'André Breton dans *Manifestes du surréalisme*³⁴² où il définit le merveilleux comme quelque chose d'admirable par sa beauté et il insiste là-dessus lors des conversations radiophoniques avec André Parinaud en 1952 : « [...] *décidément : le merveilleux est toujours beau, tout le merveilleux est beau, et même seul le merveilleux est beau.* »³⁴³

Selon Carpentier s'émerveiller c'est réagir avec émotion devant l'*extraordinaire*, l'*insolite*, et ceci peut comprendre le beau mais aussi l'affreux. Si bien que « le réel

³⁴⁰ *Ibidem.*

³⁴¹ Ramon CHAO, *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier, op. cit.*, p.140.

³⁴² André BRETON, *Manifestes du surréalisme*, (1924), Éditions Gallimard, Paris, 1981.

³⁴³ André BRETON, *Conversaciones [1913 - 1952] (Le point du Jour (1952) Entretiens (1913-1914) (1969)*, Éditions Gallimard, Paris, 1969, Fondo de Cultura Economica, Mexico, 1987, p. 81. La traduction est de nous. « *Pour cette fois, mon intention était de faire justice de la **haine du merveilleux** qui sévit chez certains hommes, de ce ridicule sous lequel ils veulent le faire tomber. Tranchons-en : le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau.* » , André BRETON, *Manifestes du surréalisme*,(1924) Éditions Gallimard, Paris, 1981, p. 24

merveilleux » trouve sa contrepartie dans le « réel affreux ». Et ces deux modes de voir la réalité peuvent être ensemble dans une même œuvre.

« [...] ce sont certains aspects du réel merveilleux, mais c'est aussi une lutte à bras raccourcis contre le « réel affreux » de notre histoire. Et j'ai essayé de lutter contre cette réalité affreuse dans ce livre, *La danse sacrée -M.A.-* »³⁴⁴

La confrontation entre ces deux conceptions du « merveilleux » -Breton et Carpentier- fut démesurée de la part de Carpentier dans le prologue au *Royaume de ce monde*. Lors d'une nouvelle édition de celui-ci en 1964, Carpentier fait son autocritique et il dit, au moins, des choses intéressantes. Il le considère « un prologue pourvu, à son époque, d'un certain contenu polémique, aujourd'hui inopérant » ; il est quelque peu inactuel, mais il se rappelle que « Roger Caillois a regretté, à plusieurs reprises, que par une omission, pour des raisons indépendantes de sa volonté, le prologue n'avait pas figuré dans la version française du roman, publié par « *La Croix du sud* ». »³⁴⁵

Carpentier rajoute que ce prologue répondait à un esprit de réaction contre certaines résultantes du surréalisme : celles qu'on observait dans beaucoup de pays des Amériques où, trop souvent, une fois qu'un mouvement littéraire européen a déjà suivi un chemin légitime, il trouve des imitateurs de seconde main, avec un retard de quinze ans, et d'autre part il est reconnaissant envers ce mouvement : « Il fallait utiliser la capacité de jugement apportée par le surréalisme à une observation de textures, de faits, de contrastes et de processus de notre monde américain. »³⁴⁶

Il conviendrait de regarder de près le « Prologue » du *Royaume de ce monde* (1949) où l'on trouve les grandes lignes de sa conception du roman latino-américain et de la Caraïbe à partir du merveilleux, du magique et du surréalisme. Carpentier y ébauche la réflexion qu'il avait faite lors de sa visite en Haïti en compagnie de l'acteur Louis Jovet.

Nous allons mettre en relief les éléments qui rendent compte de l'apparition du réel merveilleux dans le prologue en modifiant la représentation graphique du texte original :

³⁴⁴ Ramon CHAO, *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*, op. cit., p. 18.

³⁴⁵ Alejo CARPENTIER, « Prologue » à l'édition cubaine (1964), *El Reino de este mundo*, Arca, 1^{ère} édition, 1966, 5^{ème} édition, Montevideo, 1972, p. 14. La traduction est de nous.

« Le merveilleux commence à l'être de façon évidente lorsqu'il surgit

- a1) d'une altération inattendue de la *réalité* (le miracle),
- A2) d'une révélation privilégiée de la réalité,
- a3) d'une illumination inhabituelle ou qui favorise singulièrement les richesses inaperçues de la réalité,
- a4) d'un élargissement des échelles et des catégories de la réalité, perçues avec une particulière intensité en vertu d'une exaltation de l'esprit qui le conduit à une manière d'« état limite ».

Pour commencer, la sensation du merveilleux présuppose une foi. [...] pour fixer sa révélation [...]

b1) On ne donnera pas raison pour autant [...] à tels partisans d'un *retour au réel* - expression qui prend, alors, un sens grégairément politique [...] de l'écrivain «engagé» (militant) ou [...] de certains existentialistes.

b2) Mais il est certain qu'il n'y a guère d'excuses pour des poètes et des artistes qui font l'éloge du sadisme sans le pratiquer, admirent le surmâle par impuissance, invoquent des spectres, sans croire qu'ils puissent répondre aux conjurations, et fondent des sociétés secrètes, des sectes littéraires, des groupes vaguement philosophiques, aux mots de passe et aux buts mystérieux - jamais atteints -, sans être capables de concevoir une mystique valable ni d'abandonner les plus piètres habitudes pour jouer leur âme sur la carte redoutable d'une foi.

c) C'est que grâce à son paysage vierge, à la nature de sa formation, à son ontologie, à la présence faustienne de l'Indien et du nègre, à la Révélation que constitua sa découverte, aux féconds métissages qu'elle provoqua, l'Amérique est très loin d'avoir épuisé son capital de mythologies.

d) Mais qu'est-ce que l'histoire d'Amérique tout entière si ce n'est une chronique du réel-merveilleux ? »³⁴⁷

Tous ces aspects constituent les éléments qui façonnent dans l'imagination créatrice les représentations de la réalité. Ils sont organisés, structurés, par un élément

³⁴⁶ Ibidem.

³⁴⁷ Alejo CARPENTIER, *Chroniques*, « Le réel merveilleux américain », Gallimard, Paris, 1983 pp. 344-349

idéologique, par une croyance, par une foi, qui donne une prédisposition à croire aux produits élaborés par l'imagination.

Nous avons, alors, deux dimensions du réel merveilleux : celle qui concerne la *réalité* même qui montre le merveilleux à travers les divers processus qui surgissent en marge de la volonté du narrateur (l'ontologique) ; et, par ailleurs, les processus perceptifs de cette réalité merveilleuse apportés par une disposition particulière de l'esprit (la gnoséologie).

Nous sommes face à la vision de l'écrivain, à son intuition, dont la capacité de pénétrer transcende la superficialité dont le commun saisi de façon routinière la réalité. Ceci serait son don. Mais nous sommes aussi face à une « éthique » de l'engagement d'exercer son don. Nous sommes face à une caractérisation de l'Amérique du point de vue du réel merveilleux.

C'est donc, une théorie qui même si elle ne comporte pas de méthode explicite, nous sert de référence méthodologique afin d'identifier l'œuvre littéraire qui peut s'inscrire légitimement dans le réel merveilleux. Et c'est ce que nous avons fait. En tout cas, elle apparaît comme une hypothèse sur laquelle l'analyse critique peut se baser.

Il faudrait prendre en compte que les écrivains antillais et latino-américains ne vont pas prendre comme point de départ les théories générales qui énoncent des formulations théoriques générales sur la réalité merveilleuse américaine, comme méthode pour leurs propres productions. Il leur appartient de mettre en pratique leur propre don de découvrir le merveilleux ou le fantastique³⁴⁸ dans leur réalité et de trouver la manière de l'exprimer de façon littéraire.

Il convient de rappeler que tous ces éléments que nous venons de signaler comme caractéristiques du réel merveilleux sont étroitement associés dans la narration au baroque³⁴⁹ comme son style, et à la dimension épique³⁵⁰ comme son registre par excellence.

³⁴⁸ Carpentier incorpore aussi l'élément du fantastique dans sa conception du réel merveilleux : « Si je mets en rapport le réel avec le fantastique c'est parce que je crois que le réel d'Amérique latine garde toujours un aspect qui, parce qu'il n'a pas été révélé à temps, garde un certain caractère fantastique. » Pierre Bleiberg, « Lo real maravilloso de Alejo Carpentier », LOPEZ LEMU, Virgilio, *Entrevistas. Alejo Carpentier, op. cit.*, p. 411. La traduction est de nous.

³⁴⁹ Cf. , Alejo CARPENTIER « Lo Barroco y lo Real Maravilloso », *Razón de ser*, Université Centrale du Venezuela, Caracas, 1976, pp. 51-73.

³⁵⁰ Alejo CARPENTIER, « Problématique du roman latino-américain actuel (1967) », *De la dimension épique, Essais littéraires, op. cit.*, pp. 312-315.

3.2 *La méthode et les techniques schwarz-bartiennes*

Nous avons laissé la sous-section « La méthode et les techniques schwarz-bartiennes » afin de l'aborder après l'ébauche biographique de Simone Schwarz-Bart. Nous suivons cette démarche car nous pensons que son expérience particulière de vie lui a apporté des représentations riches et variées de son pays. Ses expériences en Europe et en Afrique ont été importantes aussi car elles lui ont permis de contester des fondements identitaires illusoires d'un supposé référent métropolitain ou d'une appartenance à la « négritude ».

En regardant sa propre réalité et en la confrontant avec le monde extérieur d'outre-mer, Simone Schwarz-Bart a réussi à trouver, finalement, la manifeste référence identitaire dans la créolité antillaise. Elle devient, alors, une narratrice à l'avant-garde de la créolité³⁵¹ capable de créer des prototypes de « négresse » antillaise, les Lougandor, et de configurer un héros pour la Guadeloupe : Ti Jean L'horizon.

Son imagination créatrice, son talent et son *don* d'écrivain ont transformé ses représentations de ces réalités en « textes littéraires » en accord avec la complexe réalité merveilleuse de la Guadeloupe. L'Œuvre de Simone Schwarz-Bart révèle sa capacité à adapter de façon créatrice le matériel de la réalité antillaise. A travers divers types de textes elle trouve les tonalités les plus adéquates pour donner existence littéraire à cette réalité en créant sa propre méthode et son style de passage.

C'est à travers une méthode bien menée qu'elle met en évidence son don littéraire pour porter à la fiction narrative le comportement humain, le mode de vie, les relations sociales les plus significatives entre les Guadeloupéens, leurs rapports avec le paysage, et les traditions paysannes ainsi que le monde extérieur.

De cette façon, Simone Schwarz-Bart inaugure une nouvelle manière de faire de la littérature.³⁵² Ceci est dû à la méthode employée pour s'approcher du sujet des

³⁵¹ « A partir des années soixante, la production littéraire connaît des changements notables. La Négritude dont les valeurs tenaient lieu jusqu'alors de référence sont désormais contestées. Les représentants de cette nouvelle sensibilité littéraire et idéologique affirment la spécificité des Antilles dans leur diversité, leurs histoires [...] Un indice de cette modification de la sensibilité est fourni par le renouvellement des thèmes et des formes d'écriture. Si la poésie stagne, un nouveau genre s'impose, le roman. » TOUMSON, ROGER, *La transgression des couleurs, littérature et langage des Antilles op.cit.*, p. 494.

³⁵² L'œuvre de Simone et d'André Schwarz-Bart occupe une place importante, dans le

romans — la méthode ethnologique³⁵³ — que nous développerons plus tard³⁵⁴, et les méthodes et techniques pour élaborer les structures des romans et, en particulier celles qui servent à transmuter le langage narratif franco-créole en un langage que la critique a appelé « téluméen ».

Grâce à la nouveauté de sa méthode et de ses techniques, l’auteur a pu laisser derrière « le roman régionaliste »³⁵⁵ avec ses méthodes et ses techniques propres au naturalisme. A travers sa méthode et ses techniques nouvelles elle a pu inscrire les romans dans une tonalité merveilleuse en accord avec le réel merveilleux que son imaginaire se représente.

A travers l’analyse, on peut mettre en évidence la façon dont l’auteur est capable de choisir les registres littéraires qui transcrivent le mieux les procédés à travers lesquels les événements et les caractères des personnes de la vie réelle sont enregistrés. Moyennant les *divers registres* (lyrique, épique, pathétique, dramatique, comique) ses personnages arrivent à recréer la complexité de la vie quotidienne des Guadeloupéens.

A travers l’emploi créateur des divers *types de textes* elle peut mener le récit à exprimer les intentions les plus diverses des personnages participants. En passant d’un registre à un autre, d’un type à un autre, le rythme changeant de la vie trouve sa transcription dans le récit.

De plus, l’auteur peut faire intervenir les changements de genres entre le roman et le conte en harmonisant les registres de la langue savante et du créole vernaculaire.³⁵⁶ Elle fond les formes et les structures du conte dans le roman de façon qu’en les emboîtant comme partie d’une même structure romanesque l’opposition entre les deux genres ne la rompt pas.

Dans le cas du roman *Ti Jean l’horizon* qui englobe plusieurs contes, il ne se présente pas comme « une espèce de répertoire de contes disséminés, plutôt une sorte

paysage littéraire antillais immédiatement contemporain, en raison, justement, du regain de vitalité que leurs schèmes narratifs inédits confèrent au genre romanesque. », *Id.*, p. 496.

³⁵³ Dans le premier chapitre de la troisième partie.

³⁵⁴ Voir. Troisième partie, chapitre 1, parite 1.

³⁵⁵ « Je n’ai pas voulu faire un roman régionaliste, mais que cela soit communicable, que cela serve aussi. », Roger et Héliane TOUMSON, « Interview avec Simone et André Schwarz-Bart : sur les pas de Fanotte », *op. cit.*, p.18

³⁵⁶ Fanta Toureh signale que « Dans *Pluie et vent* [...] l’écrivain avait tout loisir de se réfugier dans l’art d’écrire, de façonner un langage à la fois savant et littéraire, et tout imprégné de la sagesse et de la langue populaires. » Fanta TOUREH, *L’imaginaire dans l’oeuvre de Simone Schwarz-Bart*, *op. cit.*, p. 251.

de geste qui les comprend tous... Très souvent dans plusieurs contes, se retrouve un même héros, Ti-Jean L'horizon.»³⁵⁷ Ce qui fait de cette sorte de long conte un roman c'est l'unité que génère le héros dans l'aspect structurel. Il est le fil qui traverse à l'intérieur la structure multiforme de contes dans le roman pour présenter un ensemble unitaire.

En incorporant les formes et les structures du conte au roman, l'auteur fait, d'autre part, le passage du langage littéraire oral au langage littéraire écrit. Dans certains cas, seulement une analyse spécialisée mettrait en évidence ces procédures dans les romans de Schwarz-Bart. En particulier, le glissement fréquent des proverbes dans le récit.

A manière d'exemple de sa méthode, elle prend les proverbes et les réélabore dans diverses tonalités selon le cas comme un « discours » argumentatif, polémique ou didactique, pour imprégner le récit de sa tonalité sapientiale. Dans ce cas, elle mélange le « discours » et le « récit » prenant le proverbe comme point de départ pour une réflexion.

Nous ne pourrions pas trop nous attarder sur ces analyses, mais, à notre avis, il est important de signaler la présence du proverbe « *La rivière coule toujours vers la mer* » comme un exemple de la versatilité stylistique et de la richesse de ses procédés expressifs. En effet, dans le roman *Téluée Miracle*, l'élaboration de ce proverbe met en évidence l'inclusion de l'oralité dans le roman. Il semblerait que la force de la parole continue d'avoir un plus grand pouvoir révélateur et transformateur que l'écriture. Le proverbe est le point de départ d'une réflexion qui explicite le drame de Téluée.

Simone Schwarz-Bart fait remarquer le rôle prépondérant du proverbe en mettant cette structure littéraire dans un endroit privilégié, généralement à la tête d'un chapitre, comme pour le cas ci-dessous. En plus, le développement de ce proverbe occupe toute une section.

« Toutes les rivières, même les plus éclatantes, celles qui prennent le soleil dans leur courant, toutes les rivières descendent dans la mer et se noient. Et la vie attend l'homme comme la mer attend la rivière. On peut prendre méandre sur méandre, tourner, contourner, s'insinuer dans la terre, vos méandres vous appartiennent mais la vie est là, patiente, sans commencement et sans fin, à vous

³⁵⁷ Roger et Héliane TOUMSON « Interview avec Simone et André Schwarz-Bart : sur

*attendre, pareille à l'océan. »*³⁵⁸

Télumée continue sa réflexion sur le temps que les enfants passent à l'école et la place qu'elle a occupée dans leur formation : « [...] *l'école ne pouvait empêcher nos eaux de grossir et le moment vint où elle ouvrit ses vannes, nous abandonnant au courant.* »³⁵⁹ Ensuite, quand Télumée est déjà devenue femme, elle se rappelle que Reine Sans Nom - sa grand-mère - lui répétait : « [...] *que toutes les rivières descendent et se noient dans la mer, me l'avait-elle assez répété ?... »*³⁶⁰

Elle passe en revue les vies des autres femmes qu'elle a vues traverser en vain, pleines des difficultés. Télumée termine en réfléchissant sur elle-même : « [...] *je réfléchissais, supputais toutes choses, me demandant quelles courbes, quels méandres, quels reflets seraient les miens tandis que je descendrais à l'océan... »*³⁶¹

Même en découpant le texte, pour le réduire à des limites plus abordables, on peut s'apercevoir que le récit assume une tonalité lyrique. A notre avis, c'est un poème en prose. Les formes que nous trouvons nous mènent à cette réflexion : « toutes les rivières » comme une anaphore dans la première phrase ; le rythme marqué par les répétitions des phrases, la succession cadencée de termes qui appartiennent au champ lexical de la rivière (baroquisme).

Les sentiments douloureux surgissent de la peur de voir l'accomplissement de la fatalité dans la nature (« coule toujours ») qui semble se prolonger dans le cours de la vie elle-même, mais qui ne révèle pas, néanmoins, si les événements à travers lesquels le destin remplira ses journées seront pareils ou différents de ceux des autres femmes qu'elle a connues. Cela est entre ses mains, voilà le drame de Télumée.

Dans *Ti Jean L'Horizon*, la narration adopte une tonalité épique où le héros se sert de la sorcellerie pour faire face aux dangers qui menacent la Guadeloupe. Néanmoins, les autres tonalités (lyrique, pathétique, dramatique) ne disparaissent pas car elles vont refléter les nuances et la complexité de la vie du héros et de sa communauté.

Le mélange de genres -roman et conte-, et de tonalités qui reflètent plusieurs types de textes mène à des interprétations diverses selon le point de vue du lecteur.

les pas de Fanotte », *op. cit.* p. 13.

³⁵⁸ *Télumée Miracle*, p. 83

³⁵⁹ *Ibidem.*

³⁶⁰ *Id.*, p. 84

Consciente de ceci, Simone Schwarz-Bart nous dit : « *On peut lire Ti Jean L'horizon comme une aventure extraordinaire, un conte d'amour, une histoire de sorcellerie, un ouvrage de science-fiction où la Bête jouerait le rôle de machine à remonter le temps [...]* »³⁶² La méthode semblerait avoir la capacité magique de multiplier une œuvre même pour satisfaire l'expectative de multiples lecteurs. Elle fait de l'œuvre un miroir.

Pour Toumson grâce à la présence narrative du conte oral créole, le passage de la fable à la chronique historique, la superposition de passages réalistes aux récits légendaires, l'œuvre de Simone Schwarz-Bart peut faire partie du courant du « *réalisme merveilleux* ». ³⁶³

Nous avons signalé jusqu'à présent quelques aspects qui nous semblent importants en rapport avec la méthode, liés à quelques caractéristiques du réel merveilleux, en particulier, le baroque. Evidemment ce mélange de genres, de tonalités et de types de texte, sont des expressions propres d'un baroque.

Passons maintenant à signaler quelques techniques narratives de Schwarz-Bart, en particulier, celles qui se réfèrent aux transformations linguistiques franco-créoles en prenant ses propres témoignages recueillis dans des entretiens ou des comptes rendus.

a) Les techniques de transformation linguistique franco-créole

Pour Simone Schwarz-Bart représenter l'univers antillais signifie d'intégrer dans son écriture non seulement la configuration de la vie quotidienne guadeloupéenne, mais toute une réalité qui comprend sa diglossie, son bilinguisme créole-français. Une des réussites les plus remarquables de l'auteur a été de le faire sans rompre l'unité linguistique du récit. Cette réussite a été reconnue par la critique en baptisant son langage narratif de « *langage téluméen* »³⁶⁴ C'est ici où l'aspect le plus remarquable de sa technique est reflété. Voyons quelques aspects de cette technique :

Il s'agit de « *retranscrire* » des passages du créole au français, de façon à insérer l'univers antillais dans les romans, pas seulement en tant que représentations

³⁶¹ *Ibidem.*

³⁶² *Ti Jean L'horizon*, quatrième de couverture, Editions du Seuil, Collection Points, 1979.

³⁶³ Cf. ROGER TOUMSON, *La transgression des couleurs, littérature et langage des Antilles*, *op. cit.*, p. 498.

³⁶⁴ Cf. Lise GAUVIN, « La belle au bois dormant, Simone Schwarz-Bart », *op. cit.*, p. 121.

matérielles, sensibles, mais comme un mode d'appréhension aussi du « niveau de l'esprit » pour que cette partie de l'univers antillais, qu'elle voit dilapider, ne se perde définitivement et qu'elle soit, au moins, « communicable » à travers les romans : « *Il y a tellement de tranches, à traduire, de notre réalité... Le merveilleux, le comique sont peu exploités... Tout un univers créole... Ça, c'est une partie de la réalité créole que j'ai connue, de la réalité linguistique, aussi.* »³⁶⁵

Pour Schwarz-Bart la vérité antillaise se trouve dans l'esprit de la langue créole, mais son antillanité, sa « réalité linguistique », comprend le français aussi, de façon que du point de vue littéraire il faudrait la réduire à une unité de langue. A cette fin, elle *traduit*³⁶⁶ le créole en français, mais sans le créoliser.

Elle évite ainsi d'écrire en français créolisé ou, au contraire de chevaucher des séquences écrites en créole dans le texte français : « *Une langue est avant tout communication. S'il faut, dans la langue française, insérer des petits morceaux de complicité créole, cela signifie que l'on n'a pas réussi à faire passer... J'ai voulu faire passer surtout l'esprit de la langue créole.* »³⁶⁷

Ce procédé créateur de la « traduction » laisse de côté, alors, l'écriture de séquences en créole. Ceci équivaldrait à une prolifération de langues qui dégrade le style au lieu de l'enrichir avec des ressources baroques.³⁶⁸ Si bien que retranscrivant et

³⁶⁵ Roger et Héliane TOUMSON « Interview avec Simone et André Schwarz-Bart : sur les pas de Fanotte », *op. cit.* p. 18.

³⁶⁶ Il faudrait remarquer que nous devrions interpréter la « traduction » comme retranscription à partir d'une théorie développée par Glissant qui considère « [...] *que le traducteur invente un langage nécessaire d'une langue à l'autre, comme le poète invente un langage dans sa propre langue. [...] Art de la fugue d'une langue à l'autre, sans que la première s'efface et sans que la seconde renonce à se présenter.* », Edouard GLISSANT. *Introduction à une poétique du divers. Langues et langages.* Gallimard, Paris 1996 pp. 45-46. « [...] *Il y aura un enjeu et une aventure de la traduction [...] Et peut-être même que les difficultés qu'il éprouvera affineront son sens de la création d'un nouveau langage. En fait toute traduction est un nouveau langage. [...] C'est un peu ce que fait l'écrivain caraïbe créole entre la langue française et la langue créole.* » Edouard GLISSANT. « Les nouvelles données de l'écriture », Société et Littérature antillaise, aujourd'hui, Actes N°25, *Cahiers de l'Université de Perpignan*, novembre 1995, p.109 .

³⁶⁷ Roger et Héliane TOUMSON « Interview avec Simone et André Schwarz-Bart : sur les pas de Fanotte », *op. cit.* p. 19.

³⁶⁸ Ce procédé fut très utilisé par les écrivains des romans des mœurs. C'est un ressource qui avait été introduit par les écrivains caribéens en particulier. Comme nous l'avons déjà signalé, même chez Carpentier apparaît la figure de séquences de diverses dans le *Royaume de ce monde* (1949). ainsi que chez Jacques Roumain (*Gouverneurs de la rosée*) (1944) de l'école indigéniste haïtienne.

traduisant, l'auteur recrée le discours créole en français sans rompre l'unité structurelle du récit ni son unité stylistique en gardant ce qui pour elle est le plus important : la communication.

Schwarz-Bart ne prend pas comme point de départ une technique de passage, ou une règle de transformation apprise auparavant : « [...] *Je ne suis pas une universitaire, je n'analyse pas ce que je fais. Je travaille...* »³⁶⁹, mais elle est guidée par une « sorte d'intuition » qui s'appuie sur sa connaissance profonde du créole.

Il est difficile d'atteindre ceci puisque le créole en tant que langue est « *une invention permanente [...] c'est vraiment une langue, un univers. La langue créole est un jaillissement permanent, une trouvaille ...* »³⁷⁰ Mais cette technique demande aussi une connaissance du français. Glissant met en évidence l'importance de la connaissance des deux langues.³⁷¹

Dans son écriture, Schwarz-Bart crée une sorte de langue française écrite de manière créole, apportant à la langue française l'esprit de la langue créole. Le créole est une langue pour l'intimité, langue de stimulation créatrice. De sorte que quand elle est « bloquée » dans un passage, afin de récupérer l'élan créateur, elle l'écrit en créole pour se débloquer. De cette façon, quand elle revient au français elle apporte déjà l'idée préfigurée, accomplie : « *Ce que je voulais faire m'est apparu. En utilisant la langue créole, je trouve la voie et je retranscris.* »³⁷²

Mais, en général, quand Schwarz-Bar écrit, elle se représente en premier lieu, les phrases en créole « [...] *et elles dansent, elles sont fortes, elles m'entraînent. C'est le créole qui me sert à enchaîner les choses.* »³⁷³ La façon de composer la phrase créole joue un rôle important dans la conformation du style. Elle ne laisse pas la phrase du créole, ouverte, sans la finir : « *Le créole m'oblige à le faire, encore plus que le*

³⁶⁹ p. 18.

³⁷⁰ *Id.*, p. 19.

³⁷¹ « *L'obstacle principal à la pratique de la langue française, était la tangence qu'il y avait entre le créole et le français. La question était de les séparer, c'est à dire bien maîtriser la langue française et bien maîtriser la langue créole parce que si on maîtrise bien la langue française et qu'on parle le créole sans le maîtriser, il y aura perversion d'une langue par l'autre. [...] C'est à dire qu'il faut connaître suffisamment bien le créole, pour connaître suffisamment bien le français.* » Catherine LE PELLETIER, « Entretien avec Edouard Glissant », *Encre noire. La langue en liberté*, op. cit., p.167

³⁷² Roger et Héliane TOUMSON « Interview avec Simone et André Schwarz-Bart : sur les pas de Fanotte », op. cit. p. 19.

³⁷³ Lise GAUVIN, « La belle au bois dormant, Simone Schwarz-Bart », , op. cit., p. 121.

français. »³⁷⁴

A travers ces divers exercices elle crée finalement une écriture originale qui mène vers le créole sans rompre avec le texte français en inventant cette langue qu'on appelle le téluméen. L'écrivain est passée longtemps à chercher cette écriture qui a donné comme résultat cette langue littéraire. Nous pensons qu'il est important de montrer les procédés utilisés par Simone Schwarz-Bart. Nous citerons le texte ci-dessous, même s'il est un peu long, mais il aide à éclaircir ce que nous voulons démontrer.

« Je suis restée des années à m'essayer à cette langue-là. Il y a eu toutes sortes de tentations. La tentation d'intégrer tout simplement les mots créoles au texte français, par exemple. Ou la tentation de gommer carrément cet espace créole en m'exprimant en un certain français, disons. [...] Quand j'intégrais quelques expressions créoles au texte français, je sentais que j'amoindrissais le français et que j'amoindrissais le créole. Les deux ne s'en sortaient pas bien. J'ai compris qu'il fallait pousser plus loin le travail et féconder la langue directement. C'est-à-dire qu'il ne fallait pas seulement traduire. Quelquefois la langue créole était dans le non-dit, dans ce silence de complicité qui nous semblait naturel mais qui ne se passait pas quand on avait affaire à quelqu'un d'extérieur. Il fallait donc absolument traduire les silences. Traduire le non-dit du créole, ses intonations, parce que même une intonation change la phrase créole. Il fallait vraiment faire un travail en profondeur pour rendre ce que cette langue sous-tendait, véhiculait des choses secrètes et non-dites et ce qui pouvait affleurer en rendant plus denses les choses dites. »³⁷⁵

Tout ce processus est proche du travail du poète qui doit dévoiler, deviner et approfondir la réalité et travailler avec tout cela. C'est un travail difficile quand il s'agit de réaliser cet exercice « poétique » dans des couches différentes : la couche créole, la couche française, la couche franco-créole et après le nouveau terme, la nouvelle langue apparaît. *« C'est une structure à laquelle je dois me confronter en permanence. »³⁷⁶*

De cette façon nous mettons fin à cet aspect de la méthode chez Simone Schwarz-Bart. Il est important car il nous permet d'aborder le « secret » de sa technique

³⁷⁴ *Ibidem.*

³⁷⁵ *Ibidem.*

³⁷⁶ *Id.*, p. 122

qui n'est pas donné à *priori*, mais qui est le produit d'une élaboration qui a aidé à résoudre le problème complexe des écrivains antillais francophones qui sont confrontés au dilemme de la langue d'écriture afin de satisfaire l'esprit créole local et les avantages de l'universalité de la langue française.

La solution « téluméenne » pour transcender d'une langue locale à un langage universel pour entrer dans le monde de la littérature est un apport important à la littérature latino-américaine et antillaise qui avec toutes ses particularités innovatrices s'inscrit dans la modalité narrative du réel merveilleux.

Il y a d'autres techniques romanesques du passage du conte au roman, de l'oral à l'écrit, mais nous pensons qu'en raison des limitations que nous impose le travail même, à travers les exemples que nous avons choisis, nous mettons en relief la façon dont Simone Schwarz-Bart réussit dans son travail de création.

CHAPITRE II

Présentation des romans : Pluie et vent sur Télumée Miracle et Ti Jean L'horizon

Dans ce chapitre nous allons présenter la structure narrative des deux romans : *Pluie et vent sur Télumée Miracle* et *Ti Jean L'horizon*. Nous présenterons le contenu narratif, l'histoire des faits qui nous permettra d'avoir une vision d'ensemble des œuvres afin d'identifier après, les particularités du récit dans leurs aspects syntaxique et sémantique qui renvoient au processus du réel merveilleux.

1. La structure narrative de Pluie et vent sur Télumée Miracle.

Pluie et vent sur Télumée Miracle : ce titre est déjà emblématique.³⁷⁷ Il condense

³⁷⁷ La critique a interprété le titre du roman comme une métaphore. Fanta Toureh en analysant les métaphores du roman *Pluie et vent sur Télumée Miracle* signale que la « [...] la première métaphore du roman est constituée par son titre : « Pluie et Vent sur Télumée Miracle ». La pluie et le vent, écrits sans s, donc considérés comme forces telluriques, éléments fondamentaux (eau, air), considérés également dans toute leur violence, symbolisent toutes les épreuves qui accablent l'héroïne au cours de sa vie ; en même temps, dès le titre, ils affirment la place prépondérante de la nature ; dans leur

tout le contenu qui sera développé ; il suggère, enveloppe un mystère qui sera dévoilé au cours de la lecture. En effet, la métaphore du titre nous annonce déjà l'image héroïque du personnage principal qui devra faire face à l'adversité.

Ce roman est conçu comme un texte « référentiel »³⁷⁸ : nous sommes devant une autobiographie romanesque structurée en deux parties. La première, « Présentation des miens », dans laquelle « l'héroïne-témoin »³⁷⁹, Télumée Miracle, centre son récit sur l'apparition de la lignée maternelle des Lougandor, leurs mythes et leurs légendes. Cette partie s'achève sur sa petite enfance, avec l'assassinat tragique de son père, Angebert, commis par un être *possédé* : Germain.

La seconde partie : « Histoire de ma vie » est beaucoup plus longue et c'est proprement l'autobiographie romanesque de Télumée Miracle. Nous y remarquons une série de séquences. D'abord la *formation* de Télumée dans la tradition des Lougandor, représentée par sa grand-mère Toussine — Reine Sans Nom — ; les *initiations* par le passage du « naturel » au « social ».

Les séquences s'ensuivent de sa vie d'adulte : les épreuves dans l'adversité qui vont former le caractère de Télumée. Ensuite, l'initiation dans le monde magique-animiste par Man Cia (sorcière) ; l'entrée de Télumée dans la légende : Télumée « Miracle » après avoir surmonté toutes les épreuves de l'adversité : la rupture dramatique avec son premier compagnon Elie qui tombe dans l'alcoolisme et la bat, plus tard la mort tragique d'Amboise, son compagnon qui meurt brûlé dans l'usine sucrière de la plantation lors d'une violente grève, le harcèlement d'un agresseur devenu fou qui essaye de l'assassiner et qui meurt accidentellement quand il essaye de l'agresser. Les voisins considèrent cette fin comme un fait miraculeux et en accord avec la vie qu'elle a menée dans la collectivité.

Finalement, la vieillesse et la sagesse résument la réussite de sa vie, tendrement enracinée dans sa terre natale et attachée à ses ancêtres qui l'attendent dans le

principe, ils renferment deux pouvoirs potentiels : fécondation et destruction, richesse et désolation : la pluie et la brise fertilisent la terre ; mais la pluie torrentielle et l'ouragan détruisent cultures et villages. Le titre annonce que Télumée subira la double influence, et qu'elle parvient à préserver son équilibre malgré tout. La métaphore initiale invite à une lecture capable de déjouer les symboles, et de dépasser l'apparente transparence.» Fanta TOUREH, *L'imaginaire dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart*, op. cit., p. 93.

³⁷⁸ Nous avons recours à la terminologie qu'en donne Fanta Toureh extraite de l'oeuvre de Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique. L'imaginaire dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart*, op. cit., pp. 81 - 82.

³⁷⁹ *Idem.*, p. 82.

firmament.

1.1. La saga des Lougandor

La première partie du roman commence par un incipit que Toumson nomme « Pré-récit » et qu'il considère lui-même comme le prologue du roman.³⁸⁰ Il nous intéresse de le souligner car il comporte une profession de foi dans le pays, dans l'Antillanité :

« Si on m'en donnait le pouvoir, c'est ici même, en Guadeloupe, que je choisirais de renaître, souffrir et mourir. Pourtant, il n'y a guère, mes ancêtres furent esclaves en cette île à volcans, à cyclones, et moustiques, à mauvaise mentalité. »³⁸¹

Par ailleurs, d'une certaine façon, cet incipit résume l'esprit de tout le roman. Nous trouvons dans ce paragraphe une attitude positive, un espoir, devant la vie que même l'adversité et la mort ne peuvent « assombrir » :

« Mais je ne suis pas venue sur terre pour soupeser toute la tristesse du monde. A cela, je préfère rêver, encore et encore, debout au milieu de mon jardin, comme le font toutes les vieilles de mon âge, jusqu'à ce que la mort me prenne dans mon rêve, avec toute ma joie... »³⁸²

La technique de narration s'apparente à celle qui structure les contes ; laquelle nous relèverons dans le chapitre consacré au conte. A travers eux, se transmet la tradition orale qui garde les mythes et les légendes de la formation des Lougandor, lignée maternelle de Télumée. C'est sa mère Victoire qui lui narre ces récits où la figure de la grand-mère Toussine, Reine Sans Nom, est privilégiée :

« Dans mon enfance, ma mère Victoire me parlait souvent de mon aïeule, la

³⁸⁰ Cf. Roger TOUMSON, « Pluie et vent sur Télumée Miracle, une rêverie encyclopédique : sa structure, son projet idéologique. » *op. cit.*, p. 25.

³⁸¹ *Télumée Miracle*, p. 11.

³⁸² *Ibidem.*

négresse Toussine. Elle en parlait avec ferveur et vénération, car, disait-elle, tout éclairée par son évocation, Toussine était une femme qui vous aidait à ne pas baisser la tête devant la vie, et rares sont les personnes à posséder ce don. Ma mère la vénérât tant que j'en étais venue à considérer Toussine, ma grand-mère, comme un être mythique, habitant ailleurs que sur terre, si bien que toute vivante elle était entrée, pour moi, dans la légende. »³⁸³

Dans cette première partie, comme dans l'ensemble du roman, les symbolismes et les références directes ou indirectes aux croyances magiques-animistes et religieuses abondent. Plus particulièrement, certains noms des membres de l'arbre généalogique des Lougandor et certains noms d'autres personnages en relation avec cette lignée de femmes, sont chargés de symbolismes que nous aborderons aussi dans la troisième partie.

1.2. Télumée face au destin collectif

La seconde partie, « Histoire de ma vie », est la confrontation avec le destin qui baigne les êtres abandonnés à leurs propres forces naturelles au milieu d'une collectivité primitive, appauvrie et déracinée. En dépassant cela, Télumée se forgera son propre destin. Elle est capable de surmonter toute adversité, en suivant les leçons que la grand-mère Toussine — Reine Sans Nom — lui donnait dans les contes des « nuits du jeudi ». Des contes qui transmettent des légendes, qui suggèrent le magique, qui suscitent le mythe renforçant les normes de conduite : le conte dans sa fonction pédagogique.

En tout cas, Télumée devra dépasser toute une série d'« épreuves », apprendre à connaître les secrets et les mystères de la vie à travers les rituels initiatiques qui vont la préparer à trouver chez elle toute la force nécessaire pour échapper à la « folie antillaise » — écho de la nature ou de son revers incontrôlé, aliénation endémique —, et à la « mauvaise mentalité » — forme que prend la jalousie et le ressentiment des plus défavorisés —.

De cette façon, elle réussit à créer une harmonie entre la réalité et le rêve et à poser une frontière entre l'adversité qui la guette et le bonheur qu'elle construit dans son

³⁸³ *Ibidem.*

for intérieur. C'est ainsi qu'elle parvient à transcender exclusivement son Moi : la communauté reconnaît en elle ce contrôle de soi et cette force qui sont capables, par exemple, de la sauver « miraculeusement » de l'agression d'un homme devenu fou. Elle deviendra alors légende : Télumée « Miracle ».

Télumée, enracinée dans la mémoire de ses ancêtres ; attachée à la nature merveilleuse de l'île ; initiée aux secrets de la magie, réussit à trouver une vision qui révèle le réel sous-jacent à l'insolite, à l'inespéré, au miracle.

A partir de ce moment, Télumée devient : Télumée « Miracle ». Autrefois déjà, on avait donné à sa grand-mère Toussine, le surnom de « Reine Sans Nom », pour magnifier son pouvoir — qui ne peut pas être nommé — de vaincre les malheurs les plus terribles. La communauté a aussi fait de Télumée un être mythique, mêlée depuis à la légende.

Tout au long de sa vie, Télumée arrive à surmonter les vicissitudes d'un être soumis à l'exigence d'un destin à double face : l'un, qui lui vient de l'extérieur — contexte naturel et social — et l'autre, qui se crée dans la lignée même des Lougandor — contexte mythique et magique-animiste — .

La vieillesse trouvera Télumée identifiée à la Guadeloupe et au destin, poursuivant les projets qu'elle s'est forgée. De telle sorte qu'elle pourra établir une frontière entre la « mauvaise mentalité », qui ne sait que « soupeser toute la tristesse du monde », et sa capacité de rêver « encore et encore », le rêve toujours comme un sortilège pour chasser les peines et surmonter les malheurs.

Ainsi, Télumée atteindra la vieillesse avec la sagesse de l'initié et partageant avec sa communauté une vision cosmique :

« Comme je me suis débattue, d'autres se débattront, et pour bien longtemps encore, les gens connaîtront même lune et même soleil, et ils regarderont les mêmes étoiles, ils y verront comme nous les yeux des défunts. J'ai déjà lavé et rincé les hardes que je désire sentir sous mon cadavre. Soleil levé, soleil couché, les journées glissent et le sable que soulève la brise enlisera ma barque, mais je mourrai là, comme je suis, debout, dans mon petit jardin, quelle joie!... »³⁸⁴

Monique Bouchard suggère la présence du vers alexandrin dans cette dernière

³⁸⁴ *Télumée Miracle*, p. 255.

phrase mêlée à l'harmonie des liquides et des sifflantes rythmée par les assonances. Elle propose de l'écrire de la façon suivante :

« *Soleil levé, soleil couché, les journées glissent
Et le sable que soulève la brise
Enlisera ma barque* »³⁸⁵

Bouchard ajoute que comme l'occlusive finale n'est plus suivie d'une liquide, le temps ne coule plus, la vie s'est enlisée.³⁸⁶

Pour résumer, nous pourrions dire, que tout ce développement narratif permet à Simone Schwarz-Bart de présenter un personnage de légende, avec lequel n'importe quelle femme du peuple guadeloupéen peut s'identifier³⁸⁷ parce qu'elles ont toutes vécu des expériences douloureuses semblables et la plupart d'entre elles durent lutter pour les surmonter :

« *Les gens se sont sentis concernés. Je recevais des lettres de gens qui étaient en prison, à l'hôpital, des lettres de toute une population qui souffrait et s'identifiait à Télumée.* »³⁸⁸

Cette identification montre non seulement une simple relation interpersonnelle mais aussi un état de conscience dans lequel la Guadeloupe est assumée comme une terre d'origine et avec cela, la reconnaissance de l'être antillais américain. Identification qui est, en outre, possible car la technique du roman *réel merveilleux* crée un climat qui

³⁸⁵ Monique BOUCHARD, *Une lecture de Pluie et vent sur Télumée Miracle*, op. cit., pp. 92 - 93.

³⁸⁶ Cf. *Ibidem*.

³⁸⁷ Dans la conclusion du livre *Femmes des Antilles, Traces et voix*, Gisèle Pineau écrit à l'occasion des cent cinquante ans de l'abolition de l'esclavage, rendant hommage à Simone Schwarz-Bart dans ces termes : « [...] il y a souvent une Télumée nichée au cœur des femmes créoles. [...] Comme Télumée, elles ont aimé et aiment des hommes, homme-doux sirop-miel, homme-fiel et féroce, homme-paille et bois flot, homme tombé en boisson, [...] elles ont donné leur force et leurs ventres à ces hommes et leur ardeur et leur gloire. Elles se sont relevées après les jours de grands cyclones. Elles ont amarré leurs reins dans les temps de raide sécheresse. Elles ont pardonné et consolé encore et encore, parce que comme Télumée, elles font place belle à la vie et croient toujours en un meilleur demain... » Gisèle PINEAU, Marie ABRAHAM, *Femmes des Antilles. Traces et voix*. . Editions Stock, Paris, 1998, pp. 259, 262.

³⁸⁸ Antilla, « Simone Schwarz-Bart, la mémoire inconsolée », op. cit., p. 28

reproduit l'environnement magique des expériences de la vie quotidienne et satisfont la nécessité du mythe et de la légende pour s'assumer dans une culture propre, et dans ce cas précis, une culture autochtone, noire américaine

*« C'est alors que le mythe et le réel ne font plus qu'un, comme dans **Tituba sorcière de Salem** ou **Pluie et vent sur Télumée Miracle**, au moment des apparitions surnaturelles. Donc ce qui est appelé réalisme 'merveilleux' est bien souvent en fait la culture populaire où tous trouvent protection, force, soutien et inspiration spirituelles pour vivre ou survivre, comme on le voit avec les personnages de Toussine, Man Cia ou Tituba .»³⁸⁹*

2. La structure narrative de *Ti Jean L'horizon*

Le roman *Ti Jean L'horizon* commence par un paratexte à travers lequel la narratrice, porte-parole des Anciens met en relief la valeur des paroles du « nègre » devenues conte qui ont accompagné les ancêtres comme leur ombre et qui meurent et renaissent avec eux. Cette vocation pour la parole s'oppose à l'attitude de la nouvelle génération qui aurait perdu cette capacité de s'exprimer à travers le conte.

Il semblerait que depuis le monde des ancêtres surgit un reproche face à la dévalorisation de la parole en tant que porteuse des valeurs ancestrales. La nouvelle génération « sans haut ni bas, sans centre ni noyau », ne cherche plus l'ombre d'elle-même, mais celle d'un monde fictif, elle cherche passionnément l'ombre des nuages en laissant la sienne dans l'oubli.

La narratrice adhère au discours tenu par les Anciens sur la parole devenue conte et qui les accompagne comme leur ombre, mais elle n'adhère pas à la deuxième partie du discours concernant la perte de valeurs de la parole de nos jours. De fait, le roman qui suit, structuré en une série de contes est la preuve qui corrobore l'objection du conteur au jugement des ancêtres : « *Mais je ne prétends pas, ô je ne prétends pas qu'ils ont dit vrai...* »

En effet, l'œuvre est construite comme une série de contes assemblés en neuf

³⁸⁹ Micheline RICE-MAXIMIN, *Karukéra. Présence littéraire de la Guadeloupe*, op.

livres à longueur variable dont l'unité romanesque est représentée par les divers moments (séquences) qui permettent l'accomplissement de la tâche principale (l'intrigue) à laquelle le héros est destiné : laisser de côté les faux mythes et découvrir ses racines authentiques. Cinq grands moments, avec plusieurs séquences, peuvent être identifiés à travers les livres : 1^{er} moment : Livres Premier, Deuxième et Troisième : L'existence incertaine de l'île, la naissance du héros, son initiation à la sorcellerie et aux pratiques magiques et le début de l'expérience extatique (la Bête) ; 2^{ème} moment : Livres Quatrième et Cinquième : Les aventures en Afrique, le rejet et la descente au Royaume des Ombres ; 3^{ème} moment : Livre Sixième : Les péripéties au Royaume des Morts ; 4^{ème} moment : Livre Septième : Départ du Royaume des Morts, passage par les côtes africaines, arrivée en métropole où Ti Jean est en état d'agonie ; 5^{ème} Livres Huitième et Neuvième : Le retour en Guadeloupe : La fin de l'odyssée. Le terme de la prédiction catastrophique de Wadamba et la réinvention de la vie.

Tout au long du roman des péripéties se structurent de manière autonome à la façon de contes merveilleux, ou à travers la forme du conte traditionnel qui suit la structure d'un récit.

Dans l'œuvre, l'esprit du conte sera annoncé dans l'épigraphe de chaque livre à la manière dont un conteur annonce à son audience le conte qu'il va raconter.

2.1. Le mythe de l'origine

Livre Premier

Dans le Livre Premier le « conteur » nous annonce ainsi ce qu'il va raconter : « Où l'on voit l'histoire du monde jusqu'à la naissance de Ti Jean L'horizon, suivie des premiers pas du héros dans la vie. »³⁹⁰ D'abord, la Guadeloupe est présentée comme le merveilleux événement tellurique d'une île minuscule, volcanique existant depuis « à peine un ou deux petits millions d'années » et qui flotte dans le golfe du Mexique à la dérive menaçant de couler comme elle a surgi, en raison des forces volcaniques.³⁹¹

cit., p. 174.

³⁹⁰ *Ti Jean L'horizon*, p. 7.

³⁹¹ Ceci n'est pas précisément un produit de l'imaginaire, mais d'une réalité tellurique. Le secret de cette île magique qui est à la dérive et qui le flotte dans le golfe du Mexique se révèle par un fait non moins merveilleux qui la fait déplacer 2 cm par an, qui est la vitesse moyenne de déplacement de la plaque caraïbe sur laquelle elle a surgi comme un phénomène volcanique.

Le cadre où se déroule l'action de *Ti Jean* c'est le hameau de Fond-Zombi. Dans un premier temps, il y a une réminiscence d'un paradis perdu habité par des « hommes à peau rouge »³⁹² depuis ses origines qui se termine par l'arrivée des conquérants qui mettent fin à la vie idyllique au *Karukéra*, « l'Ile-aux-belles-eaux », avec la suppression des habitants originaires et l'introduction de l'esclavage. Cette origine malheureuse crée un état d'angoisse et d'incertitude chez les Noirs du plateau de Fond-Zombi. Ils sont prisonniers d'« une sorte de vertige en suee folle, amère qui les rendait malheureux un instant. »³⁹³

Fond-Zombi est présenté comme une communauté où les habitants sont divisés selon une symétrie oppositionnelle. Deux groupes antagonistes s'opposent occupant chacun un espace particulier : celui des gens d'En bas, et celui des gens d'En haut.

Les gens d'En Haut sont les anciens marrons habitant dans un plateau du volcan de la Soufrière. Ils sont rattachés à la mémoire du passé, à leur affrontement avec les Blancs esclavagistes et à leurs ancêtres africains. Ils sont considérés par ceux d'En bas comme les « farouches », les « solitaires du plateau » et les « enténébrés ». Ils ont un chef : Wadamba qui garde son nom africain. Il est appelé « le Vert » ou « le Congre vert »³⁹⁴ par les gens du plateau et il est considéré comme l'Immortel. Selon la tradition qu'ils gardent, il habite en Guadeloupe depuis l'époque des luttes antiesclavagistes de 1802. Il a des pouvoirs surnaturels. C'est un sorcier.

Le rapport entre ces deux groupes donnera naissance à l'intrigue dont surgira le héros. Des relations vont s'établir entre les deux communautés à partir du moment où Awa, la fille de Wadamba abandonne le plateau et descend dans la vallée par amour pour Jean L'horizon, un scieur de long d'En-bas. Elle sera alors baptisée sous le nom d'Eloise. Elle se marie avec Jean mais elle n'arrive pas à enfanter. Jean L'horizon meurt dans un accident qui semble être le résultat d'un maléfice ainsi que le fait que pendant dix ans Eloise avait été incapable de mettre un enfant au monde. La communauté

³⁹² *Ti Jean L'horizon*, p. 10.

³⁹³ *Id.* p. 11.

³⁹⁴ C'est le nom utilisé en Guadeloupe pour désigner la murène. Poisson physostome (*murénidés*) long et mince, ondulant dans l'eau, très vorace, à la morsure dangereuse, qui vit dans les mers tropicales et tempérées chaudes. Cf. Raphaël LUDWIG Danièle MONTBRAND, Hector POULLET, Sylviane TELCHID, *Dictionnaire créole français*, *op. cit.*, et *Le Petit Robert 1*. Lafcadio Hearn le décrit comme un « Serpent de mer qui peut mesurer plus de vingt « pieds » de long et peser deux cent cinquante « livres », *Esquisses martiniquaises*, Mercure de France, 1924, 69, cité par Kathleen GYSSELS, *Filles de Solitude*, *op. cit.*, p. 185.

croyait que ce maléfice était l'œuvre de l'Immortel : Wademba. En effet au moment où Jean meurt, Eloise se sent « pénétrée par un corps invisible »³⁹⁵. Le rituel magique d'initiation à la vie érotique pratiqué par son père, Wademba, va s'accomplir dans l'inceste qui donnera vie à Ti Jean. Aux yeux de la communauté l'enfant apparaît comme le fils posthume de Jean L'horizon. Le héros, Ti Jean incarnera ainsi les deux communautés. Une double filiation peut-être retracée :

1. Celle liée aux gens d'En bas :	2. Celle liée aux gens d'En haut :
Jean L'horizon - Awa (devenue Eloise)	Wademba (l'ancêtre africain) - Awa
Ti Jean	Ti Jean

Le héros est baptisé du nom de son père putatif mais les gens ont peur de l'appeler ainsi pour ne pas confondre le monde des morts et des vivants. Finalement, quelqu'un a l'idée de l'appeler simplement Ti Jean. Descendant par voie de l'inceste de l'Immortel Wademba, il a des qualités exceptionnelles propres d'un futur héros : un front têtu, une haute taille et une « verge en or ». Il entretient un rapport privilégié de communication avec la terre et les arbres. Il est initié à l'herborisation par sa mère.

A la fin du Livre, le héros assiste à une expérience unique du monde magique de la métamorphose. Man Justina, une « *morphrasée* », qui en rentrant d'un vol nocturne est surprise à la aube dans son corps d'oiseau, rate sa métamorphose et on la trouve écrasée par terre, à l'entrée du village.

Ti Jean découvre un monde merveilleux, un monde qui est accepté dans l'imaginaire de la communauté comme quelque chose de normal. Seulement les gendarmes du village voisin ont vu dans « l'accident » un crime que toute la population ayant assisté à l'événement voulait cacher derrière l'histoire de la métamorphose.

Livre Deuxième

Dans le Livre Deuxième le conteur annonce le contenu du nouveau récit dans ces termes : « *Qui comprend la rencontre avec Egée, le combat avec Ananzé, le serment sous la véranda de man Vitaline et autres merveilles.* »³⁹⁶

Ti Jean consacre son temps à la chasse et à la cueillette des herbes pour les

³⁹⁵ *Ti Jean L'horizon*, p. 26

³⁹⁶ *Id.*, p. 35.

pratiques d'herborisation dont sa mère, dite « docteur-feuilles », l'a initié. Ti Jean apprend les « petites lettres », il se rend au Bassin bleu, un lieu où se retrouvent les garçons et les filles qui ne sont pas encore initiés aux jeux de l'amour.

C'est au Bassin bleu qu'il rencontre Egée Kaya et une relation amoureuse va naître entre les deux. La présence du père, Wademba, est toujours dans l'ambiance. Il se présente métamorphosé en corbeau comme un « esprit ailé » qui accompagne secrètement la vie des enfants.

La relation entre Ti Jean et Egée donne origine au rituel du combat qui a lieu quand un frère surprend sa sœur dans une relation amoureuse. Ti Jean et Ananzé, le frère d'Egée mènent « la bataille réglementaire » suivant une ancienne coutume du Bassin mais elle conclut dans un pacte d'amitié.

Dans la buvette de man Vitaline, Ti Jean et Ananzé entendent le discours sur « l'insignifiance du nègre », sa « folie » et le « mystère » qu'il représente pour lui-même. Les Blancs sont accusés d'avoir frappé les Noirs, « gardé le poignard dans la main et leurs raisons dans le cœur ». Ti Jean, guidé par un enchantement prononce les paroles d'un serment : « *il n' y a plus d'oiseaux dans les nids de l'an dernier et moi qui n'ai pas peur de la mort, le poignard, je leur ôterai des mains...* »³⁹⁷ Ananzé le soutient dans ce serment.

Ti Jean, très ardemment, propose à Ananzé de recourir aux sortilèges de l'ombre, aux enchantements de la magie qui est le seul chemin du Noir face au monde sans faille des Blancs. Mais Ananzé se moque de ces méthodes car il considère que les fusils et les balles sont la seule sorcellerie valable

. Un jour, Man Éloïse et Ti Jean sont convoqués pour se rendre chez Wademba mourant qui veut léguer tous ses secrets à Ti Jean. Wademba lui annonce qu'il va vivre une histoire pleine de difficultés dont il ne peut pas lui donner plus de détails. Il lui donne finalement un nom : *Abunansanga : Celui-qui-se-meut-dans-les profondeurs...* et il lui annonce : « Qui sait, tel que tu es, peut-être qu'un jour tu réchaufferas les soleil... »³⁹⁸

Wademba lui fait don de ses objets de protection : un bracelet de connaissance pour le guider, un ceinturon de force pour le protéger et un mousquet qui devra être enterré avec lui afin d'être utilisé avec son grand pouvoir par Ti Jean quand il en aura besoin. Wademba lui raconte l'histoire du mousquet qui a appartenu à Obé, un Noir qui

³⁹⁷ *Id.*, p. 51.

a participé dans la révolte contre la restauration de l'esclavage qui s'est terminée dans la geste de Matouba.³⁹⁹ Ti Jean écoute la voix de Wadamba racontant ses origines africaines et l'instruisant sur la façon de se présenter un jour au village d'Obanishé, situé dans la boucle du Niger. Il lui annonce qu'il pourra se présenter comme son descendant et qu'il sera accueilli comme un frère.

Plus tard, Ti Jean devient définitivement chasseur. Dans la forêt il va approfondir ses relations avec le monde des forces chtoniennes et telluriques. Il va connaître la forme des toutes les apparitions nocturnes que les vieux chasseurs lui avaient déjà décrit. L'apparition la plus éprouvante naît à l'intérieur de lui-même en sommeil, le héros se voit métamorphosé en un « grand corbeau à bec jaune »⁴⁰⁰. A son réveil, il retrouve dans sa bouche des débris correspondant aux habitudes alimentaires des corbeaux.

Livre Troisième

Au Livre Troisième le conteur annonce l'apparition de la Bête qui avalera le soleil et Ti Jean lui-même. Au début, Ti Jean part à la chasse de canards sauvages à la nouvelle saison quand soudain il aperçoit une *apparition* inconnue. Celle-ci ressemble à une vache gigantesque avec une vague apparence humaine avec deux rangées de cornes en lyre. Couchée par terre, avec le mufler entrouvert au ras du sol, elle avale toutes sortes d'animaux qui y pénètrent en silence en obéissant au commandement de ses yeux. Elle a un pouvoir de fascination de façon qu'elle attire aussi Ti Jean en lui jetant un regard. Quand Ti Jean décide de tirer sur la Bête, une « forme ailée » sort de son oreille et le tir n'a aucun effet sur son corps. Ti Jean fuit et la « forme ailée » se pose de nouveau dans l'oreille de la Bête.

Le héros rentre au village et hésite s'il va raconter ce qu'il a vu car il ne veut pas attirer l'alarme des villageois qui étaient déjà bouleversés à cause des idées révolutionnaires que les jeunes avaient ramenés de France. Par ailleurs, l'attention des jeunes était centrée sur la « récente grève à la mort ».

³⁹⁸ *Ti Jean L'horizon*, p. 62.

³⁹⁹ C'est l'affrontement entre les Noirs libres par décret de l'Assemblée et la tentative réussie de les réduire en esclavage de nouveau en 1802. Le général Richepanse écrase la geste de Louis Delgrès, un des chefs rebelles qui s'immole dans le fort de Matouba avec 300 de ses compagnons.

⁴⁰⁰ *Id.*, p. 69.

Néanmoins, la Bête arrive au village et des êtres, même les enfants et les animaux se précipitent dans sa gueule. Ti Jean essaye de nouveau de la tuer mais à sa grande surprise, son index demeure paralysé sur la détente. La Bête s'éloigne du village. Elle engloutit finalement le soleil et la terre est plongée dans l'obscurité totale.

Mais dans ces conditions, les Blancs trouvent un moyen de cultiver la terre de nouveau et des Noirs sont conduits dans les plantations en tant qu'esclaves. Une partie de la population se réfugie dans la forêt. Ti Jean réussit à délivrer Egée quand un planteur veut la faire partir sous des conditions flatteuses. A partir de ce moment-là, ils mènent une vie de couple marron.

Entre temps la Bête est de retour et elle avale ceux qui fuient dans les bois pour ne pas répondre à l'appel des autorités. La Bête commence à harceler Ti Jean et Egée. La Bête réussit à tuer Egée et la mère de Ti Jean, man Eloise. Ti Jean enterre sa mère en attrapant sa besace où il met ses objets de chasse et son bâton de bois mâle. Il part au plateau pour chercher l'arme laissée dans le tombeau de Wademba.

Il cherche la confrérie des sorciers du plateau qui va l'interroger et le provoquer comme une preuve du rituel d'initiation à la sorcellerie à laquelle Wademba lui avait demandé de le soumettre. Elle lui raconte le mythe de l'origine de la Bête qui s'est échappée « d'une grande Maison du ciel » et les prédictions sur son arrivée et ses activités de dévoreuse sur tous les êtres vivants. Mais ce qu'elle veut reste un mystère.

Afin de poursuivre l'initiation de Ti Jean, ils effectuent le rituel du corbeau mêlant le sang de Ti Jean à celui d'un corbeau. Il arrive ainsi à intégrer la famille des corbeaux dont fait partie Eusèbe, l'Ancien. Une fois le rituel effectué, Ti Jean se métamorphose en corbeau achevant son vol à l'endroit où se trouve la Bête. S'approchant lentement de la Bête, il voit l'oiseau (un pélican) au creux de son oreille. Ti Jean presse le mousquet contre sa poitrine, introduit ses jambes de l'autre côté de la rangée des dents et pénètre dans la Bête par les mâchoires bâillant « juste assez pour un corps d'homme ».

2.2. La geste épique

Livre Quatrième

La geste épique commence dans le Livre Quatrième. Le conteur raconte comment Ti Jean passant par le gouffre ouvert dans les entrailles de la Bête arrive au pays de ses ancêtres.

Ti Jean rencontre le prince de la tribu des Ba'Sonanqués, Maïari, à qui il sauve la vie quand un lion veut le tuer. Grâce à ce geste, Maïari va lui offrir l'hospitalité. Ils se trouvent à la frontière entre les deux peuples ennemis : les Ba'Sonanqués et les Sonanqués. Le prince racontera l'histoire de son peuple : les Ba'Sonanqués et celle du peuple de Ti Jean : les Sonanqués.

Ti Jean connaît alors l'histoire de son grand-père Gaor, qui appartenait à la race des *Maîtres* et qui avait le pouvoir de se métamorphoser en corbeau sans être sorcier parce qu'il était le messager de son roi. Gaor a du succès dans sa mission de proposer la paix aux Ba'Sonanqués et il atteint la gloire dans son peuple, mais le roi des Sonanqués devient jaloux et le fait tuer par son sorcier ainsi que tous les membres de sa famille, sauf son fils unique, Wadamba, qu'il vend en esclavage à une caravane de la Côte.

Maïari lui explique que les Sonanqués n'acceptent pas parmi eux ceux qui ont connu l'esclavage. Il propose à Ti Jean de l'accueillir. Mais Ti Jean veut se rendre parmi les siens. Arrivé chez lui, à Obanishé, loin d'être bien accueilli, on le fuit. Le héros insiste mais il se fait chasser par des membres de sa propre tribu qui ne reprennent pas parmi les leurs ceux qui ont connu l'esclavage. Ti Jean veut rester mais il est finalement tué par un coup de lance percée en pleine poitrine par sa tribu.

Grâce aux aides magiques, Ti Jean se relève et rencontre Maïari qui va l'emmenner chez lui. Il va le mettre en garde sur les pratiques coutumières de son pays qu'il doit respecter. Comme les sorciers sont lapidés, le prince l'aide à trouver une explication valable pour son apparition soudaine en Afrique. Suivant ces conseils, Ti Jean sera bien accueilli par les Ba'Sonanqués. Le roi le nomme *Ifu'umwâmi* : *Il-dit-oui-à-la-mort-et-non-à-la-vie* en langue ancienne.

Livre Cinquième

Dans le Livre Cinquième Ti Jean poursuit sa vie et ses aventures en Afrique jusqu'à sa descente au Royaume des Ombres. Il mène une vie tranquille auprès des Ba'Sonanqués. Il découvre que la vie des Ba'Sonanqués est rythmée par des rites et qu'ils ne font pas de différence entre le rêve et l'état de veille. Les filles sont attirées par le mystère de l'origine, la beauté et les qualités exceptionnelles du héros. Mais il pense toujours à Egée. Néanmoins, il choisit comme épouse une fille Ba'Sonanqué, Onjali car il croit reconnaître dans sa voix celle d'Egée. Ti Jean aura plusieurs femmes selon la tradition. Jalouse, une des épouses tue Onjali par sorcellerie. Les autres épouses

rentrent au village natal emmenant leurs enfants. Ti Jean reste seul.

Il atteint la cinquantaine quand la guerre survient à nouveau entre les Sonanqués et les Ba'Sonanqués. Le roi Emaniéma, son hôte et protecteur est tué. Ti Jean se sert du mousquet d'Obé et de sa capacité de se métamorphoser en corbeau afin de faire face à l'ennemi. Il devient un grand guerrier et se fait estimer par les Ba'Sonanqués.

Quand Ti Jean est seul, il se met à réfléchir sur l'Afrique qu'il a retrouvée et qui ne correspond pas à celle dont Wadamba rêvait. Il aime se métamorphoser en corbeau pour découvrir le paysage africain. Il commence à rêver du retour en Guadeloupe Un jour il est surpris en train de reprendre forme humaine ainsi que Man Justine avait été surprise à Fond-Zombi.

Ceci constitue une transgression grave pour les Ba'Sonanqués. Un procès a lieu, il est accusé de sorcellerie, et malgré l'amitié du roi, il est lapidé à mort et refoulé vers le Royaume des Morts. Dans le rituel funèbre, une fois la peur du sorcier effacée, les Ba'Sonanqués pleurent Ti Jean. Il sort de sa tombe et récupère ses objets magiques : son mousquet, sa corne à poudre, sa besace, son anneau de connaissance et son ceinturon. Il se dirige à la caverne des morts et «descend dans plusieurs cavernes où il voit un monde qui est la réplique exacte de celui d'en haut sauf qu'il plonge dans la brume éternelle. »⁴⁰¹

Livre Sixième

Dans le Livre Sixième le conteur commence le conte sous-jacent dans ce livre à travers une courte présentation : « *Comment Ti Jean entra au Royaume des Morts et comment il en sortit ; chose toujours plus malaisée, comme le savez, marmaille.* »

Ti Jean prend une toge qui enveloppe les morts. Au Royaume de Morts il cherche une voie conduisant à la Guadeloupe mais personne n'en a jamais entendu parler, ni les morts en situation régulière ni les Errants.

Un jour il rencontre l'égarée des égarées, la jeune femme au bec de canard qui lui raconte un conte qu'elle entendait quand elle était enfant dans son village, celui de *Losiko-siko*: « *celui-qui-dit-oui-à-la-mort* », ou « *celui que je ne nommerai pas* ». Le conte est un mythe d'une Bête qui garde dans ses entrailles des êtres humains qui sont finalement libérés par un héros. Après lui avoir raconté cette histoire, elle lui dit

⁴⁰¹ *Ti Jean L'horizon*, p. 192.

qu'elle a entendu parler d'une sorcière qui connaît tous les chemins du Royaume et ses sorties secrètes. Elle s'appelle la Reine-aux-longs-seins.

Après de longs périples dans le labyrinthe, le héros arrive chez la Reine-aux-longs-seins. Elle lui dit que mettre les pieds dans son Royaume, c'est perdre tout espoir d'en ressortir. Mais, elle le soumet à des épreuves en essayant de le faire tomber dans le piège de la mépriser, de le dégoûter ou de lui faire dire qu'elle est moins belle qu'Egée. Mais Ti Jean astucieusement passe les épreuves et il n'offense pas la fierté de la reine. Quand elle le séduit, elle lui demande qui est plus belle, elle ou Egée. Et Ti Jean l'enlaçant mais tenant Egée dans son cœur lui « chuchota malicieusement à son oreille : — Reine, la plus belle est celle que je tiens dans mes bras... »

Ti Jean et la Reine seront amants pendant quelques années. Cette femme charmeuse est condamnée à ne pas pouvoir quitter le Royaume comme les autres trépassés. La relation arrive à son terme quand la Reine considère qu'il est temps pour Ti Jean de quitter le Royaume. Elle organise la sortie de Ti Jean et lui rend ses objets magiques : son vieux fusil et sa besace.

Afin de sortir du Royaume des Ombres, Ti Jean marche accompagné d'un diabolotin pour aller chercher la pirogue enchantée que la Reine a fait fabriquer par les diabolotins et qui l'attend dans le fleuve où il navigue pour quitter le Royaume.

Livre Septième

Le Livre Septième s'adresse encore une fois aux auditeurs pour annoncer : « *Comment Ti Jean enjamba les trois mers et les quatre royaumes, pour aborder aux terres arides et glacées de la métropole ; et comment pour finir enjamba Mort soi-même, c'est pas de la blague non, messieurs, pas de la blague.* »⁴⁰²

La pirogue descend par le fleuve, longe les côtes d'Afrique et elle continue jusqu'en Europe. Il débarque et la pirogue coule tel que la Reine lui avait dit. Il arrive en France, d'abord dans un port en ruines gardé par des soldats, ensuite il part dans une autre ville où les soldats sont aussi présents. Transformé en oiseau, il vole au-dessus des quartiers et maisons et il a différentes images de la ville. Mais il cesse de voler à cause d'une lourdeur qui tombe sur ses os. Un jour, il découvre des taches sur son visage qui lui annoncent que la mort a été présente depuis sa sortie du Royaume, elle lui avait juste donné « un peu de corde ».

⁴⁰² *Id.*, p. 221.

Dans tout ce périple depuis le Royaume des Ombres jusqu'à Paris, il n'était pas en veille mais souvent « s'écoula dans un état de torpeur énorme qui l'écrasait, ralentissait son sang » ; il connaissait des états de léger délire. Quand il se réveillait il se sentait embarrassé de lui même, perplexe, confus.

Il entend la voix d'Eusèbe qui le cherche et qui comme une apparition se présente devant Ti Jean. Eusèbe perçoit une odeur de mort autour de Ti Jean et lui fait le diagnostic de la présence de la mort dans le creux de ses graines, le scrotum de ses testicules. C'était la première fois qu'Eusèbe la découvrait dans ce lieu. Eusèbe se prépare à expulser la mort. Il fait allonger Ti Jean sur le dos et avec un craie dessine la forme d'une petite barque l'y enfermant. Il dispose ses ustensiles et ingrédients pour commencer son travail d'expulsion de la mort. Il prépare une potion qu'il donne à Ti Jean. Finalement la mort est vaincue et Eusèbe continue à le soigner

Ils parlent de tous les événements passés. Eusèbe dit à Ti Jean que deux ans se sont écoulés depuis qu'il a posé ses pieds dans la gueule de la Bête. Mais pour Ti Jean il se sont écoulés plus de quarante ans. Ensuite, Ti Jean lui fournit le récit de ses aventures en Afrique jusqu'à ce moment-là. Il lui dit que Wademba a été fléché par les siens à son retour en Afrique. Surpris, Eusèbe se demande ce qu'ils vont faire maintenant qu'ils savent que la mère Afrique les a éloignés de son sein. Ils sont rejetés par les ancêtres.

Un matin, Eusèbe le magnétiseur comme l'appelle le narrateur, dit à Ti Jean qu'il lui a trouvé passage dans un cargo qui part ce soir-là mais qu'il doit voyager en corbeau parce qu'il n'a pas assez de place. Eusèbe reste pour partir à la recherche de Wademba. Avant le départ, Eusèbe lui transmet le secret de la Bête qui n'a pas la force en elle-même mais dans l'oiseau qui se niche dans son oreille.

Livre Huitième

Le Livre Huitième explique : « *Comment nostr'homme ramena le soleil ; et ce que vit dans le miroir des eaux, ce jour-là.* »

Ti Jean descend en Guadeloupe et atteint une petite anse de sable noir. Dans ce contact avec le sable, il gratte doucement le sable du pays natal dans une longue caresse. Il reprend forme humaine de nouveau mais avant il survole l'espace qui l'entoure afin d'avoir une vue panoramique. Il voit les terres dévastés, des gens réduits en esclavage qui ne se révoltent pas, et des terres recouvertes de givre. Le chant de ces gens l'émeut. Après, il rencontre un vieil infirme qui l'accueille et lui raconte ce qui s'est passé.

Le vieillard le prend pour un homme des bois qu'il n'avait pas vu dernièrement. Il lui dit que les soldats sont partis et que les maîtres ont repris les vieilles coutumes tandis que les Noirs semblent heureux car le fouet ne s'entend plus sauf la dernière fois quand un homme réclamait la liberté dans les plantations. C'est un enchanté, le Jeune-homme-poursuivi-en-pure-perte. On l'a occis vingt fois et il réapparaît toujours dans une plantation. Mais il survit et retourne dans les plantations. Le vieux lui dit où se trouve le prisonnier. Ti Jean quitte la forme humaine.

Il part en direction de la plantation pour délivrer le Jeune homme. Il arrive dans la plantation et voit une silhouette qui vacillait au vent sous la branche maîtresse d'un manguier. Ti Jean délivre le Jeune homme, vérifie que c'est Ananzé et se rappelle les événements passés des soldats qui emmenaient les gens dans des camions. Ti Jean l'emmène avec lui pour le soigner.

Le moment est arrivé pour Ti Jean d'accomplir sa tâche qui l'attend et il faut quitter Ananzé mais celui-ci se joint à lui. Suivant la voix de l'anneau, Ti Jean part alors à la rencontre de la Bête. Ils voient la Bête et Ananzé tire en vain, elle s'en prend à lui et le tue. Ti Jean voit l'oiseau, il tire, tuant simultanément la Bête. Ti Jean s'approche de la Bête et l'ouvre et s'échappent des montagnes et vallées, des silhouettes humaines, des soleils, des lunes.

Après ces événements, Ti Jean s'évanouit et quand il reprend conscience, il se retrouve sous un gros soleil et examinant son corps il ne retrouve pas de trace de la lance des Sonanqués. S'approchant du marais il reprend son ancienne figure.

Livre Neuvième

Le Livre Neuvième a comme épigraphe : « *La fin et le commencement*, le même titre que le dernier chapitre de *Gouverneurs de la rosée* de Jacques Roumain. Nous interprétons ceci comme un hommage à l'Antillanité. Et comme un hommage à la racine africaine dans l'angle droit de la page apparaît une strophe extraite d'une chanson pygmée⁴⁰³ :

*Baissez la voix
Car la nuit est très douce
et le jour va bientôt s'ouvrir*

⁴⁰³ A notre demande, l'écrivain guadeloupéen, Ernest Pépin a posé la question à

Baissez, baissez la voix...

Ti Jean passe ses jours à l'ombre d'un mahogany et se servant d'un don qu'il a depuis la mort de la Bête, il peut attirer des proies à distance et les chasser. Il a acquis également un don de voyance et il réussit à voir dans la case de man Eloise une jeune femme qui ressemble à Egée par son port et par son aspect physique qui traduisent une nature pure. Devant cette vision Ti Jean ouvre brusquement les yeux et prend ses objets sans oublier la gourde, salue avec révérence la tombe d'Ananzé et descend dans la vallée.

Il parcourt la route et réfléchit sur son retour à Fond-Zombi qui se présente comme une fin, comme un terme de l'histoire que lui avait annoncé Wademba : une histoire de tristesse, d'obscurité, de malheur et de sang. Néanmoins, il voit maintenant que la fin de l'histoire en est une autre, un commencement, qui l'attend parmi ces huttes sous lesquelles on réinventait la vie.

3. L'unité idéologique et la diversité stylistique

Dans la première partie de cette section nous allons faire une analyse critique des textes de *Pluie et Vent sur Télumée Miracle* et *Ti Jean L'horizon*, comme constitutifs d'un corpus de textes. Dans leur traitement nous tiendrons compte des limitations que nous aurons pour éviter au maximum de revenir sur certains aspects, concepts ou citations qui ont déjà leur traitement et emplacement dans le développement de l'argumentation de la thèse du réel merveilleux qui est présent dans les deux œuvres.

En tout cas, si c'est nécessaire, nous allons nous référer aux chapitres ou sections concernant ce que nous avons déjà abordé. D'autre part, nous allons limiter le choix aux caractéristiques qui composent le corpus aux éléments les plus importants et en rapport direct avec le travail que nous effectuons.

A travers le corpus nous pourrons mettre en relief la façon dont les variations sur le thème commun de l'identité sont présentes ; les diverses formes d'aborder les éléments du contexte historique immédiat et de l'espace géographique. Nous pourrons

Simone Schwarz-Bart qui lui a donné cette information.

souligner les diverses formes où apparaît l'appartenance des textes au *mode littéraire* du *réel merveilleux*.⁴⁰⁴

Dans l'analyse du corpus nous mettrons en évidence différentes formes poétiques ⁴⁰⁵ du réel merveilleux qui sont privilégiées dans un texte ou l'autre, la préférence commune aux deux œuvres par le mélange de genres, de registres ou de styles : le roman, le conte, la poésie ou le proverbe ; le lyrique, le dramatique, le pathétique, l'ironie, l'épopée ; le baroque américain et le surréalisme américain.

Pour essayer de mieux comprendre le sens des textes dans leur ensemble, nous nous appuyons, alors, sur cette méthodologie comparative, tant sur les intentions de l'auteur que sur son appartenance à la littérature antillaise et son incidence dans le contexte historico-idéologique de la Guadeloupe au moment où ils sont conçus et publiés.

En précisant les ressemblances et les différences qu'il y a entre ces deux textes, nous pourrions avoir une meilleure compréhension de la complexité et de la diversité qu'assume *la culture* dans le monde antillais et guadeloupéen.

Reprendre la culture dans l'unité de ses différences, créer les prototypes de forme littéraire et transformer ses drames et gestes en thème, nous montrerait la richesse créatrice de l'auteur pour aborder les nuances que l'on peut trouver dans les réalités antillaises.

Elle exprimerait son talent créateur et son *don* de saisir le merveilleux dans l'environnement qui l'entoure, naturel et social. De cette façon, l'auteur réussit à insérer les œuvres dans le *mode littéraire* du *réel merveilleux américain*, soit comme expression de l'étonnement, de l'insolite, de l'extraordinaire, de la magie, de ce qui est inusité qui touche agréablement suggérant l'image du beau ou qui peut faire frémir parce que c'est terriblement affreux à cause de l'impression qu'il donne.

En relation à la seconde partie : *la formation de l'héritage guadeloupéen*, nous

⁴⁰⁴ Nous prenons cette dénomination de « mode littéraire » comme une manière de nous référer aux œuvres du réel merveilleux de préférence aux termes comme « registre », « école », « mouvement », ... , qui ne sont pas soutenues par les auteurs ou les critiques importants.

⁴⁰⁵ Nous prenons ce concept de Tzvetan Todorov, qui conçoit l'œuvre littéraire « [...] comme la manifestation d'une structure abstraite et générale, dont elle n'est qu'une des réalisations possibles.[...] L'Œuvre se trouvera alors projetée sur autre chose qu'elle-même, comme dans le cas de la critique psychologique ou sociologique ; cette autre chose ne sera plus cependant une structure hétérogène mais la structure du discours littéraire lui-même. » Tzvetan TODOROV, *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2*

montrons comment l'identité culturelle de la Guadeloupe, en constante formation, est mise au présent à travers les textes de Simone Schwarz-Bart. Son œuvre va servir pour préserver la mémoire historique et la faire connaître aux nouvelles générations. Elle fait partie de la « fonction sociale » de la littérature dont Sartre a parlé.⁴⁰⁶

Ceci entre dans le concept moderne qui a été développé sur le roman. Carpentier, par exemple, met en relief sa condition d'être « [...] *un moyen de connaissance, de recherche qui s'étend au-delà de l'architecture, de la peinture. Le roman révèle les XVI, XVII, XVIII ème siècles les dépeint, faisant en même temps le métier de sociologue et d'historien. Il nous raconte les faits sociaux d'une époque.* »⁴⁰⁷

A ce sujet, nous pouvons dire que la littérature accomplit chez Schwarz-Bart un des rôles sociaux les plus importants en dévoilant l'identité, la préservant et la faisant connaître en termes compréhensifs au lecteur de son pays, mais aussi à l'Américain-Caribéen, et, bien au-delà vers l'« outre-mer » où ses textes sont publiés. La Guadeloupe pourra ainsi léguer son identité et sa littérature associée à son exégèse comme une hérédité aux nouvelles générations.

3.1. Les textes dans le corpus schwarz-bartien

Examinons d'abord la relation entre la temporalité romanesque et le temps historique réel, c'est-à-dire la relation entre les intrigues - les histoires racontées - et les circonstances historiques qui entourent sa création dans le corpus. Les relations entre les diverses motivations présentes chez l'auteur et le moment historique qui enveloppe la préservation de l'identité dans le corpus. L'importance du baroque dans le réel merveilleux et le corpus. L'espace romanesque dans le corpus.

3.1.1. L'histoire racontée et l'histoire réelle

Poétique, Éditions du Seuil, Paris, 1968, pp. 19 - 20.

⁴⁰⁶ « Si nous pouvons tenir ce que nous nous promettons, si nous pouvons faire partager nos vues à quelques lecteurs nous ne concevons pas un orgueil exagéré ; nous nous féliciterons simplement d'avoir retrouvé une bonne conscience professionnelle et de ce que, au moins pour nous, la littérature soit redevenue ce qu'elle n'aurait jamais dû cesser d'être : une fonction sociale », Jean-Paul SARTRE, « Présentation des temps modernes », *Situations II*, pp. 15 -16.

⁴⁰⁷ LOPEZ LEMUS, Virgilio, « Hemos pasado del costumbrismo a la épica latino americana », «Entrevista con Elena Poniatowski », *Entrevistas*, Alejo Carpentier, Éditions Letras Cubanas, La Havane, 1985, p. 117. La traduction est de nous.

Pluie et Vent sur Télumée Miracle comprend la période du colonialisme post-esclavagiste ; autour de cent ans d'histoire de la Guadeloupe qui s'écoulent depuis 1848 date du décret de l'abolition de l'esclavage jusqu'à la décennie des années 40 du XXème siècle.⁴⁰⁸ Effectivement le roman commence par raconter l'histoire de Minerve, mère de Toussine, la grand-mère de Télumée.

« Elle avait eu pour mère la dénommée Minerve, femme chanceuse que l'abolition de l'esclavage avait libérée d'un maître réputé pour ses caprices cruels. »⁴⁰⁹

La fin du roman est marquée par les indices temporels, correspondants à l'introduction de l'équipement des communautés dû à la technologie :

« Le dimanche, lorsque je rencontre certaines gens de Dara, de Fond-Zombi, de Valbadiane ou du morne La Folie, elles me félicitent de ma fontaine et de ma toute récente électricité. Et puis elles parlent, elles disent la route goudronnée, les voitures automobiles qui traversent le pont de l'Autre Bord, les poteaux électriques qui se rapprochent, se dressent déjà à mi-chemin de La Roncière, en lieu et place des tamariniers sauvages et des balatas. Alors une nostalgie m'étreint, ma personne m'échappe et je ne reconnais plus mon temps. »⁴¹⁰

Pour sa part, *Ti Jean L'horizon* reprend l'histoire du peuple guadeloupéen « en plein cœur du vingtième siècle... »⁴¹¹ Nous pouvons dire que la fin de *Télumée Miracle* c'est le début de *Ti Jean L'horizon*. Dans les deux cas, nous sommes en présence de certains symboles qui indiquent des changements dans le temps, le temps du « progrès » - l'électricité, les véhicules à moteur, les routes goudronnées, les bicyclettes- qui dans les deux textes indiquent ces moments de la temporalité romanesque de la fin de l'un et du début de l'autre.

⁴⁰⁸ Cette date correspond au calcul fait par Monique Bouchard dans *Une lecture de Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Presses Universitaires Créoles, L'Harmattan, Paris, 1990, pp. 105-106.

⁴⁰⁹ *Télumée Miracle*, p. 12.

⁴¹⁰ *Id.*, p. 255.

⁴¹¹ *Ti Jean L'horizon*, p. 16.

Nous pouvons remarquer dans la séquence du « serment de la véranda » une autre marque de la temporalité, qui fait coïncider le début du récit avec les débuts des luttes idéologiques indépendantistes et contre la départementalisation (1946) et l'assimilation postérieure.

Au début du roman - Livre Deuxième - Le jeune Ti Jean prononce un serment indépendantiste, pendant la discussion sur la condition du Noir.

L'enfant Ti Jean interrompt soudainement le discours du Père Filao et établit un dialogue avec lui : « [...] *pourquoi nous ont-ils -les Blancs- donc fait ça?* »⁴¹² La réponse de Père Filao à la question impertinente du jeune homme ne se fait pas attendre : « [...] *nul ne peut le dire, ma petite flûte, car ceux qui nous ont frappés ont gardé le poignard dans la main, et leurs raisons dans le cœur ...* »⁴¹³ La réponse de Ti Jean est son serment :

*« - Père Filao, avec tout le respect : il n'y a plus d'oiseaux dans les nids de l'an dernier et moi qui n'ai pas peur de la mort, le poignard, je leur ôterai des mains... »*⁴¹⁴

Plus tard, Ti Jean s'exprime sur sa méthode de lutte :

*« Et souventes fois, découragé, Ti Jean proposait de recourir aux sortilèges de l'ombre, aux enchantements de la magie qui lui semblait le seul recours du nègre devant la puissance sans faille du monde blanc. »*⁴¹⁵

Nous sommes donc en présence de la marque politico-idéologique que va mettre en mouvement l'intrigue de cette histoire et qui nous renvoie à un temps historique réel.

Par ailleurs, nous pouvons déduire le terme de l'histoire racontée par le titre du dernier livre : Livre Neuvième : « La fin et le commencement », et par l'épigraphe qui suit qui correspond à un rituel pygmée de sortilège des mauvais esprits.⁴¹⁶

⁴¹² *Id.*, p. 51

⁴¹³ *Idem.*

⁴¹⁴ *Idem.*

⁴¹⁵ *Ti Jean L'horizon*, p. 53.

⁴¹⁶ Comme nous l'avons déjà signalé, cette information nous a été donnée par l'écrivain guadeloupéen Ernest Pépin.

« *Baissez, baissez la voix/ Car la nuit est très douce /
Et le jour va bientôt s'ouvrir / Baissez, baissez la voix ...* »

A notre avis, nous sommes certainement, au centre d'une reprise de la lutte au plan de la réalité, triomphante déjà sur le plan de l'idéalité du chaman. Comme il ne s'agit pas d'un roman de fiction politique, la narration doit s'arrêter ici. Dans l'ordre historique réel nous serions autour de la même époque d'écriture, la date de publication (1979). La répercussion littéraire et idéologique de l'œuvre correspond à la décennie des années quatre-vingt.

3.1.2. Les motivations de l'auteur dans la recherche de l'identité et le corpus.

Il conviendrait de commencer par mettre en relief qu' autour des années 60-70 - la critique littéraire s'était intéressée au thème de l'identité -, période qui coïncide avec la publication les œuvres de Simone Schwarz-Bart : *Pluie et vent sur Télumée Miracle* 1972 et *Ti Jean L'horizon* 1979. En Guadeloupe, en Martinique et en Guyane les intellectuels, artistes et écrivains s'orientaient vers ce thème motivés par des causes diverses :

Par les échos des mouvements de libération nationale africains et antillais ; par les graves troubles en Martinique (Fort- de- France 1959) et en Guadeloupe (Basse Terre et Pointe -à-Pitre 1967) ; par la présence bouleversante de l'œuvre d'Aimé Césaire - *Cahier d'un retour au pays natal*, 1939, *Discours sur le colonialisme*, 1955 - ; par les retentissements des œuvres de Frantz Fanon - *Peau noire, masques blancs*,(1952), *Les damnés de la terre*, (1961) ; par l'influence anticipée d'Edouard Glissant comme poète romancier et théoricien, - *La Lézarde*, 1958 -. Enfin, par l'apparition d'un courant de pensée littéraire antillaise qui surgit de la Seconde Guerre Mondiale.⁴¹⁷

Dans le débat ouvert à l'époque, les questions deviennent multiples. On se demande « [...] s'il existe une identité culturelle propre et/ou si celle-ci n'est pas en train de disparaître dû à la croissante intervention étrangère ; si les Martiniquais et les Guadeloupéens ne vivent pas, en tant que citoyens français, dans les mêmes

⁴¹⁷ Cf. ROGER TOUMSON, *La transgression des couleurs, littérature et langage des*

conditions de dépendance coloniale d'avant étant donné que leur vie politique et culturelle se trouve dominée exclusivement par l'échelle de valeurs françaises. »⁴¹⁸

Rumph examine la relation qui existe entre les discussions théoriques sur l'identité culturelle et les œuvres littéraires motivées aussi par ces thèmes. « On se demande alors, comment ces discussions théoriques sur l'identité culturelle se concrétisent dans la littérature. A cette fin, les romans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* (Paris, 1972) [...] et *Ti Jean L'horizon* (Paris, 1979) [...] de Simone Schwarz-Bart sont spécialement appropriés, puisqu'ils présentent la vie des gens simples et ce qu'ils racontent sur leurs antécédents et sur l'esclavage. »⁴¹⁹

A l'époque, des travaux importants sont publiés. Julie Lirus aborde l'identité des Antillais en France,⁴²⁰ suivant la perspective de la monographie sociologique ; Edouard Glissant développe et approfondit le concept d' « antillanité » ; Maryse Condé, pour sa part, écrit un essai sur les romancières des Antilles de langue française, *La Parole des femmes*, 1979.

Plusieurs auteurs analysent la situation politique et culturelle en Guadeloupe et en Martinique dans une collection d'articles intitulés *Les Antilles dans l'Impasse*, Paris 1981 et Helmut Rumpf dans son article « *La búsqueda de la identidad cultural en Guadalupe. Las novelas Pluie et vent sur Télumée Miracle y Ti Jean L'horizon de Simone Schwarz-Bart.* »⁴²¹

C'est dans cette atmosphère que les écrivains de la Guadeloupe abordent leur travail créateur avec les intellectuels qui font une contribution importante avec leurs essais dans divers domaines. C'est le contexte culturel, politico-idéologique, immédiat de leurs œuvres.

Au premier abord, les textes du corpus que nous abordons : *Pluie et vent sur Télumée Miracle* (1972) et *Ti Jean L'horizon* (1979) sont des romans que nous allons considérer selon la perspective de la diversité à travers laquelle on traite la

Antilles, op. cit.

⁴¹⁸ Helmut RUMPH, « La búsqueda de la identidad cultural en Guadalupe. Las Novelas *Pluie et vent sur Télumée Miracle* y *Ti Jean L'horizon* de Simone Schwarz-Bart », *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XV, n° 30, Deuxième semestre 1989, Lima, p. 231. La traduction est de nous.

⁴¹⁹ *Id.* pp. 231-132.

⁴²⁰ Julie Lirus, *Identité antillaise*, Éditions Caribéennes, Paris 1979.

⁴²¹ C'est l'auteur d'un mémoire de Master - sur l'œuvre de Simone Schwarz-Bart -, le plus ancien que nous connaissons, de l'Université Libre de Berlin, 1983, dont le résumé a été publié dans un article de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* Año

thématique centrale de l'identité culturelle.

Les motivations qui sont à l'origine des textes est un premier trait qu'il nous paraît important de souligner. Comme nous l'avons signalé, *Téluée* est un hommage que l'auteur fait à une amie, un « peu sorcière », qui apparaissait comme représentante de la femme guadeloupéenne à l'époque. C'est un hommage qui contribue à garder la « tranche de vie des Antillais » qu'elle représentait.

Comme son amie, Simone Schwarz-Bart regrettait la disparition de cette mémoire de la Guadeloupe gardée dans l'expérience de vie de son amie : « *Je pense, voyez-vous, comme les Africains, que lorsqu'un vieux meurt, toute une bibliothèque disparaît ...* »⁴²² Il s'agissait à l'époque de préserver l'identité guadeloupéenne et antillaise. La faire revivre, la montrer à « *la jeunesse, en dehors de son temps, en dehors de cette jeunesse sans dons qui n'avait pas d'oreilles pour les vieux.* »⁴²³

Le roman *Téluée Miracle* présente l'histoire du processus de la *formation* de l'identité dans une société post-esclavagiste et coloniale. C'est la femme qui est porteuse de l'identité dans une société matrilineaire. Dans *Ti Jean L'horizon*, on atteint le thème de l'identité par une voie différente. Ti Jean prend le chemin de la confrontation idéologique (magico-religieuse) contre la culture du Blanc afin de la démystifier. Chez lui, l'identité doit se débarrasser des aliénations qui empêchent sa reconnaissance et sa conversion à la force motrice pour les luttes futures de la Guadeloupe. La dernière réflexion du *narrateur omniscient*, quand Ti Jean s'intègre de nouveau à la vie de la communauté, triomphant dans sa mission de désaliénation ; on nous le montre disposé à continuer sa lutte une fois qu'il connaît bien son véritable être guadeloupéen, antillais.

« *Mais il voyait maintenant, nostr'homme, que cette fin ne serait qu'un commencement ; le commencement d'une chose qui l'attendait là, parmi ces groupes de cases éboulées, ces huttes, ces abris de fortune sous lesquels on se racontait à voix basse et l'on rêvait, déjà, on réinventait la vie, fiévreusement, à la lueur de torches simplement plantées dans la terre ...* »⁴²⁴

XV, No. 30. Lima 2do. Semestre de 1989, pp. 231-248.

⁴²² Roger et Héliane TOUMSON, « Interview avec Simone et André Schwarz-Bart : sur les pas de Fanotte », *Textes, Etudes et Documents (TED)*, p. 15.

⁴²³ *Ibidem.*

Mais il y a un trait remarquable qui différencie les deux romans et que nous devons aborder, c'est celui qui concerne les personnages principaux. Télumée à l'égal de Toussine réussit à exprimer ses valeurs spirituelles qui vont lui permettre de se connaître elle-même quand elle doit confronter la culture des Blancs : « *Toussine était une femme qui vous aidait à ne pas baisser la tête devant la vie, et rares sont les personnes à posséder ce don* ». ⁴²⁵ La fierté d'être ce qu'ils sont est un trait des Lougandor qui les mène à avoir une vie certainement distante des autres femmes, mais qui leur permet de préserver leur identité culturelle face à la culture blanche.

Quand quelques habitués de la buvette se plaignent du comportement prétentieux de Victoire, la mère de Télumée, le doyen prend sa défense : « [...] *...chacun se tient à une certaine hauteur sur la terre et ça vient du sang : les Lougandor ont toujours aimé survoler, ils s'accrochaient des ailes et ils se hissaient, et Victoire n'est même pas encore à sa vraie hauteur, termina-t-il sur un ton catégorique.* » ⁴²⁶

Télumée se réjouit de garder sa fierté devant Mme Desaragne, sa patronne blanche, qui essaie toujours de la discréditer dans son travail car elle est noire, issue des couches les plus pauvres de la population ; elle doit s'embaucher comme domestique et ne possède pas le raffinement des Blancs selon de point de vue de Mme. Desaragne.

Dans le dialogue qui s'établit entre Télumée et Mme. Desargne, celle-ci met en doute que Télumée soit capable de faire les travaux domestiques : préparer la sauce béchamel, servir les invités, repasser et amidonner :

« [...]

- *Mme. D. : Vous connaissez cuisiner ?*

- *Télumée : Oui.*

- *Mme. D. : Je veux dire cuisiner, pas lâcher un morceau de fruit à pain dans une chaudière d'eau salée.*

- *Télumée : Oui, je sais.*

[...]

- *Mme. D. : C'est bien, savez-vous repasser ?*

- *Télumée : Oui,*

- *Mme D.: Je veux dire repasser, c'est pas bourrer de coups de carreaux des*

⁴²⁴ *Ti Jean L'horizon*, p. 286.

⁴²⁵ *Télumée Miracle*, p. 11.

⁴²⁶ *Id.*, p. 32.

drill sans couleur ?

- *Téluée* : *Je sais, c'est glacer des chemises en popeline avec des cols cassés.*

- *Mme D.*: *C'est bien. Mais ici, c'est une maison respectable, c'est une chose qu'il faut comprendre.* »⁴²⁷

Ce sont des épreuves que *Téluée* va surmonter dignement : « *Je plongeais précautionneusement, les chemises dans l'eau bleutée, dense, chantant déjà, en selle déjà, conduisant mon cheval.* »⁴²⁸

Tenir les brides de son cheval et ne pas se laisser conduire par celui-ci, être le maître de son destin, est une consigne de vie que sa grand-mère *Toussine* lui a appris à partir du conte de l'« *homme qui vivait à l'odeur* ». Le caractère indépendant des *Lougandor* est un trait identitaire.

Néanmoins, du point de vue de la structure socio-économique, *Téluée* n'atteint pas un genre de vie qui lui donne la possibilité d'affronter avec succès le système socio-économique hérité du colonialisme. Elle a triomphé moralement face au Blanc qui la méprise car elle est noire et pauvre, mais elle n'a pas réussi dans son affrontement avec le système économique du Blanc : la canne ou le travail domestique. Elle doit finalement revenir aux formes primitives que les affranchis héritent de la période esclavagiste : le jardin.⁴²⁹

Malgré les souffrances et les tensions, *Téluée* se trouve elle-même, et traverse les diverses épreuves du malheur, elle sait ce qu'elle vaut, elle a pleine conscience de son identité de Noire. Mais tout ce qu'elle possède c'est la case qu'elle a héritée de sa grand-mère *Reine Sans Nom* et qui attend sur quatre pierres d'être transportée⁴³⁰ à chaque fois que le malheur mène *Téluée* vers d'autres espaces, d'autres terres pour recommencer.

Elle entame une situation d'errance permanente, transportant sa case sur « un attelage de quatre bœufs » ou sur une charrette après chaque crise.⁴³¹

⁴²⁷ *Id.*, p. 93.

⁴²⁸ *Id.*, p. 98.

⁴²⁹ Les maîtres permettaient aux esclaves de cultiver un morceau de terre, le jardin, pour compléter leur régime alimentaire.

⁴³⁰ Voir annexe n° 7 « 4500 ans d'habitat antillais » 2/ Le hameau familial. *Case en milieu rural.*

⁴³¹ Voir annexe n° 7 *Le transport des cases*

*« J'ai transporté ma case à l'orient et je l'ai transportée à l'occident, les vents d'est, du nord, les 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. »*⁴³²

Mais nous savons que les terres qu'elles a travaillées, pendant toute son errance, ne lui ont jamais vraiment appartenues :

*« A la fin de chaque récolte, un envoyé de M. Boissanville happait la moitié de nos produits et nous vivions sur le reste, qui nous donnait l'huile et le pétrole, une robe, un pantalon à l'occasion. »*⁴³³

A la fin de ses jours elle obtient au bourg de La Ramée, « [...] une terre concédée par la commune derrière l'église, à deux pas du cimetière. J'y ai un jardin de vieille, un petit réchaud à anse, une chaudière où je fais griller les cacahuètes que je vends sur la place de l'église. »⁴³⁴C'est tout ce qu'elle possède.

Télumée est sacrifiée au système qui l'entoure, mais elle lutte à sa manière au nom de la solidité de son âme, et de la prise de conscience de la différence entre sa culture et celle du système. Elle a appris à conduire son cheval tenant les brides dans ses mains. Condamnée à vivre dans la misère à la fin de ses jours, elle se sent, néanmoins, heureuse d'avoir choisi de « ne pas baisser la tête », ce qui apparaît comme un trait identitaire par excellence du Caribéen :

*« Soleil levé, soleil couché, les journées glissent et le sable que soulève la brise enlisera ma barque, mais je mourrai là, comme je suis, debout, dans mon petit jardin, quelle joie!... »*⁴³⁵

Examinant de près cette attitude, nous pourrions penser que Télumée à travers cette vision du monde et de la vie, a un trait de résignation face à un éternel retour au point de départ. Spirale, qui tourne plutôt, autour de son identité culturelle, qui devient

⁴³² *Télumée Miracle*, p. 254 - 255.

⁴³³ *Id.*, 218.

⁴³⁴ *Id.*, p. 249.

⁴³⁵ *Id.*, p. 255.

plus importante à chaque fois. Télumée n'a pas échappé, en réalité, au système que le colonialisme avait accordé pour les affranchis, les renégats de la canne, du service domestique et qui se retrouvent, par conséquent, au chômage.

Nous devrions considérer, en effet, que la geste épique de Télumée, sa geste spirituelle contre pluies et vents ne dépasse pas les limites de la vie paysanne de son époque, mais elle doit faire son tour en spirale comme l'ont fait les autres Lougandor.

Face à cette situation, nous pourrions considérer qu'elle triomphe en levant sa dignité de femme, en réussissant à se connaître elle-même dans ce qu'elle vaut, de savoir qui elle est ; de reconnaître l'île comme sa patrie et nouvelle terre pour les ancêtres. Ce sont tous des éléments de son identité, mais qui font partie de son échec pour fonder une famille, de son échec pour trouver un métier qui l'écarte de la misère où finalement elle est prédestinée à mourir. C'est son destin.

Ce sont des traits négatifs, mais qui conforment son identité de femme guadeloupéenne au cours de l'histoire avec l'instabilité émotionnelle, l'errance, l'incapacité de comprendre et de se servir d'un système économique plus complexe que celui qu'elle a hérité. Sans être un roman régionaliste, *Télumée Miracle* a les limites de la femme paysanne d'avant la moitié du XX^{ème} siècle en Guadeloupe. Et l'identité qui l'enveloppe est contrainte dans ces limites. Ti Jean prendra la relève pour aller au-delà dans la spirale historique.

Celle-ci est la différence essentielle avec Ti Jean. Il peut appeler à la révolte « [...] moi qui n'ai pas peur de la mort, le poignard, je leur ôterai des mains », car il vit dans la Guadeloupe entièrement, il connaît son histoire, ses révoltes, il pense à l'Afrique et à l'Europe comme objets de ses recherches démystificatrices.

Dans *Ti Jean L'horizon*, une fois que les aliénations ont été enlevées de son identité, elle comprend le spectre total de l'identité au présent. L'histoire a progressé. Il y a de grands changements de perspective. L'ordre social des affranchis est éliminé petit à petit : « Cet ordre qui surgit dans *Télumée*, que les Noirs tous ensemble ont construit et qui conforme le contexte social pour les actions romanesques de *Ti Jean*, se trouve de plus en plus pénétré et dépendant de la civilisation européenne. »⁴³⁶

Dans cette nouvelle société, les enfants, par exemple, ne sont plus instruits comme Sonore, la fille adoptive de Télumée, qui abandonnant l'école, « [...] avait pris

⁴³⁶ Helmutrud RUMPH, « La búsqueda de la identidad cultural en Guadalupe. Las Novelas *Pluie et vent sur Télumée Miracle* y *Ti Jean L'horizon* de Simone Schwarz-Bart », p. 234.

la relève, lavait, cuisait, repassait allait partout, désherbait, savait tout, ignorait le mal de la terre. »⁴³⁷ En fait, Télumée va suivre le même schéma avec sa fille, comme l'ont fait les Lougandor depuis plusieurs générations.

Dans *Ti Jean L'horizon*, les enfants des écoles ont déjà une certaine importance pour la communauté, on les appelle les « docteurs », ils contestent l'exclusion par le système de ce qui leur est propre. Etant encore imprégnés des croyances populaires, ils pensent que celles-ci doivent être aussi crédibles que les contes des Blancs à l'école :

« [...] les « docteurs », tout spécialement qui ne comprenaient pas pourquoi on avait refusé le témoignage des gens de Fond-Zombi : eux-mêmes, sur les bancs de l'école, acceptaient-ils pas les histoires des blancs concernant la terre, le soleil et les astres et qui n'allaient pas sans difficulté, elles non plus ? »⁴³⁸

Pourquoi les gendarmes ne peuvent-ils pas accepter la chute de man Justina, la morphrasée, qui perd ses pouvoirs de voler comme un oiseau et qui meurt sur le coup quand elle tombe lorsque le soleil la surprend en plein vol ?⁴³⁹

Dans *Télumée Miracle*, les affranchis, se divisent en plusieurs catégories de misère selon leur éloignement des Blancs. Dans *Ti Jean* le groupe réduit des farouches, les enténébrés du plateau de la Soufrière, les anciens marrons et descendants des luttes antiesclavagistes, blâment les affranchis qui se sont livrés au modèle de comportement et de la technologie européenne (l'électricité, les rues goudronnées, les véhicules, la radio).

Dans *Telumée Miracle*, comme nous l'avons déjà signalé, il n'y a pas d'affrontements ouverts, entre les deux cultures sauf à l'occasion d' une grève. Ils cohabitent car le Blanc peut ignorer les affranchis, ou bien, il lui reste le recours à la violence contre eux quand ils se déchaînent à un moment donné.⁴⁴⁰

Le personnel domestique, les artisans et les ouvriers de la canne travaillent pour des Blancs. Les luttes des syndicats agricoles s'écoulent dans les temps et les grèves ont lieu aux dates suivantes : 1902, Télumée n'est pas encore née ; 1910, Télumée a dix ans, 1935, Télumée a trente ans, c'est la seule grève où elle pourrait être impliquée,

⁴³⁷ *Télumée Miracle*, p. 235

⁴³⁸ *Ti Jean L'horizon*, p. 33.

⁴³⁹ *Ibidem*.

⁴⁴⁰ Cf. La Grève à la Mort p. 229.

puisqu'elle est mariée à Amboise depuis environ 1928. C'est alors la seule grève qui peut toucher Télumée,⁴⁴¹ mais plutôt dans sa vie personnelle qu'en tant que mouvement social.

Télumée ne retient de la grève que la tragédie personnelle qui se développe rapidement. A la fin, les deux sous que les travailleurs revendiquaient sont accordés et tout reste dans l'oubli : « *Elle - la grève - se poursuivit quelque jours, et puis s'éteignit d'elle-même, comme une vague qui vient et puis s'en va, abandonnant un peu d'écume sur le sable.* »⁴⁴² Pour Télumée il n'existe que l'aliénation à cause de la mort d'Amboise qui dirigeait cette grève. Elle est juste impliquée à ce niveau-là.

Dans *Ti Jean*, la confrontation entre la culture des affranchis et celle des Blancs est totale. Elle prend la forme symbolique de la Bête, et son aspect est « [...] *d'un blanc vif, étincelait de longs poils clairs, soyeux transparents, qui évoquaient la chevelure de certaines vieilles* ». ⁴⁴³

La Bête englutit les peuples et leurs gens. Les Blancs survivent dans leurs propriétés grâce à la technologie avancée qui les protège. Avec la complicité de la Bête, les Blancs, propriétaires des plantations mènent les affranchis vers un nouvel esclavagisme.

La Bête est le symbole de la menace récurrente du colonialisme et de l'affleurement de la peur ancestrale de l'esclavagisme. Dans *Télumée*, ces peurs ne conduisaient qu'à l'errance, à la fuite, à se cacher dans des endroits isolés et d'accès difficile. Dans *Ti Jean*, l'assignation à résidence dans les champs de travail, est seulement le point de départ afin de reconquérir la liberté qu'il leur rend quand il tue la Bête.

Dans la Troisième partie, chapitre I, 1.2. nous apporterons notre version du rôle de la Bête, dans le voyage extatique de Ti Jean, - le chaman héritier de la culture des farouches du plateau de la Soufrière -, à la recherche de la vérité derrière le mythe d'origine et le mirage de la Métropole. Nous aborderons dans ce chapitre le voyage extatique, initiatique, pour accéder à la vérité, en Afrique et en France.

Dans *Ti Jean* nous assistons au *dévoilement* de l'identité antillaise qui a été cachée derrière le faux mythe de l'africanisation du Noir guadeloupéen, dont son

⁴⁴¹ Monique BOUCHARD, *Une lecture de Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Presses Universitaires Créoles, L'Harmattan, Paris, 1990, p. pp. 105 -107.

⁴⁴² *Télumée Miracle*, p.231.

⁴⁴³ *Ti Jean L'horizon*, p. 74.

identité réelle correspond en réalité à son être antillais et non à un être africain. L'identité c'est cette réalité culturelle à laquelle il appartient et non celle qu'il imagine.

D'autre part, Ti Jean se différencie de Télumée car il lutte pour consolider son identité dépouillée des aliénations et il lutte afin de vaincre par la voie idéologique, magico-religieuse, la domination de la France sur la Guadeloupe. Et pour ceci, le texte de Ti Jean en tant que fiction se termine là où la lutte commence en tant que réalité : « La fin et le commencement ». C'est le titre du dernier livre du texte, c'est le même titre du dernier chapitre du roman de Jacques Roumain, *Gouverneurs de la rosée*.

Dans ce cas, le héros Manuel meurt avant de pouvoir voir les résultats de ses efforts, mais Annaïse, sa femme, le sent vivant dans son ventre. Là se trouvent les nouveaux espoirs à naître :

« - Oh Manuel, Manuel, Manuel, pourquoi es-tu mort ? gémit Délira.

- Non, dit Annaïse et elle souriait à travers ses larmes, non, il n'est pas mort.

Elle prit la main de la vieille et la pressa doucement contre son ventre où remuait la vie nouvelle. »⁴⁴⁴

Nous avons essayé de mettre en relief dans le corpus quelques éléments qui permettent de montrer les traits divers de l'identité culturelle, tels qu'ils sont abordés dans les deux textes. Nous pourrions considérer à travers la comparaison, deux manifestations diverses de la formation de l'identité, ce qui nous fait enrichir sa compréhension.

Dans *Télumée Miracle* il y a la construction historique de l'âme de la femme de la Guadeloupe, l'âme de la collectivité même. C'est l'acte préparatoire vers d'autres luttes. Ici l'épique est dans la qualité héroïque de sa lutte annonciatrice, accomplissant un destin. Ceci donne au texte un ton dramatique général.

Dans *Ti Jean L'horizon* il y a le combat pour désaliéner l'identité masquée. Le héros a traversé une nouvelle étape et sa geste reste ouverte. Ceci a une valeur symbolique. En effet, le texte dans sa vérité intérieure montre comment une fois qu'il vainc la Bête il peut s'ouvrir à l'imagination créatrice, poursuivre ses rêves et réinventer la vie.

3.1.3. L'importance du baroque dans le réel merveilleux et le

⁴⁴⁴ Jacques ROUMAIN, *Gouverneurs de la rosée*, (1946), Le Temps des Cerises,

corpus.

Dans le chapitre précédent de cette deuxième partie, nous avons ébauché les caractéristiques, qui à notre avis, sont communes aux œuvres romanesques qui appartiennent à une même modalité narrative sous la dénomination du réel merveilleux américain. Ces caractéristiques vont structurer les œuvres romanesques de Simone Schwarz-Bart, comme nous le proposons dans notre thèse.

En raison de son importance pour notre thèse et par sa manifestation dans les textes du corpus, il conviendrait maintenant de sélectionner, parmi ses différentes structures textuelles celle qui à notre avis, est *dominante* et qui par conséquent joue le rôle de caractériser de manière essentielle les textes du corpus.

Nous allons prendre le *baroque américain* en tant que forme *prédominante*⁴⁴⁵ du romanesque du réel merveilleux, car il intègre dans ses propres structures beaucoup d'autres aspects de cette *modalité narrative* et il est considéré, d'autre part, pour son style. Son analyse d'ensemble rendrait possible une analyse littéraire de textes en mettant en évidence ses aspects : verbal, sémantique et syntaxique.⁴⁴⁶

Nous n'allons pas prendre ici, bien entendu, que quelques traits qui nous permettront de comparer les textes du corpus. Passons maintenant à signaler quelques aspects qui intègrent le baroque des textes et qui en même temps nous montrent les différentes structures dans les textes.

Le baroque américain peut être présent de très diverses manières dans la structure narrative des textes, soit en mélangeant les genres et les formes simples ; de divers procédés narratifs ou dans la prolifération de formes, par exemple, au niveau syntaxique, ce qui est largement exposé dans le chapitre deux de la troisième partie.

Nous pourrions mettre en relief comme caractéristique commune au corpus la

Paris, 2004 p. 197.

⁴⁴⁵ Nous prenons ce terme tel qu'il est utilisé par Tzvetan TODOROV, *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2 Poétique*, Éditions du Seuil, Paris, 1968, p. 68.

⁴⁴⁶ « Et pourquoi un style baroque ? Parce que nous sommes entourés d'une culture baroque, exubérante. Le baroque se produit dans les périodes de force maximale de certaines cultures. Le baroque se produit chez Rabelais, chez Quevedo, chez Calderon, chez Gracián, chez Proust, chez Joyce. Le baroque est un luxe de la création. C'est la création lyrique qui n'a pas besoin de se circonscrire et qui admet ce que les compositeurs appellent la forme ouverte, c'est-à-dire : la forme qui permet l'expansion. ». Joaquín Soler Serrano, « Las Lenguas de Esopo », Virgilio LOPEZ LEMUS, *Entrevistas*, Alejo Carpentier, Éditions Letras Cubanas, La Havane, 1985, p. 449.

prolifération de registres dans les deux textes. Nous trouvons, parmi d'autres, les registres suivants : épique, lyrique, tragique ou pathétique, ainsi que l'affluence de genres : le roman et la poésie. En raison de sa présence dans la structure narrative des deux textes il faut mettre en relief la mise ensemble du genre romanesque et des *formes simples* du conte, de la légende, des mythes et des proverbes.

En ce qui concerne la relation entre le genre romanesque et la forme simple du conte, celui-ci peut être présent dans sa fonction de conte dans le récit romanesque avec des structures narratives différenciées, les deux structures narratives sont présentes, par exemple dans *Téluée Miracle* le « *conte du chasseur et de l'oiseau savant* »⁴⁴⁷, et celui de l' « *Homme qui voulait vivre à l'odeur* »⁴⁴⁸

Dans *Ti Jean L'horizon* les contes et les mythes sont *enchâssés* dans la structure du roman : « *Le récit de Maïari ou l'histoire de la flèche qui atteint Wadamba* »⁴⁴⁹, *l'histoire de Dawa*, « *le divin batteur* »⁴⁵⁰, ou « *la jeune femme au bec de canard* »⁴⁵¹.

Néanmoins, la prolifération de contes dans le « conte », ne peuvent pas être interprétés comme « [...] *une espèce de répertoire de contes disséminés, plutôt une sorte de geste qui les comprend tous... Très souvent, dans plusieurs contes, se retrouve un même héros, Ti-Jean L'Horizon.* »⁴⁵²

Ceci vaut également pour *Téluée Miracle*. L'insertion de petits contes ou de mythes dans le texte font apparaître *Téluée Miracle*, par exemple, comme « *un conte dans le conte* » et pour l'auteur c'est « [...] *très souvent la technique, d'ailleurs* ».⁴⁵³ Dans ce cas, il faut interpréter que le roman même a pris les formes de la structure du conte pour se constituer.

Les contes insérés ont, bien sûr, une fonction que nous interprétons comme symbolique à part le rôle poétique qui l'enveloppe : « *C'est en filigrane... Une petite clé, un espèce de ... je ne sais pas comment dire.* »⁴⁵⁴ Pour nous, la « petite clé » serait justement l'interprétation, le message, que le symbole laisse derrière lui. Et les deux textes sont éminemment symboliques.

⁴⁴⁷ *Téluée Miracle*, p. 78.

⁴⁴⁸ *Id.*, pp. 79 - 82.

⁴⁴⁹ *Ti Jean L'horizon*, pp. 137 -144.

⁴⁵⁰ *Id.*, pp. 201 - 202.

⁴⁵¹ *Id.*, pp. 202 et ss.

⁴⁵² Roger et Héliane TOUMSON, « Interview avec Simone et André Schwarz-Bart : sur les pas de Fanotte », *op. cit.*, p. 13.

⁴⁵³ *Id.*, p. 21.

⁴⁵⁴ *Ibidem.*

Mais dans le processus de structurer le récit, les techniques du roman et du conte s'assemblent de tel façon que l'auteur elle-même dit à Toumson qu'il est difficile de dire si *Telumée Miracle* est un conte ou un roman : « *Je ne peux pas le qualifier de roman, mais je ne sais pas si je le qualifierai plus volontiers de conte, c'est vrai.* »⁴⁵⁵

En tout cas, l'auteur décide finalement de le qualifier de roman et c'est comme cela qu'elle le fait publier, puisque, vu dans son ensemble, le caractère d'autobiographie imaginaire permet de donner de l'unité au schéma narratif, à l'enchaînement des séquences narratives ; d'établir une unité autour du personnage-héroïne, Télumée ; et de développer le thème de l'identité qui devient plus complexe dans le parcours de la saga des Lougandor.

L'auteur fait appel à la technique d'enchaînement d'une façon naturelle. A notre avis, c'est la procédure qui rassemble, en même temps, le conte et le roman, et donne au roman, la modalité du conte : « *Cela s'est présenté à moi, comme ça. Je n'aurais pas pu le faire différemment. C'est la technique orale, celle du conte, du griot.* »⁴⁵⁶ Dans *Ti Jean L'horizon* il y a la même technique. Dans ce cas il s'agit de la désaliénation de l'identité qui donne de l'unité romanesque au récit.

Par ailleurs, il nous semble que dans ce jeu entre le roman et le conte, il y a une intentionnalité dans les deux textes : celle de récupérer les valeurs du conte comme expression de l'identité culturelle : « *... Le conte, c'est une grande partie de notre capital. J'ai été nourrie de contes. C'est notre bible. Toute notre démarche dans la vie, nos façons de réagir, en fait, partent du conte.* »

D'autre part, il faut prendre en considération que la forme littéraire du conte se manifeste dans les textes par ses propres valeurs stylistiques. En s'intégrant dans le roman, par exemple, il lui accorde un rythme et une cadence propres de l'oralité, ils vont conformer alors un style.

Cet aspect de l'insertion de la cadence et du rythme du conte oral dans le roman est mis en valeur, par exemple, dans les présentations, à la façon de préfaces brèves aux Livres du roman : « *Où l'on voit l'histoire du monde jusqu'à la naissance de Ti Jean L'horizon, suivie des premiers pas du héros dans la vie.* » (Livre premier), « *Qui comprend la rencontre avec Egée, le combat avec Ananzé, le serment sous la véranda de man Vitaline et autres merveilles.* » (Livre Deuxième)

Au début des séquences nous trouvons aussi des formes caractéristiques de

⁴⁵⁵ *Ibidem.*

l'oralité : « *Quelques années plus tôt, un chasseur égaré avait contemplé de loin les dernières cases en ruine du plateau et les gens en avaient déduit que Wademba, mort et enterré depuis belle lurette, le maudit conge, et son âme se tortillant dans un trou perdu des enfers.* »

Dans un dialogue que nous pouvons prendre encore comme exemple, apparaît cette forme de l'oralité antillaise :

« — *Ami , nous dirons que **la lance a ricoché** contre l'os...*

— ***La lance a ricoché**, dit Ti Jean, et **n'a-t-elle pas ricoché** ?*

— *Vieux renard... Ah, n'oublions pas la **caverne** des morts... Si tu t'obstines à dire que tu es arrivé à pied de la Côte, les gens te verront aussitôt avec des ailes et ils te lapideront, ils te lapideront, je t'assure ; non, tu es remonté par une **caverne** dans la montagne, là-bas, à deux journées de l'arbre où tu m'as sauvé la vie...*

— *Je suis remonté dans la caverne, dit Ti Jean.* »⁴⁵⁷

Les répétitions⁴⁵⁸ lexicales ou syntaxiques font partie des procédés de l'oralité. Elles répondent aux formes primordiales du langage, communes chez le peuple et les paysans caribéens et de cette façon elle sont présentes dans les deux textes.

En ce qui concerne la présentation de la forme simple du conte dans les textes, nous pouvons ajouter que dans *Ti Jean L'horizon*, les contes ont plus de poids que dans *Téluée Miracle*, et il s'agit de garder une certaine distance entre la technique du conte et celle du roman, selon les patrons habituels : « *Je sais que la technique du conte n'est pas celle du roman. Les choses doivent arriver très naturellement. Une chose en amène une autre. La façon de présenter un univers magique est aussi très différente. Car il y a*

⁴⁵⁶ *Id.*, p. 20.

⁴⁵⁷ *Ti Jean L'horizon*, p. 37. Les gras sont de nous.

⁴⁵⁸ « *La répétition est un principe créateur universel régissant toute communication depuis l'unité minimale du signifiant (signes, lettres, sons) jusqu'aux ensembles les plus larges (un récit entier par exemple). Ses fonctions s'étendent de la mnémotechnie jusqu'à la structure circulaire du monde [...] Signes, lettres, et sons répétées constituent l'élément musical ou rythmique de tout texte poétique : l'assonance, la rime, l'allitération et d'autres échos sonores le fixent, au niveau phonique [...]* », *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Encyclopédie Universalis, Albin Michel, Paris, 1997, p. 599.

des lois très différentes qui régissent les deux genres. » ⁴⁵⁹

Mais, bien entendu, ce qui prévaut dans *Ti Jean L'horizon* et le caractérise de roman c'est l'« univers magique » où il se développe en tant que chaman, du début jusqu'à la fin du récit. De cette façon, dans les limites du réel merveilleux, l'auteur a pu explorer l'aspect *fantastique* comme caractéristique de cet univers antillais pas bien connu, pas dévoilé avant la geste de Ti Jean. ⁴⁶⁰

Dans *Téluée Miracle* l'aspect magique présent dans le roman cède le pas à d'autres formes sociales de relation avec la communauté, à mesure qu'elle découvre et dévoile cet « univers magique ». « *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.* » ⁴⁶¹

Téluée participe des « croyances » magico-religieuses, mais elle n'est pas une pratiquante pleinement intégrée au monde des « dormeuses », des « soucougnans ». Elle aide sa communauté, mais à la fin elle abandonne la pratique de la sorcellerie, car elle manque de certains pouvoirs que les gens pensent qu'elle en possède. Ti Jean, au contraire, est vraiment un chaman avec des pouvoirs magiques hérités de son père-grand-père.

Suivant l'approche des textes du point de vue du baroque, nous constatons que dans les textes du corpus apparaissent divers types de textes littéraires : narratif, descriptif, expressif, argumentatif, impressif, injonctif. De la même façon, divers registres littéraires sont présents : lyrique, épique, pathétique. Il y a la démesure baroque dans la prolifération de formes littéraires.

Téluée Miracle est une expression d'un genre romanesque qui prend la forme d'une autobiographie imaginaire, avec un accent dramatique pour son contenu, mais pour sa tonalité c'est un roman éminemment lyrique : avec le sens poétique de son

⁴⁵⁹ Roger et Héliane TOUMSON, « Interview avec Simone et André Schwarz-Bart : sur les pas de Fanotte », *op. cit.*, p. 13.

⁴⁶⁰ « [...] en Amérique latine [...] il existe encore des régions où, précisément car elles n'ont pas encore été découvertes ou explorées à temps, elles conservent leur caractère fantastique. Notre nature est gigantesque : nous avons des montagnes que vous n'avez pas, nous avons des villes qui se trouvent à 5000 mètres d'altitude que vous n'en avez pas, nous avons des forêts que l'on ne peut pas traverser toujours. » Adelbert Reiss, « Los crímenes de los dictadores y lo real maravilloso. », Virgilio LOPEZ LEMU, *Entrevistas. Alejo Carpentier*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 1985, p. 439.

⁴⁶¹ *Téluée Miracle*, p. 232.

langage expressif ; raffinement dans le traitement de séquences érotiques, utilisation de procédés poétiques : répétitions lexicales et syntaxiques. Il partage, d'autre part, une tonalité épique qui montre la lutte constante des personnages contre les adversités naturelles, le destin et la propre communauté ; des personnages qui symboliquement représentent la société guadeloupéenne.

Le texte de *Ti Jean l'horizon* a des similitudes avec le schéma narratif de *Téluée Miracle*, pas seulement car il appartient au réel merveilleux⁴⁶², mais aussi par le mode de le faire, intégrant à la caractéristique commune de cette modalité narrative, l'exigence littéraire d'être un moyen d'expression du caractère épique qui distingue la vie réelle en Amérique latine et dans la Caraïbe.

En effet, dans les deux textes la tonalité épique prend des proportions héroïques ; dans l'un, *Téluée Miracle*, en supportant la souffrance sans se rendre face à l'adversité : le système de domination et d'exploitation socio-économique se conjugue avec l'hostilité aveugle de la nature.

Dans l'autre, *Ti Jean L'horizon*, à travers des exploits accomplis dans son « odysée » ; le combat mené sur trois Continents montre la démesure baroque où se développe le héros qui va mobiliser toute la société guadeloupéenne moralement et matériellement ; tandis que dans *Téluée Miracle*, l'héroïne et les communautés s'engagent dans un combat héroïque contre la nature et la culture du Blanc qui se présentent sous forme d'ouragan, de canne à sucre et de folie antillaise.

Dans le récit, Amboise prend le rang de chef du mouvement des ouvriers agricoles de l'Usine, qui luttent pour obtenir une augmentation de deux sous de salaire. Et cela lui coûte la vie. En tout cas, Téluée et Amboise, représentent les héros de ce roman à caractère épique.

De telle façon que dans l'optique du baroque, nous pensons avoir abordé quelques aspects significatifs des textes du corpus. La comparaison des textes a élargi la vision du monde antillais que Simone Schwarz-Bart a voulu montrer : « *Ce que les Antillais devraient avoir dans leur bibliothèque, leur patrimoine.* »⁴⁶³

3.1.4. L'espace romanesque dans le corpus

⁴⁶² Roger TOUMSON *La transgression des couleurs, littérature et langage des Antilles, op. cit.*, pp. 497- 498.

⁴⁶³ Roger et Héliane TOUMSON, « Interview avec Simone et André Schwarz-Bart : sur les pas de Fanotte », *op. cit.*, p. 21.

Dans cette sous-section il s'agit d'examiner l'espace romanesque comme un autre élément qui, à notre avis, nous permet de confronter les textes à partir de cet aspect qui a une *importance* particulière, puisqu'il souligne des traits spécifiques du réel merveilleux présents dans les textes du corpus.

L'élément spatial désigne le lieu où vont se dérouler quelques formes en rapport avec l'aspect magique - des êtres fantasmagoriques qui habitent la forêt, le lieu de la cueillette des herbes, le marécage où surgit la Bête -, mais elles présentent aussi les éléments de la réalité, - la référence - qui donne origine au discours expressif, affectif et qui développe par la suite, en bonne partie, la tonalité lyrique des textes -.

Les éléments qui constituent la géographie : la faune, la flore, le paysage, le climat, les forces telluriques et les ouragans vont servir à construire le caractère merveilleux des romans ou à montrer le côté affreux. La nature est présente sous diverses manières comme référent des formes poétiques, des comparaisons et des métaphores.

L'espace romanesque a des caractéristiques diverses dans les textes, même s'il s'agit d'un même espace réel⁴⁶⁴ : la Guadeloupe. Il y a un espace aux personnages des deux textes : l'île de la Basse Terre⁴⁶⁵ avec une diversité de lieux : des bourgs ou des communes (La Ramée, La Roncière), des hameaux (L'Abandonnée), des villages (Fond-Zombi, La Folie), des villes (Pointe-à-Pitre).

Ce sont des espaces et des endroits que nous pouvons considérer comme les lieux des événements et du suivi des actions. Ils sont communs aux deux textes. Dans la description, ce sont des références réelles par la désignation du pays natal, par l'identification ou l'opposition des personnages aux éléments de l'environnement géographique. Tout ceci contribue à situer le merveilleux décrit dans un contexte du réel.

La geste épique ne se réalise que contre les malheurs sociaux, mais aussi contre

⁴⁶⁴ *Les noms qui apparaissent dans les romans ce sont des lieux qui existent, des lieux dits, des lieux d'habitation humaine, des lieux dans la forêt. La Goyave était sauvage, dans le bon sens du terme. À l'époque elle était nue, sans maisons, sans électricité, il y avait quelques errants, quelques vagabonds, et l'amour du silence. Les enfants étaient libres, il n'y avait pas de voitures. J'étais fille unique, rêveuse, je voyais les zombis, je les faisais exister dans mon imagination, et je remplissais ce monde qui était vide.* » Mariella AITA, «Entretien avec Simone Schwarz-Bart.» Guadeloupe, janvier 2003, *ms.*

⁴⁶⁵ La Guadeloupe est en réalité deux îles séparés par un bras de mer, petit détroit : la Rivière Salée.

des éléments naturels comme les ouragans qui s'abattent violemment contre tous les biens que l'on possède et malgré cela on recommence encore une fois et une autre fois.

Dans les espaces géographiques, la relation humaine avec la terre peut être étroitement établie par une hiérarchie socio-économique. Dans *Télumée Miracle* :

« Le morne La Folie était habité par des nègres errants, disparates, rejetés des trente-deux communes de l'île et qui menaient là une existence exempte de toutes règles, sans souvenirs, étonnements, ni craintes.[...] une sorte de pays d'esprits [...] Les gens du morne La Folie se dénommaient eux-mêmes la confrérie des Déplacés.[...] Mais plus haut sur la montagne, enfoncées dans des bois profonds, vivaient quelques âmes franchement perdues auxquelles on avaient donné ce nom : Égarés. »⁴⁶⁶

Dans *Ti Jean L'horizon* :

« Ces créatures de sable et de vent ne constituaient pas toute la population de Fond-Zombi. Tout au fond du village, passé le point de l'Autre-bord, un sentier étroit gagnait des collines posées les unes sur les autres, en escalier géant, comme pour escalader les pentes embrumées du volcan; là, sur un plateau d'accès difficile, vivait un petit groupe de solitaires définitifs, des farouches complètement retranchés du monde et qu'on appelait les gens d'En -Haut... »

⁴⁶⁷

L'aspect géographique a une importance particulière puisque c'est une caractéristique commune aux deux textes : *Pluie et vent sur Télumée Miracle* et *Ti Jean L'horizon*. Ce dernier représente la geste des faits épiques qui n'ont pas d'autre scénario réel que la géographie et le monde paysan de la Guadeloupe, c'est le même dans *Télumée Miracle*. Les espaces africain et parisien sont dans *Ti Jean L'horizon* des espaces imaginaires, symboliques, créés par les pouvoirs chamaniques de Ti Jean.⁴⁶⁸

La description c'est le type de texte à travers lequel de multiples fonctions spécifiques peuvent être accomplies. Un ensemble de procédés apparaissent qui vont conformer une fonction affective du pays guadeloupéen à travers les termes évaluatifs : « Je n'ai jamais souffert de l'exiguïté de mon pays. »⁴⁶⁹

⁴⁶⁶ *Télumée Miracle*, p. 191

⁴⁶⁷ *Ti Jean L'horizon*, pp. 13-14

⁴⁶⁸ Voir chap. 1, troisième partie.

⁴⁶⁹ *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, p.11

Néanmoins, dans *Ti Jean L'horizon* l'espace en général acquiert une valeur symbolique et par conséquent reçoit un traitement spécial. L'espace comme symbole se dédouble en deux éléments contradictoires : il y a un espace réel, habité par les personnages et un espace supra-réel, réservé au chaman et à ses visions.

Ti Jean en tant que personnage symbolique est associé à une double qualité spatiale dans le développement de l'intrigue : celle des êtres réels et celle réservée aux chamans qui sont capables de transcender les interrogations du monde immédiat à la réalité pour atteindre une explication profonde à travers les révélations acquises dans l'expérience extatique :

*« [...] il ne faut pas perdre de vue les deux éléments essentiels du problème (de la formation du complexe chamanique) : d'une part, l'expérience extatique comme telle, en tant que phénomène originaire ; d'autre part, le milieu historico-religieux dans lequel cette expérience extatique a été appelée à s'intégrer et l'idéologie qui en fin de compte devait la valider. »*⁴⁷⁰

De telle façon que dans les deux textes, les personnages vivent tous dans un seul espace et partagent les mêmes endroits. C'est vrai que Ti Jean, dans la fiction romanesque, « voyage » en Afrique, en Europe et rentre après en Guadeloupe. Mais il continue à vivre avec ses deux pieds sur la terre de la Guadeloupe, qui est celle qu'il veut déchiffrer comme chaman, pour la recherche de l'identité qu'il va partager avec tous les personnages.

L'auteur à travers le recours romanesque de la Bête transfère à l'imagination du lecteur le fait de découvrir l'énigme qui cache la façon dont Ti Jean réussit le prodige de son voyage initiatique. C'est un procédé à travers lequel l'auteur échappe à la présentation du héros comme un personnage qui répond à une raison ethnologique et se situe en pleine fiction romanesque. C'est la voie du passage de l'espace réel vers l'espace imaginaire.

Cette confrontation des textes dans un corpus contribue à nous faire découvrir les relations qui rendent plus facile d'amplifier la compréhension de la lecture. Nous pensons qu'à travers les éléments que nous avons relevés, nous pouvons approfondir les

⁴⁷⁰ Mircea ELIADE, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*

traits essentiels, qui peuvent s'atténuer dans le travail critique sur chaque texte séparément.

3.2. la formation de l'héritité guadeloupéenne

Nous connaissons bien la motivation de Simone Schwarz-Bart lorsqu'elle débute comme romancière. Pour elle le roman est le témoignage d'une mémoire collective, ancestrale, qui garde l'essence de l'être guadeloupéen, de l'être antillais, qu'elle veut garder car elle le sent en danger. Les personnages des romans à travers leurs réflexions, leurs actions et leurs relations témoignent des contenus de cette mémoire ancestrale. Simone Schwarz-Bart explique, comme nous l'avons signalé, que quand elle a écrit *Téluée Miracle* elle voulait garder l'« univers antillais » qu'elle sentait disparaître.

En réalité, la préoccupation de la perte de la culture traditionnelle était celle de la perte de l'identité. Préoccupation qui s'est exprimée par une résistance à l'assimilation afin de sauvegarder l'héritage culturel. On peut dire que c'est une constante dont témoigne l'histoire même de la littérature à partir des années 60 du siècle dernier jusqu'à nos jours. Roger Toumson a consacré une grande partie de son œuvre à recueillir cette tendance, en effet, il rappelle que :

« A partir des années soixante, la production littéraire connaît des changements notables. La Négritude dont les valeurs tenaient lieu jusqu'alors de référence sont désormais contestées. Les représentants de cette nouvelle sensibilité littéraire et idéologique affirment la spécificité des Antilles dans leur diversité, leurs histoires. Niger, Glissant, Juminer, y compris Lacrosil, distinguent leurs préoccupations de celle de la génération antérieure. »⁴⁷¹

Il y a un changement de perspective idéologique : la Caraïbe fait preuve d'indépendance par rapport à l'Afrique. En même temps, il surgit un changement de perspective dans la pensée littéraire. De nouveaux thèmes et de nouvelles formes littéraires cherchent à exprimer les nouveaux aspects de la vie culturelle de la Guadeloupe, de la Martinique, et de la Guyane. Nous pourrions dire que le roman est la

(Deuxième édition revue et corrigée 1968) Éditions Payot, Paris, 2004, p. 392.

⁴⁷¹ Roger TOUMSON, *La transgression des couleurs, littérature et langage des Antilles op. it.*, p. 494.

forme d'écriture qui exprime le mieux ces changements de perspectives qui vont se traduire dans les thèmes.⁴⁷²

Simone et André Schwarz-Bart vont faire partie de l'avant-garde de la nouvelle tendance de la littérature. Ils vont écrire ensemble *Un plat de porc aux bananes vertes* qui paraît en 1967. Le dernier roman de Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon* paraît en 1979, suivi d'une pièce de théâtre *Ton beau Capitaine* (1987). En 1988-89 paraît son essai-hommage à la femme noire, avec son travail à titre de rédactrice principale *Hommage à la femme noire*.

Toute la production littéraire de cette période, exposée par Toumson, fait déjà partie de l'héritage culturel qui aura comme leitmotiv la recherche de l'identité.

Si aborder le thème de l'identité crée partout des problèmes interprétatifs, dans le cas de la Guadeloupe, la Martinique et la Guyane, son élucidation devient particulièrement complexe dû à la confluence de races et de langues.

Pour ceci, on a recours à des sujets qui approchent ce thème selon les perspectives les plus diverses : historique, anthropologique, ethnologique, sociologique ou linguistique, parmi d'autres.

Pour les écrivains antillais la difficulté se pose quand ils se demandent s'ils ont vraiment une identité. Simone Schwarz-Bart résume très bien cette problématique :

*« La question qui se posait était : avons-nous une identité ? Et il fallait répondre. [...] On est des mutants, notre réalité est une réalité inachevée, c'est une garantie, une richesse, toujours en quête, à la recherche. Et le tour terminé de l'apport africain il faut chercher l'apport indien, l'hindou, et l'apport européen .»*⁴⁷³

En parlant de l'héritage culturel on parle du patrimoine qu'il faut léguer aux nouvelles générations, on parle, en particulier, des formes de la littérature orale et de son véhicule originaire qui est la langue, le créole. Le combat pour le créole est le combat central, sous-jacent aussi, bien entendu, dans Simone Schwarz-Bart, qui pense en créole et transcrit après en français quand elle essaie d'exprimer le monde spirituel du Guadeloupéen. « *Quelquefois il y a des passages où je suis bloquée ; j'écris d'abord*

⁴⁷² *Ibidem.*

⁴⁷³ Mariella AITA, « Entretien avec Simone Schwarz-Bart » Guadeloupe, janvier 2003, *ms.*

*en créole, après, je reprends en français, et cela vient, car j'ai trouvé, l'esprit est venu.»*⁴⁷⁴

Quand Simone Schwarz-Bart écrit ses romans, elle transmet consciemment une partie de ce patrimoine culturel de la Guadeloupe. En rapport avec ceci, elle crée le personnage de Télumée à partir d'une personne réelle comme nous l'avons déjà signalé. Le roman part des faits constatés par son amie, dont Simone Schwarz-Bart s'inspire pour écrire le roman, la relation entre les vieux et les jeunes s'écarte de plus en plus, ce qui menace la continuité de l'héritage culturel : « *Elle se sentait incomprise par la jeunesse, en dehors de son temps, en dehors de cette jeunesse sans dons qui n'avait pas d'oreilles pour les vieux. Elle voulait leur raconter son expérience. Elle organisait des soirées de contes... Ils n'y venaient pas...* »⁴⁷⁵

Ti Jean L'horizon prend pour héros un personnage issu des contes traditionnels antillais. L'auteur récupère ce personnage rusé et malin qui noie le béké et hérite de tous ses biens, pour en présenter un personnage positif investi d'une mission rédemptrice.

Selon l'auteur : « *Ti Jean est un mythe de la Guadeloupe, une histoire qui vient de mon enfance.* »⁴⁷⁶ Il se construit comme « [...] *une aventure qui tient compte de tout notre univers magique qui représente une forte partie de l'âme antillaise. Je veux que cela ait une signification au niveau de notre histoire.* »⁴⁷⁷

Nous pourrions conclure que Simone Schwarz-Bart à travers ses œuvres littéraires et, en général, à travers ses réflexions fait un véritable apport à la formation de l'héritage guadeloupéen.

⁴⁷⁴ Roger et Héliane TOUMSON, « Interview avec Simone et André Schwarz-Bart : sur les pas de Fanotte », *op. cit.*, p. 19

⁴⁷⁵ *Id.*, p. 15.

⁴⁷⁶ Mariella AITA, « Entretien avec Simone Schwarz-Bart » Guadeloupe, janvier 2003, *ms.*

⁴⁷⁷ Roger et Héliane TOUMSON, « Interview avec Simone et André Schwarz-Bart : sur les pas de Fanotte », *op. cit.*, p. 13

TROISIÈME PARTIE

Les formes du réel merveilleux dans le roman franco-créole schwarz-bartien

CHAPITRE 1

Aspects ponctuels de la présence du réel merveilleux

A l'occasion du parcours que nous avons mené afin d'avoir un cadre de référence général de la présence du réel merveilleux dans *Télumée Miracle* et *Ti Jean L'horizon* de Simone Schwarz-Bart, il conviendrait maintenant d'analyser, même succinctement, trois aspects qui montrent cette relation de façon étroite.

Le premier, c'est la méthode ou le chemin d'approche des thèmes des deux œuvres qui est différent de la méthode et des techniques d'élaboration du discours littéraire.¹ Il s'agit de l'approche *ethnoculturelle* qui recouvre le thème central de *Téluée Miracle* et l'approche ethnologique avec un accent sur le *magico-religieux* pour *Ti Jean L'horizon*. L'appréciation de ces romans comme « ethnologiques » est soutenue par Jack Corzani² et par Fanta Toureh aussi pour qui la complexité de *Ti Jean* est due à la multiplicité d'épisodes différents qui, « [...] permet de superposer et de mêler le registre de l'imaginaire et un registre bien proche de l'ethnologie [...] »³

L'autre aspect est celui qui montre la présence du symbolisme dans la construction narrative. D'abord nous la signalerons de façon ponctuelle - le symbolique des noms dans les arbres généalogiques de *Téluée* et *Ti Jean* -, pour signaler après, plus globalement, la signification symbolique des personnages principaux dans les deux romans. En troisième lieu, nous aborderons la proverbialité en tant que trait de la oralité, et enfin la façon dont les proverbes sont réélaborés pour être intégrés dans le récit littéraire.

1. Les chemins pour aborder les thèmes et sujets

Afin de poursuivre l'analyse des romans, passons maintenant à examiner la *méthode* ou le *chemin d'approche des thèmes*. L'étude sur le réel merveilleux a privilégié cet aspect de l'analyse afin d'approfondir l'interprétation du roman contemporain américain dans sa relation particulière avec les contextes et pour préciser aussi la perspective à travers laquelle l'auteur envisage le sujet de son œuvre.

Pour s'approcher de la réalité, il existe de très nombreux contenus thématiques et chacun d'entre eux peut être abordé à travers de nombreuses méthodes. Le choix d'un chemin ou d'un autre dépendra de la culture, du tempérament et de l'urgence de l'auteur pour mettre en relief certains aspects particuliers de la réalité qu'il ne veut pas laisser échapper.

Le thème du dictateur illustre cet aspect de façon éloquente. Il a été abordé en Amérique latine à travers de chemins très divers, mais ils désignent tous la même réalité latino-américaine. Les chemins choisis avec leurs diverses nuances et leurs

¹ Voir supra, Deuxième Partie, Ch. 1, partie 3, sous-section 3.2.

² Cf. Jacques, CORZANI, dans son article sur les « cases », *Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane françaises*, op. cit. p. 531.

entrecroisements ont été parmi d'autres : de *type politique* dans *Monsieur le Président* de Miguel Angel Asturias ⁴ ou *Le recours de la méthode* d'Alejo Carpentier, de *type mythique* dans *L'automne du patriarche* de Gabriel García Márquez, ou de *type historique* dans *Moi, le suprême* d'Augusto Roa Bastos.⁵ En faisant référence à ces divers types d'approche, Carpentier ajoute : « *Il y a tant d'autres manières de s'approcher du thème, mais en réalité les trois méthodes sont enracinées dans une réalité latino-américaine.* » ⁶

Afin de signaler le type de méthode que, à notre avis, Simone Schwarz-Bart adopte pour exprimer la réalité sur laquelle reposent les thèmes choisis dans les romans, nous allons nous appuyer, d'abord, sur le contenu des textes des romans ; en deuxième lieu, sur des propos tenus par l'auteur elle-même à travers des entretiens qui mettent en évidence certaines particularités propres aux Guadeloupéens, en tant qu'appartenant à la culture métisse du noir-antillais. Par ailleurs, nous tiendrons compte aussi des propos de la critique.

Un ensemble de références textuelles et d'épitéxtes mettent en relief un champ de relations *ethnologiques*. De ce cadre surgissent les chemins de choix, à travers l'analyse. Dans le cas de *Téluée Miracle*, l'ethnologie culturelle⁷ met en évidence des événements qui montrent en profondeur les relations et les croyances à travers lesquelles s'expriment les racines de l'authenticité, de la vie et des traditions en Guadeloupe.

Dans *Ti Jean* cette approche mène à centrer l'attention sur le thème, entouré d'un environnement *mythique*, d'un climat de *légende*, enveloppé, enfin, dans les pratiques les plus diverses de la *sorcellerie*. Dans un cas comme dans l'autre, la méthode va donner au thème principal de la recherche de l'identité les traits propres du plus profond du pays de la *Guadeloupe* plongés dans l'âme antillaise.

A travers ces formes apparaît dans l'urgence la sauvegarde des valeurs identitaires du Guadeloupéen. Autour du thème commun aux deux oeuvres, gravitent les sous-thèmes qui abordent des segments de la vie et de la culture que l'auteur veut

³ Fanta TOUREH, *L'imaginaire dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart*, op. cit., p. 247.

⁴ « J'ai écrit le roman *Monsieur le Président*, un roman politique, sans engagement social. J'ai écrit *Légendes du Guatemala et Hommes de maïs* abordant les thèmes des mythes et des traditions du Guatemala. » La traduction est de nous. Miguel Angel, ASTURIAS, *Vida, obra y herencia de Miguel Angel Asturias 1899 -1999*, op. cit., p. 362.

⁵ Cf. Alejo CARPENTIER, « Conferencia-Debate », *Conferencias*, op. cit., pp.163-166.

⁶ *Ibidem*. La traduction est de nous.

⁷ Nous prenons ce concept de Mircea ELIADE, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*

préserver. Cette voie d'approche des thèmes justifie le fait d'avoir inscrit les romans dans le réel merveilleux, puisque c'est là où se manifestent les traits qui mettent en relief le merveilleux de la réalité de la Guadeloupe.

1.1. L'approche ethnoculturelle dans *Telumée Miracle*

Il conviendrait de rappeler le lien si étroit que Schwarz-Bart garde avec la façon de vivre du peuple guadeloupéen. Et il faut signaler aussi son intention de garder les valeurs de son pays. De cette façon, nous pouvons justifier le choix de l'*ethnologie culturelle* comme la méthode qui à notre avis, prend Schwarz-Bart pour aborder les thèmes et les sujets qui façonnent le roman :

« *J'ai ressenti le besoin de ne pas laisser échapper, une fois de plus, un pan de notre histoire. J'ai essayé de mettre, dans une espèce de forme, - le roman -, tout un univers antillais que je voyais dilapider, une partie de notre capital, de notre somme. [...] Je n'ai pas voulu faire un roman régionaliste, mais que cela soit communicable, que cela serve aussi. [...]* »⁸

A partir de ces éléments nous pouvons comprendre comment depuis les premières pages du roman la *pensée mythique* est présente et façonne l'imaginaire d'une lignée de femmes, qui essaient de s'enraciner après l'abolition de l'esclavage. C'est une façon de penser partagée par la conscience collective. Le récit qui raconte les histoires des Lougandor se situe dans une atmosphère de légende. La lutte de ces femmes pour se retrouver elles-mêmes à travers une attitude mythique donne un souffle épique au roman.

Sa structure en une séquence d'épisodes à la façon de contes permet d'introduire les thèmes traditionnels et les personnages que surgissent de vieilles structures mythologiques qui sont présentes dans l'idiosyncrasie du Guadeloupéen :

— La conformation de l'esprit de légende et la formation de la pensée mythique : « *Dans mon enfance, ma mère Victoire me parlait souvent de mon aïeule, la négresse Toussine. Elle en parlait avec ferveur et vénération, car, disait-elle, tout éclairée par*

(Deuxième édition revue et corrigée 1968) Editions Payot, Paris, 2004.

⁸ Roger et Héliane TOUMSON, « Interview avec Simone et André Schwarz-Bart : sur les pas de Fanotte », *op. cit.*, p.18.

son évocation, Toussine était une femme qui vous aidait à ne pas baisser la tête devant la vie, [...] Ma mère la vénérât tant que j'en étais venue à considérer Toussine, ma grand-mère, comme un être mythique, habitant ailleurs que sur terre, si bien que toute vivante elle était entrée, pour moi, dans la légende. »⁹

— L'affirmation avec fierté d'une « origine certaine » engagée avec son propre destin : « Elle - Toussine -, avait eu pour mère la dénommée Minerve, femme chanceuse que l'abolition de l'esclavage avait libérée d'un maître réputé pour ses caprices cruels. »¹⁰

— La présence d'événements qui prennent la forme d'épreuves initiatiques chez les « héroïnes » : Toussine à la mort de sa fille Méranée, comme conséquence de l'incendie de sa maison, tombe dans une dépression profonde. Réfugiée avec son mari et sa fille survivante, Eloisine, dans des ruines abandonnées, elle passe trois années isolée dans une profonde quiétude et mutisme.

— La communauté est restée dans l'expectative pendant ce temps jusqu'à ce qu'elle la voit reprendre ses activités : « Ce fut le second homme qui annonça la nouvelle : Toussine, cette petite barque enlisée, la femme qu'on croyait définitivement perdue, avait quitté sa tour cartonnée et faisait, en plein soleil, quelques pas devant sa maison. »¹¹

Triomphante devant sa propre adversité, elle aura une autre fille, Victoire. A l'occasion de son « baptême » la communauté octroie à Toussine un nouveau nom, sur lequel elle lui avait déjà donné celui de Reine Toussine. En lui donnant un nom, ils veulent signifier sa renaissance et le changement total qui s'est produit chez elle : « Nous avons cherché un nom de reine qui te convienne mais en vain, car à la vérité, il n'y a pas de nom pour toi. Aussi désormais, quant à nous, nous t'appellerons : Reine Sans Nom. »¹²

— La lutte contre l'adversité : Elie, troublé par une période de chômage tombe dans l'alcoolisme et abandonne Telumée. Elle trouve refuge chez *Reine Sans Nom* et grâce à son aide elle surmonte sa déception amoureuse. A partir de ce moment-là, elle prendra en main les brides du cheval. Ceci nous renvoie au mythe de l'homme qui voulait vivre à l'odeur, raconté par la grand-mère Toussine dans la période de

⁹ *Télumée Miracle*, p. 11.

¹⁰ *Id.*, p. 12.

¹¹ *Id.*, p. 28.

¹² *Id.*, p. 29.

formation de Télumée.¹³

— Le dépassement des conséquences des tragédies qui arrivent aux hommes comme un « destin » inéluctable : mort d'Amboise, deuxième mari de Télumée, brûlé par les jets de vapeur de l'usine lors d'une grève. Assassinat de son père, Angebert par son ami Germain, en proie à la folie. Il semblerait alors que le destin tragique s'acharne contre les hommes seulement, tandis que les femmes réussissent à surmonter les adversités. D'où l'aspect dramatique de leurs vies.

— Les énigmes à résoudre présentes dans la folie antillaise qui mènent aux réflexions sur le destin et l'âme antillais :

— L'affrontement entre le Bien et le Mal : Xango / Le nègre de la Dominique , Angebert/Germain, Télumée/Elie, Amboise/la grève de l'Usine/, Télumée/l'Ange Médard. Dans la dernière relation il y a un triomphe de Télumée sur ses propres sentiments pervers. Sa pitié (le bien) triomphe sur sa colère assassine (le mal). D'ici le *miracle*.

Ce décor se développe tissé de coutumes traditionnelles de la culture guadeloupéenne soutenue par la femme. Mais une partie de cette culture est entremêlée de sorcellerie toujours présente. Ce nom désigne plusieurs activités : les pratiques magico-herboristes de man Cia pour exorciser le mal ; la pratique de guérison à travers la médecine herboriste de Toussine et de man Cia qui initie Télumée ; les rapports avec les esprits des défunts, bien menés par Toussine et Man Cia qui communiquent avec Jérémie, le mari défunt de Toussine ; les métamorphoses de lycanthropie qui servent de communication entre man Cia et Télumée, les êtres diaboliques ; les guiables, les morphasées, les soucougnans, la folie antillaise et la fatalité qui deviennent concrètes dans une violence sans raison à son origine et sans explication :

« Lorsque, durant les longs jours bleus et chauds, la folie antillaise se met à tournoyer dans l'air au-dessus des bourgs, des mornes et plateaux, une angoisse s'empare des hommes à l'idée de la fatalité qui plane au-dessus d'eux, s'apprêtant à fondre sur l'un ou l'autre à la manière d'un oiseau de proie, sans qu'il puisse offrir la moindre résistance. Ce furent les épaules de Germain que toucha l'oiseau, et il lui déposa un couteau entre les mains, le dirigea vers le

¹³ Cf. Troisième Partie , Ch. II, partie 3.

*cœur de mon père. »*¹⁴

Néanmoins, il y a d'autres pratiques de sorcellerie manifestement opaques. Est-ce que Toussine, dans sa transformation et reconnaissance par la communauté a posteriori fait un pas vers la sorcellerie ? Est-elle vraiment une sorcière ? En tout cas c'est ce que les gens pensent. Est-ce que l'accompagnement de Toussine dans son agonie paisible par Télumée constitue une pratique de psychopompe ? L'accompagnement dans l'agonie de l'ange Médard, qu'elle était prête à tuer, et la préparation du cadavre et son exposition sur son propre lit, font-ils partie également de sa fonction de psychopompe ? Nous ne pourrions pas ici développer tous ces aspects.

La présence de la sorcellerie n'est pas toujours transparente, elle peut-être mieux soupesée si nous nous *rappelons*¹⁵ que l'auteur a eu une relation très étroite avec les activités de sorcellerie de son amie Stéphanie Priccine (dite Fanotte²) :

*« C'était une amie, un peu « sorcière ». Je l'ai connue pendant mon enfance. Elle m'appelait très souvent pour noter ses prescriptions d'herbes. Nous nous sommes intimement liées quand je suis devenue femme. »*¹⁶

Il est important de signaler pour mieux comprendre les comportements de Toussine et de Télumée, que le roman est un hommage posthume à Fanotte. Pour sauvegarder sa mémoire, Simone Schwarz-Bart l'a métamorphosée en Toussine, *Reine sans nom* et en Télumée *Miracle* aussi.

Par ailleurs, nous savons que cette relation avec Fanotte n'était pas le fruit du hasard. La pratique de la sorcellerie était très répandue pendant la jeunesse de l'auteur en Guadeloupe, ceci est évident dans le roman :

« Le bruit courut que je - Télumée - 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. Je savais froter, je pouvais renvoyer certaines flèches d'où elles venaient [...] j'allumais une bougie de dormeuse et je faisais des gestes, certains appris chez man Cia, d'autres encore dont j'avais entendu parler, d'autres qui venaient de nulle part, surgit de l'écume et des

¹⁴ *Télumée Miracle*, p. 42.

¹⁵ II Partie. Chap. I., partie 2, sous-section 2.2., p. 108.

¹⁶ Roger et Héliane TOUMSON « Interview avec Simone et André Schwarz-Bart : sur les pas de Fanotte », *op. cit.*, p. 15.

*cris...»*¹⁷

Un peu plus loin dans cet entretien, se rappelant du passé, elle ajoute : « ... *Je dirai que j'ai côtoyé des magiciens, des transformateurs de vie.* »¹⁸ Cette ébauche du roman que nous avons présentée montre sans doute la pertinence de la méthode d'approche ethnologique du thème que nous avons déjà souligné. Simone Schwarz-Bart signale qu'elle n'a pas voulu faire de *Téluée Miracle* un roman appartenant au genre régionaliste. Ceci nous aide à ne pas aller en arrière et le classer de roman de mœurs, même si la Guadeloupe est une société agraire et par conséquent c'est un peuple paysan. Le roman n'est pas un portrait des paysans, mais il met à nu l'âme de la femme guadeloupéenne dans sa lutte contre l'adversité sociale et naturelle. D'où l'importance de la métaphore de la pluie et du vent pour signaler le malheur.

L'approche ethnologique du thème prend une voie différente de la traditionnelle car Simone Schwarz-Bart laisse de côté les aspects de la réalité qui sont abordés à travers la méthodologie positiviste, réaliste très à la mode dans les romans latino-américains jusqu'à la première moitié du XX^{ème} siècle. Simone Schwarz-Bart fait un pas en avant à travers le réel merveilleux pour aller vers le roman contemporain qui centre son récit sur la réflexion des valeurs qui conforment l'identité dans l'île mise en relief par la pensée mythique et les comportements magiques, enfin sur toute cette réalité qui en plus de réelle est merveilleuse.

Le roman psychologique est également resté derrière pour céder le pas à un roman engagé avec les intérêts du pays. Le « nouveau roman » est laissé de côté et l'intérêt porte sur les contextes historiques, politiques et idéologiques. La géographie et la nature apparaissent seulement comme un support matériel où est insérée la réflexion engagée. Pour cela, à notre avis, il est possible de considérer l'approche *ethnologique* comme une option puisqu'elle recueille les traits culturels les plus remarquables qui échappent à première vue, mais qui entourent le thème : *La femme, Téluée, en tant qu'archétype identitaire de la Guadeloupe.*

1.2. L'approche ethnologique dans *Ti Jean L' horizon* : le magico-religieux

Pour accéder à quelques concepts et catégories qui nous permettront de nous

¹⁷ *Téluée, Miracle*, p. 158.

approcher de la signification du texte, dans ce champ ethnologique, nous allons nous appuyer sur des idées de base que défend Mircea Eliade dans son œuvre *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*.¹⁹

Nous essaierons de voir comment les concepts et catégories qu'il expose comme résultat de ses recherches des traditions chamaniques chez différents ethnies et peuples, peuvent aider à éclaircir le texte du roman et nous faire vérifier la supposition que Ti Jean est un sorcier du type *chaman*.

Néanmoins, nous n'allons pas faire une étude comparative exhaustive entre les descriptions du chamanisme, ses techniques de l'extase apportées par Mircea Eliade et les actions de Ti Jean dans le texte du roman, puisque nous nous placerions hors de nos objectifs. Nous voulons seulement montrer les correspondances suffisantes qui nous aideront à soutenir le bien-fondé de notre caractérisation de Ti Jean. Ceci nous permet, par ailleurs, de passer à l'aspect tant débattu du genre auquel appartient le roman. Une partie des critiques l'incluent dans le fantastique.

1.2.1. L'approche de la réalité

Tout d'abord une remarque. Le type de chemin que nous suggérons est, à notre avis, une approche de la *réalité*. En effet, le monde du chamanisme appartient au royaume du magico-religieux. Ceci signifie que ses « lois » valent pour la réalité spirituelle de l'homme religieux à travers les symboles et les mythes exprimés grâce à certains rites. En tant qu'homme, le chaman est dans l'ordre naturel des choses. Il est soumis aux mêmes lois que les autres êtres humains.

Mais, le chaman en tant qu'homme religieux, en tant que chaman, se sert de ses facultés mentales, psychiques, qui les mènent vers un « état limite »²⁰ ou un « état second »²¹ grâce à l'entraînement spécialement accompli dans le processus d'initiation. Ceci le rend différent des autres êtres humains.

A son tour, la différence avec les autres sorciers se trouve dans le fait que dans son « état limite », le chaman abandonne ses sensations et ses perceptions

¹⁸ Catherine LE PELLETIER, « Entretien avec Simone Schwarz-Bart », *op. cit.*, p. 159.

¹⁹ Mircea ELIADE, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* (Deuxième édition revue et corrigée 1968) Editions Payot, Paris, 2004.

²⁰ Carpentier utilise cette expression dans son célèbre prologue au *Royaume de ce monde* quand il explique la perception du sujet de la réalité merveilleuse américaine.

²¹ Terme utilisé par Mircea ELIADE, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, *op. cit.*,

corporelles pour s' « élever » dans des vols mystiques vers d' « autres mondes », pour « se transporter » dans des « voyages magiques » vers d'autres régions de son choix et pour se mettre en contact avec des êtres surhumains.

D'un récit ainsi soutenu, on ne pourrait que s'émerveiller des représentations atteintes dans cet ordre de la réalité. De façon qu'avec lui nous entrons dans le royaume *du réel merveilleux*. Mais, d'autre part, les informations apportées par le chaman sur ses expériences sont d'une grande valeur dans bien d'autres domaines de la connaissance de la psyché humaine, dans des sujets qui le bouleversent et dans divers aspects de l'ethnologie culturelle :

« C'est grâce à sa capacité de voyager dans les mondes surnaturels et de voir les êtres surhumains (dieux, démons, esprits des morts, etc.) que le chaman a pu contribuer d'une manière décisive à la connaissance de la mort. Il est probable qu'un grand nombre de traits de la « géographie funéraire », de même qu'un certain nombre de thèmes de la mythologie de la mort, sont le résultat des expériences extatiques des chamans. »²²

Nous nous rappelons le mythe d'Orphée qui raconte sa tentative pour délivrer Eurydice des enfers. Et celui de Déméter dans sa tentative d'en délivrer Perséphone. Des mythes similaires sont repérés par Eliade dans la mythologie indienne d'Amérique du Nord, comme « ce qu'on a appelé le mythe nord-américain d'Orphée ».²³ Mircea Eliade en repère d'autres chez les Tatares (p.177), les Mandchous (p.198) et les Polynésiens (p. 290). Ils sont tous en rapport avec le mythe de la « descente aux enfers » présent aussi dans la religion chrétienne.

Le type de chemin d'approche que nous avons envisagé va nous mener, alors, à supposer que Ti Jean est investi de pouvoirs de *chaman*. Ceci s'expliquerait, ainsi, au niveau du *magico-religieux*, les *prodiges* qui apparaissent tout au long de l'œuvre, les comportements *étranges* de ses personnages, leurs parcours *étonnants* et le *fantastique* de sa *descente infernale*. Tout cela n'est *insolite* que pour un lecteur « non-initié » dans la culture de la Guadeloupe mais ce sont des composants propres à son imaginaire collectif, et présents dans la vie quotidienne des peuples noirs- antillais :

p. 397.

²² Mircea ELIADE, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, op. cit., pp. 396- 397.

²³ Cf. *Id.*, p. 249.

« *La Guadeloupe est un pays qui a un arrière-plan magique que nous avons transporté depuis l'Afrique. La dimension magique de ce pays, à mon sens, loin de lui enlever sa grandeur, lui apporte beaucoup d'énigmes.* »²⁴

Concernant la terminologie, il conviendrait de faire quelques remarques. L'auteur n'utilise le terme de sorcier que dans le sens qu'il a en Guadeloupe. Pourtant, dans cette partie nous parlons de chamanisme pour employer un terme qui rende compréhensible partout le *type de sorcier* qu'est Ti Jean. C'est, effectivement, un sorcier, mais qui possède les propriétés et fonctions du magicien et du chaman. La narratrice dans le récit nous montre Ti Jean agissant explicitement comme un chaman.

Évidemment, le terme de chaman n'apparaît pas dans le récit. Mais la narratrice en présentant l'histoire de Ti Jean le fait traverser des *moments de formation* et d'exercice de *fonctions chamaniques*, tel qu'il apparaît dans le texte du roman. Tout semble se présenter comme si les scènes et événements du texte étaient des récréations imaginaires de quelques descriptions que font les chercheurs sur des actes propres du chamanisme.

Ceci nous laisse supposer que l'auteur aurait bien pu examiner le magico-religieux dans la littérature ethnologique, ou qu'elle aurait bien pu obtenir des résultats similaires à partir de ses expériences dans le monde magique où elle a vécu et à travers l'expérience vécue avec la sorcellerie.

Mais il n'y a pas de référence explicite ni dans les entretiens ni dans ses propos qui confirment l'instance chamanique dans sa formation. Néanmoins, elle peut très bien atteindre des résultats analogues à travers ses expériences personnelles du monde magique dans lequel elle a vécu et où elle est a été en contact avec la sorcellerie.

Simone Schwarz-Bart a toujours pris des distances par rapport au savoir « académique », dont elle n'aime pas se vanter, et le savoir acquis grâce à ses expériences personnelles. Quand on lui pose des questions sur son travail littéraire, ses ressources théoriques ou méthodologiques, elle a toujours des réponses du type :

« — *Tout à fait d'accord avec ce que vous écrivez du magico-religieux : pour moi, sans que je puisse dire pourquoi, comment, sans que je puisse en apporter*

²⁴ Simone Schwarz-Bart, « *Simone Schwarz-Bart ou la persistance de la mémoire* », *Tropic Magazine*,

*l'ombre d'une démonstration, tout relève du sacré. »*²⁵

« - ... *Je ne suis pas une universitaire, je n'analyse pas ce que je fais. Je travaille...* »²⁶

Mais, en tout cas, nous avons déjà expliqué qu'elle a eu une relation très étroite avec les activités de sorcellerie de son amie Stéphanie Priccine (dite Fanotte ²). En hommage posthume et pour sauvegarder sa mémoire, Simone Schwarz-Bart l'a métamorphosée en divers personnages de *Telumée Miracle* : Toussine, *Reine sans nom* et Télumée Miracle.²⁷ Par ailleurs, nous savons que cette relation avec Fanotte n'était pas le fruit du hasard. Comme nous l'avons déjà signalé, la pratique de la sorcellerie était très répandue pendant la jeunesse de l'auteur en Guadeloupe

D'autre part, dans *Ti Jean*, l'auteur nous fait voir à travers le texte, de manière explicite, la différence qui existe dans l'estime sociale tenue à l'égard des sorciers entre la Guadeloupe et l'Afrique. Maïari, l'ami africain de Ti Jean, le prévient qu'il doit cacher ses arts magiques car ils le mettraient en danger d'être lapidé. C'est ce qui arrive finalement. Il semblerait que l'image du sorcier soit en rapport avec la sorcellerie en Afrique. Les sorciers y sont lapidés ou ils sont soumis à la police ou à la justice locale très souvent.²⁸

La valorisation du sorcier, un trait identitaire de la Guadeloupe, donne de la *forme* au sujet du roman. C'est justement en tant que sorcier que l'auteur célèbre la figure du héros folklorique de Ti-Jean au statut du héros de son roman épique. En effet, dans le conte populaire, Ti-Jean, s'affronte au *béké* au niveau individuel. Il mène l'affrontement par le chemin de l'espièglerie et de l'astuce ; parfois il est assisté par des auxiliaires aux pouvoirs magiques. Il préfigure les luttes sociales, mais ces exploits sont enveloppés dans le ressentiment et ses résultats sont pour la satisfaction personnelle.

A travers la voie que nous parcourons, nous donnons une interprétation du roman qui à notre avis n'est pas inexacte. Nous voulons donner une réponse à travers

n°4, cité par Fanta TOUREH, *L'imaginaire dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart*, op. cit., p. 272.

²⁵ Dominique DEBLAINE, *Simone Schwarz-Bart, imaginaire et espace créole*, op. cit., p. 662-6

²⁶ Roger et Héliane TOUMSON « Interview avec Simone et André Schwarz-Bart : sur les pas de Fanotte », op. cit., p. 18

²⁷ *Id.*, p.16.

²⁸ Cf. *Ti Jean L'horizon*, pp. 153, 188.

l'herméneutique d'une œuvre qui a été qualifiée par la critique²⁹ de difficile à interpréter, étant donné les multiples lectures qui peuvent en être faites.

Ayant exposé cet ensemble de raisons, nous pouvons conclure que ce n'est pas par hasard que Simone Schwarz-Bart a choisi le chemin de la sorcellerie, du chamanisme, pour aborder un aspect fondamental de la réalité de la Guadeloupe, celui de l'identité. L'auteur elle-même nous livre la clé pour trouver sa véritable signification.

Indépendamment des multiples *significations* qui caractérisent l'œuvre, elle centre son intérêt sur « [...] une quête de l'identité, un voyage que j'aurais fait au bout de ma nuit antillaise, pour tenter de l'exorciser.. »³⁰ Ceci justifierait notre quête à travers la lecture de l'œuvre qui peut aider à répondre à la question « que signifie-t-elle ? » en nous appuyant sur une certaine « objectivité » basée sur la structure sémantique du texte.

1.2.2. Catégories et concepts chamaniques dans Ti Jean L'horizon.

Comme nous l'avons signalé au début de cette partie, nous allons nous appuyer sur Mircea Eliade pour mettre en relief quelques traits distinctifs du chamanisme, qu'il prend dans des cultures et époques diverses, et que nous croyons sont présents dans le roman. Nous allons en signaler quelques uns de type général qui nous serviront pour soutenir l'idée que Ti Jean est un sorcier de type chamanique :

- Concept de chaman différencié de sorcier, magicien, *medicine-men* (docteur feuilles).

- Le choix, l'octroi des pouvoirs, les traits particuliers distinctifs, la maladie initiatique, les objets magiques, les guérisons chamaniques.

D'autres caractéristiques ont des traits spécifiques :

- La condition extatique, l'initiation magico-religieuse (la mort, la résurrection), les voyages extatiques, « le pont » ou « le passage difficile ».

- La lycanthropie et les métamorphoses thériomorphiques dans les trances

²⁹ « Simone Schwarz-Bart's second novel, *Ti Jean L'horizon*, goes farther afield in exploring the problems and possibilities of Antillean quest. It is not an easy book to read in that it shifts around layers of history and space, pieces of folk tales and popular legend, names, symbols, and cultural mythologies in a way that is both disorienting and provocative. » Kitzie MCKINNEY, « Second version : Antillean Versions of the Quest in Two Novels of Simone Schwarz-Bart », *The French Review*, vol. 62, mars 1989, p. 654.

³⁰ *Ti Jean L'horizon*, quatrième de couverture, Simone Schwarz-Bart, Editions du Seuil, Collection Points, 1979.

extatiques.

Passons maintenant à examiner ces concepts. Commençons par signaler l'origine du mot chaman. Il nous « vient, à travers le russe, du tongouse *Saman* »³¹ pour signaler dans cette culture un homme aux fonctions magico-religieuses. Ce terme a été très utilisé chez les ethnologues de Mésio-Amérique et d'Amérique du Sud, laissant de côté les très diverses dénominations traditionnelles pour les désigner.

La multiplicité de désignations montre la confusion terminologique habituelle chez les ethnologues lorsqu'ils veulent désigner « certains individus doués de prestiges magico-religieux ». Mircea Eliade a soulevé ce problème au début du chapitre premier de l'œuvre *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. Il est nécessaire de surmonter la confusion due à l'utilisation indifférenciée de la terminologie et d'en faire quelques précisions conceptuelles.

Dans notre cas, il devient nécessaire de faire la différence dans l'utilisation des termes « chaman » et « chamanisme » avec les termes « magicien/magie » ou « sorcier/ sorcellerie », afin d'éviter des équivoques. La confusion terminologique trouve ses origines dans les fonctions mêmes du chaman : « *Car, bien entendu, le chaman est, lui aussi, un magicien et un médecine-man : il est censé guérir, comme tous les médecins, et opérer des miracles fakiriques, comme tous les magiciens, primitifs ou modernes. Mais il est, en outre, psychopompe, et il peut aussi être prêtre, mystique et poète.* »³²

Néanmoins, il y a quelques précisions sur les fonctions du chaman. Le chaman est un magicien, mais tout magicien ne peut pas être qualifié de chaman ; de la même façon tout *medicine-man* est guérisseur, mais le chaman utilise une méthode qui n'appartient qu'à lui. Quant aux techniques chamaniques de l'extase, celles-ci le différencient de n'importe quel autre technique extatique.³³ Le chaman « [...] est le spécialiste d'une transe, pendant laquelle son âme est censée quitter le corps pour entreprendre des ascensions célestes ou des descentes infernales. »³⁴

Par ailleurs, il convient de préciser la notion d'extase tel qu'elle est utilisée en termes magico-religieux chamaniques : « *L'extase n'est que l'expérience concrète de la mort rituelle ou, en d'autres termes, du dépassement de la condition humaine, profane.*

³¹ Mircea ELIADE, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, op. cit., p. 385

³² *Id.*, p. 21

³³ *Cf. Id.*, p.22.

³⁴ *Id.*, p.23.

*Et [...], le chaman est capable d'obtenir cette 'mort' par toutes sortes de moyens, des narcotiques et du tambour à la 'possession' par des esprits. »*³⁵

Afin de compléter nos idées, nous devons prendre en compte dans le cadre de notre analyse que : « *Comme la mort, l'extase implique une 'mutation', que le mythe traduit plastiquement par un passage périlleux. »*³⁶

Parmi les différents types de magiciens, il intéresse de mettre en relief : « [...] *l'extatique, celui dont l'art consistait en premier lieu à 'extérioriser' son âme, en d'autres termes à 'voyager en esprit' .»*³⁷ De ce point de vue, le chamanisme acquiert une certaine dignité puisqu'il est : « [...] *précisément une des techniques archaïques de l'extase, à la fois, mystique, magie et « religion » dans le sens large du terme. »*³⁸

A partir de ces éléments introductifs de la caractérisation différenciée du chaman et du chamanisme, nous allons établir des ressemblances entre l'analyse présentée par Mircea Eliade et le texte du roman. Notre but est de comprendre le sens et la signification du texte du roman, et de pouvoir par conséquent établir la validité du chemin d'approche de la réalité magico-religieuse et d'éclaircir la question du « genre » tant débattue par la critique. Nous pourrions ainsi établir sans équivoque l'appartenance du roman au *réel merveilleux*

³⁵ *Id.*, pp. 90-91.

³⁶ *Id.*, p. 375

³⁷ *Id.*, p. 350.

³⁸ *Id.*, p.15.

***TABLEAU COMPARATIF ENTRE LE CHAMANISME ET
LA PRESENCE SIMILAIRE DE SES DESCRIPTIONS
DANS LE ROMAN***

Mircea Eliade, *Le chamanisme*

Le texte du roman

I.- L'octroi des pouvoirs chamaniques.

- Possibilité d'accéder à la condition chamanique. « [...] les principales voies de recrutement des chamans sont : 1) la transmission héréditaire de la profession chamanique [...] » (p. 28 et ss.)

[...]

II.- Double instruction

- « *Quelle qu'ait été la méthode de sélection, un chaman n'est reconnu comme tel qu'après avoir reçu une double instruction :*

- 1° *d'ordre extatique (rêves, transes, etc.) et*
- 2° *d'ordre traditionnel (techniques chamaniques, noms et fonctions des esprits, mythologie et généalogie du clan, langage secret, etc.) Cette double instruction, assumée par les esprits et les vieux maîtres chamans, équivaut à une initiation».* (p. 29)

- « [...] *le novice ne peut entreprendre le voyage que s'il a été à la fois instruit dans l'idéologie traditionnelle et préparé, physiquement et psychologiquement, pour la transe.* » (p. 115)

[...]

I.- L'octroi des pouvoirs chamaniques.

Ti Jean obtient son pouvoir chamanique hérité de son grand-père Wademba. (pp. 57 et ss.)

[...]

II.- Double instruction

Ti Jean est initié par son grand-père Wademba qui l'instruit :

-1) Sur les pouvoirs chamaniques et les fonctions de ses objets magiques.

-2) Sur son origine africaine, ses ancêtres et les anciens marrons. Son auxiliaire Eusèbe et la confrérie de sorciers de Fond- Zombi lui transmettent la vieille légende de la Bête (pp. 115-118). Sa mère, Eloise (docteur-feuilles) le forme comme herborisateur (pp.38-39).

Ti Jean reçoit la formation idéologique dans divers moments. Wademba et la Confrérie des sorciers lui transmettent l'idée du retour en Afrique (pp. 65-66), l'esprit de lutte des marrons (pp.57-60) et de rébellion contre les maîtres (p.59).

[...]

III.- Signes du futur chaman

- « [...] le futur chaman est identifié dès sa naissance ; en effet, les enfants qui viennent au monde avec leur « chemise » sont destinés à devenir chamans. » (p.30)

(« chemise » = membrane amniotique)

- « Vers l'approche de la maturité, le candidat commence à avoir des visions, chante pendant son sommeil, aime flâner dans la solitude, etc. » (pp.30 - 31)

[...]

IV.- Changement progressif de conduite

- « [...] vocations chamaniques manifestées sous forme de maladies. Parfois, il ne s'agit pas exactement d'une maladie proprement dite, mais plutôt d'un changement progressif de conduite. Le candidat devient méditatif, cherche la solitude, dort beaucoup, semble absent. [...] » (pp.45 - 46).

- « Tous ces symptômes ne sont que le prélude de la vie nouvelle qui attend à son insu le candidat . » (p. 46)

[...]

V. - Instruction pour l'initiation poursuivie à travers divers espaces et temps.

- « Nous allons voir que l'initiation se continue pendant longtemps encore. » (p.33)

- « Dans les temps anciens, il y avait plusieurs initiations [...] » (p.109)

[...]

III.- Signes du futur chaman

a) Fils de l'inceste rituel de son grand-père Wadamba avec sa fille Awa. (pp.19-20) ;

b) La « verge en or » (p.30)

c) Les esprits communiquent avec Ti Jean à travers les oiseaux, les arbres, et la terre.

(p. 31)

[...]

IV.- Changement progressif de conduite de Ti Jean

Ti Jean se désintéresse des activités de la vie quotidienne et se replie sur lui-même : « [...] et s'asseyant dans un coin d'ombre en posant ses menottes bien serrées sur les genoux, soudain immobile et raide comme la mort... » (p. 32)

[...]

V. - Instruction pour l'initiation

poursuivie à travers divers espaces et temps

- Après la première initiation par Wadamba, il y en a une deuxième menée par Eusèbe et la Confrérie secrète du plateau de Fond-Zombi. (pp. 112 - 120)

- Une troisième initiation a lieu lorsque Eusèbe applique la guérison chamanique à Ti Jean. (pp. 232 - 248)

- La période d'initiation a duré 2 ans en temps profane mais plus de quarante ans en temps extatique. (p. 243)

[...]

VI. - Rituel de mort et résurrection

- « Inutile d'ajouter qu'un peu partout en Amérique du Nord les rites d'initiation des sociétés secrètes (chamanique ou non) comportent le rituel de la mort et de la résurrection du candidat. » (p. 60)

- « L'extase n'est que l'expérience concrète de la mort rituelle ou, en d'autres termes, du dépassement de la condition humaine, profane [...] » (p. 90)

[...]

VII.- Esprits auxiliaires et protecteurs

-« Toutes les catégories de chamans ont d'ailleurs leurs esprits auxiliaires et protecteurs, ceux-ci pouvant différer considérablement de nature et d'efficacité d'une catégorie à l'autre. » (p. 87)

[...]

VIII.- Des objets chamaniques

- « ces divers préparatifs terminés, le néophyte et les « fils du chaman », [...] procèdent à la consécration des instruments chamaniques. » (p. 108)

[...]

- « [...] la résurrection du candidat par attouchement de coquilles magiques conservées dans les sacoches en peau de loutre. » (p. 255)

[...]

VI.- Rituel de mort et résurrection

- Mort et résurrection en Afrique :

1.- Mort (fléché) et résurrection grâce au pouvoir magique du ceinturon de force. (pp. 150-151)

2.- Mort lapidé et descente au Royaume des Morts (pp.188-192). Il s'ensuit un séjour au Royaume des Morts au Livre Sixième. Ti Jean s'en sort et part dans une barque qui le mène en métropole où il devient mi-homme mi-oiseau. (p. 227)

Il n'a pas assez de force pour ressusciter. Eusèbe apparaît pour exorciser la mort et Ti Jean ressuscite. (pp.222-248)

[...]

VII.- Esprits auxiliaires et protecteurs

1.- Protecteurs : Eusèbe

2.- Auxiliaires : la femme au bec de canard, la Reine-aux-longs-seins.

(Livre Sixième)

[...]

VIII.- Des objets chamaniques

- Objets hérités de Wadamba : un mousquet, une corne à poudre, un étui de balles argentées, un anneau de connaissance et divination à boutons de petits coquillages et un ceinturon de force. (pp. 64, 68, 191)

- Objets hérités de sa mère, man Eloise : la besace (p. 236)

- Objets propres : une pierre à feu, un bâton de bois mâle, un couteau de poche, un rond de fil de fer à collets. (p. 110, 236, 268)

« [...] il - Eusèbe - déposa dans les bras du gisant le mousquet et la besace de man Eloise [...] » (p. 236)

[...]

--	--

IX.- Rôle des chamans

-« [...] défend la tribu contre les mauvais esprits [...] révèle les événements futurs. » (p. 25)

- « D'une manière générale, on peut dire que le chaman défend la vie, la santé, la fécondité, le monde de la 'lumière', contre la mort, les maladies, la stérilité, la malchance et le monde des 'ténèbres'. » (p. 395)

- « Le rôle essentiel du chaman dans la défense de l'intégrité psychique de la communauté tient surtout à ce fait : les hommes sont assurés que l'un de leurs est capable de les aider dans les circonstances critiques provoquées par les habitants du monde invisible. » (p. 396)

- « La principale fonction du chaman de l'Asie centrale et septentrionale est la guérison chamanique. » (p.179)

-Voir n° XV.- L' « extase » et les vertus politiques
[...]

X.- Guérison chamanique

« [...] la fonction essentielle et rigoureusement personnelle du chaman sud-américain reste la guérison. Elle n'a pas toujours un caractère exclusivement magique. Le chaman sud-américain connaît, lui aussi, les vertus médicinales des plantes et des animaux, il utilise le massage, etc.» (p. 261)

- « [...] de faits magico-religieux qui impliquent l'utilisation (réelle ou symbolique) d'une barque rituelle : 1) la barque pour expulser les démons et les maladies[...] » (p. 282)

IX.- Rôle des chamans

- Connaître les raisons de l'exploitation coloniale et entreprendre la lutte contre celle-là : « le serment sous la véranda », (pp. 51 et ss.)

Savoir pourquoi l'on peut dire :

- « [...] que le Bon Dieu ne nous aime pas car nous sommes des bâtards, tandis que les blancs sont ses véritables enfants. Et puis l'on avait dit que la vie est une roue et si elle avait tourné autrement, ils seraient à notre place et nos esclaves, peut-être. »

(Gros Edouard)(p.49)

- « Nous sommes ce que nous sommes, et le désastre est nu, sans le moindre faste : mais c'est parce qu'on nous a frappés, frappés, [...] » (Père Filao) (p. 50 - 51)

- « Bien des visions étaient nées [...] sur le nègre, son insignifiance et sa folie, le mystère qu'il représente à ses propres yeux. » (Le narrateur) (p. 51)

« — Père Filao, pourquoi nous ont-ils donc fait ça ?

— [...] nul ne peut le dire, ma petite flûte,

- Ti Jean - car ceux qui nous ont frappés ont gardé le poignard dans la main, et leurs raisons dans le cœur...[...]

— Père Filao [...]: il n'y a plus d'oiseaux dans les nids de l'an dernier et moi qui n'ai pas peur de la mort, le poignard, je leur ôterai des mains... » (p. 51)

-Voir n° XV.- L' « extase » et les vertus politiques
[...]

X.- Guérison chamanique

Eusèbe pratique la guérison chamanique de Ti Jean. Il fait le diagnostic de la présence de la Mort chez Ti Jean. Il lui donne des conseils et entame le rituel chamanique pour vaincre la mort. (p. 232 -247)

Ti Jean pratique la guérison chamanique d'Ananzé. (p. 268)

« Eusèbe [...] tira une craie de sa sacoche dessina [...] une forme autour de lui, enfermant le voyageur de la mort -Ti Jean- en une petite barque. » (p. 236)

Grâce à ses pouvoirs, ses objets magiques et sa pharmacopée, Ti Jean pratique la guérison chamanique d'Ananzé, supplicié par les gardes. (Cf. p. 268-269)

--	--

XI. Le pont ou le « passage difficile ». Le « pont périlleux».

-« Comme la mort, l'extase implique une « mutation », que le mythe traduit plastiquement par un passage périlleux. » (p. 375)

-« [...] les candidats chamans ou les héros de certains mythes [...] doivent passer [...] entre les mâchoires d'un monstre [...] » (p. 377-378)

-« Le pont symbolise le passage vers l'au-delà mais pas nécessairement aux Enfers ; seuls le coupables ne réussissaient pas à le traverser et sont précipités dans le gouffre. Le passage d'un pont extrêmement étroit qui relie deux régions cosmiques signifie aussi le passage d'un mode d'être à un autre : du non-initié, ou du « vivant » au 'mort' » (p.170)

- « le chaman [...] franchit un pont de la longueur d'un cheveux ; il l'emprunte, et pour donner une image saisissante de son passage sur ce pont périlleux, il chancelle et manque de tomber. » (p.169)

- « [...] ce passage est difficile, en d'autres termes il est semé d'obstacles et toutes les âmes n'arrivent pas à la traverser ; il faut affronter les démons et les monstres qui voudraient dévorer l'âme, [...] » (p.376)

- « Au milieu du pont veillait un oiseau ; par ses cris, il effrayait les passants et certains tombaient dans le gouffre. Mais l'homme avait un talisman, une corde magique ; à l'aide de celle-ci, il réussit à traverser la rivière [...] l'animal gardien du pont, [...] » (p.249-250)

XI. Le pont ou le « passage difficile ». Le « pont périlleux».

- Ti Jean commence son voyage extatique à travers la Bête. (p.122)

-Ti Jean passe entre les mâchoires bâillant « juste assez pour un corps d'homme [...] nostr'homme engagea précautionneusement une jambe et posa son pied à l'intérieur, de l'autre côté de la rangée de dents... ». (p.122)

- A travers la Bête, Ti Jean se rend en Afrique.

- Grâce à sa condition d'initié, Ti Jean ne reste pas attrapé dans la Bête.

- Sensation de chute à l'intérieur de la Bête.

-Vision d'intérieur de la Bête où se trouvent tous ceux qu'elle a avalés.

- Un pélican défend et soutient la Bête. Dans le bestiaire héraldique : « Comme dans les bestiaires, le pélican héraldique était souvent représenté en faucon, forme approprié pour un oiseau dont on disait qu'il se transperçait la poitrine pour nourrir ses petits. » Nicholas Saunders, *Les animaux et le sacré*, Editions Albin Michel, Paris, 1995, p. 57

--	--

XII.- Les confréries secrètes

- « On peut dire que toutes ces confréries à base de mystère ont pourtant une structure chamanique [...] On y reconnaîtra facilement les grandes lignes de la tradition chamanique : initiation comportant mort et résurrection du candidat, visites extatiques au pays des morts et au Ciel, insertion des substances magiques dans le corps du candidat, révélation de la doctrine secrète, enseignement de la guérison chamanique, etc. » (p. 251)

[...]

XIII. - La lycanthropie

« Les chamans, eux aussi, peuvent se transformer en loups, mais dans un autre sens que dans la lycanthropie : ils peuvent, [...], prendre nombre d'autres formes animales. »

(p.363)

[...]

XIV. -Fin de l'initiation

« [...] le « danger » disparaît du fait même que l'épreuve initiatique est vaincue. » (p. 377)

XV. - L' « extase » et les vertus politiques.

-« L' « extase » n'est pas moins nécessaire à un Fondateur d'État que ses vertus politiques car ce prestige magique équivalait à une autorité, à une juridiction sur la Nature. » (p.350)

- Un ministre explique au Roi Chao (Chine, 515-488 av. J.C.) que la signification de la tradition sur le « vol magique » : « [...] est d'ordre spirituel : ceux qui sont justes et peuvent se concentrer sont capables d'accéder sous formes de connaissance « aux hautes sphères », et aussi de descendre dans les sphères inférieures et d'y distinguer la conduite à observer, les choses à faire ... » (p. 352)

XII.- Les confréries secrètes

La confrérie du plateau de Fond-Zombi est composé par Wadamba, Eusèbe et les esprits métamorphosés en animaux : corbeau, chauve-souris, racoon, agouti, chien, et un homme à la hure. p.114.

Ti Jean fera partie de la confrérie dans la famille des corbeaux, une fois que celle-ci a accompli son initiation et lui transmet le mythe de la Bête. (pp.112-121)

[...]

XIII. - La lycanthropie

Voir supra § 2, L. 13, p. 197.

[...]

XIV. -Fin de l'initiation

Ti Jean tue le pélican, ouvre le ventre de la Bête et laisse échapper tous les êtres vivants et les astres qu'elle a avalés. Cet acte correspond à la fin des initiations de Ti Jean.

XV. - L' « extase » et les vertus politiques.

« [...] l'esprit ailé partagea secrètement la vie des enfants, voletant toujours à distance, de loin en loin, tandis qu'ils examinaient dans la fièvre les moyens de retirer le couteau de la main des blancs. » (p. 53)

« [...] Ti Jean proposait de recourir aux sortilèges de l'ombre, aux enchantements de la magie qui lui semblait le seul recours du nègre devant la puissance sans faille du monde blanc. [...] Mais Ananzé se moquait, [...] des fusils et des balles, voilà la seule sorcellerie qui faisait besoin au nègre, selon lui. » (p. 53)

A travers ces éléments que nous avons exposés en comparant des traits les plus marquants du chamanisme et quelques éléments analogues qui se trouvent dans le roman *Ti Jean L'horizon*, nous essayons de montrer la méthode, l'approche utilisée pour aborder le thème. L'auteur a évidemment, transposé au texte romanesque un aspect de la réalité magico-religieuse présente en Guadeloupe.

Afin de confirmer en partie notre assertion concernant la méthode d'approche du sujet, nous pouvons présenter les idées de l'auteur sur son œuvre encore en formation à l'époque. A ce propos, elle fait savoir à Roger et Héliane Toumson en janvier 1979 :

« Je prépare, en ce moment, un autre ouvrage, très difficile, une sorte de long conte, englobant des personnages adultes et enfants... Ce n'est pas une espèce de répertoire de contes disséminés, plutôt une sorte de geste qui les comprend tous... Très souvent, dans plusieurs contes, se retrouve un même héros, TI-JEAN L'HORIZON (sic). Ça sera très long... mille deux cents pages. C'est une aventure qui tient compte de tout notre univers magique, qui représente une forte partie de l'âme antillaise. Je veux que cela ait une signification au niveau de notre histoire. Je revis, par héros interposé, toute mon aventure africaine... »³⁹

A travers notre tableau comparatif nous pouvons voir comment la perspective de la romancière concernant la figure du chaman est atteinte dans les pouvoirs chamaniques, les rituels d'initiation et dans les différents vols magiques (extatiques) qui structurent le contenu sémantique du texte.

Par ailleurs, les mythes et légendes sont présents à travers des symboles qui en témoignent parmi d'autres : les mythes d'origine, le passage à l'enfer réservé aux chamans et à certains héros, les vols, les métamorphoses et les guérisons magiques. Nous pensons que nous pouvons maintenant donner une formulation générale au thème du roman, qui nous mène vers la compréhension de sa signification :

Ti Jean L'horizon est l'histoire d'un sorcier (chaman) à la recherche de l'

³⁹ Roger et Héliane TOUMSON « Interview avec Simone et André Schwarz-Bart : sur les pas de

identité de son peuple et des moyens pour la préserver du monde extérieur qui refuse de la reconnaître.

Nous pouvons alors, essayer de déchiffrer l'argument de l'œuvre :

- Wademba, vieux sorcier descendant d'esclaves marrons — lutte contre l'esclavagisme et son retour —, a préparé son fils et petit-fils, Ti Jean, investi de pouvoirs chamaniques, pour le retour en Afrique.

- Ti Jean s'intéresse particulièrement au sort de la Guadeloupe. Il cherche les raisons de la domination et de la violence des Blancs et prétend mettre fin à cette situation à travers la sorcellerie ; — lutte pacifique pour l'indépendance —. Elle s'oppose aux moyens violents de son ami Ananzé.

- A travers cet ensemble de motivations et par la voie d'une transe extatique, apparaît sous la forme de la Bête une représentation de ce pouvoir contre lequel Ti Jean a juré de lutter — les représentations extatiques reflètent la composante sociale —.

- Le premier affrontement contre la Bête a lieu - être pervers et dévastateur, et contre le pélican, son gardien et soutien démoniaque. La Bête commence l'anéantissement de la Guadeloupe, détruisant toute force humaine et naturelle qui lui fait opposition. Ti Jean doit déchiffrer la Bête pour faire face au défi.

- Les soldats de la garnison de Basse-Terre⁴⁰, les gendarmes et les planteurs commencent à instaurer la restauration d'un pouvoir colonial - esclavagiste.

- Ti Jean dans son propos de le combattre cherche à fortifier ses pouvoirs avec les objets magiques de Wademba. Pour augmenter ses forces chamaniques il s'adresse à *l'assemblée de la Connaissance*, confrérie des sorciers du plateau de Fond-Zombi, et se soumet à un nouveau rituel d'initiation.

- Prêt au passage initiatique à travers la Bête il s'introduit chez elle comme par un « passage difficile », un « pont périlleux » qui va lui permettre le passage de l'« autre côté », l'Afrique, sur la boucle du Niger.

- Les diverses péripéties de ses voyages extatiques le mènent à retrouver ses ancêtres, « aidé » par un prince de la tribu ennemie. Malgré ses luttes héroïques au milieu de combats tribaux, il ne réussit pas à les adopter comme les siens.

Fanotte », *Textes, Etudes et Documents (TED)*, *op. cit.*, p. 13.

- Rejeté et assassiné par ses propres ancêtres tribaux, il renaît par la force de ses objets magiques, mais il se fera tuer par la tribu traditionnellement ennemie. Il descendra alors au « *Royaume des morts* ».
- Ti Jean descend en Enfer et des femmes fabuleuses - auxiliaires - lui révèlent les secrets pour vaincre la Bête et trouver la sortie. Une de ses auxiliaires, la Reine-aux-longs-seins, lui prépare une barque, et il est guidé vers la sortie par un diable auxiliaire.
- De retour en Guadeloupe il traverse divers endroits d'Afrique également hostiles. Il passe par la France, qu'il trouve sans splendeur et bizarre également.
- Ti Jean doit se soumettre à une guérison chamanique pour être sauvé de la mort qu'il n'a pas pu vaincre totalement avec ses propres pouvoirs. Déjà guéri, il reprend le voyage chamanique en Guadeloupe.
- De retour en Guadeloupe celle-ci se révèle comme son pays où se trouvent ceux qu'il aime. L'accomplissement des initiations avec son rituel de mort et sa résurrection arrivent à son terme avec la mort du pélican et de la Bête. A ce moment-là, la restauration de la vie en Guadeloupe commencera à partir de ce qui est resté après le passage de la Bête.
- Le regard africain apporté par Wadamba est resté bien derrière, chargé de vieux souvenirs des luttes contre la domination esclavagiste-coloniale. Cette *fin* ouvre un nouveau *commencement* présumé à la rencontre de l'amour.
- Le présent est maintenant le « dépassement » du passé. La nouvelle vie, les rêves commencent. La sorcellerie a vaincu la violence. Quel est le secret du roman ? Ti Jean n'a jamais quitté la Guadeloupe, il y vit un long processus initiatique qui le mène à se dépouiller de sa corporéité et à s'élever en vols extatiques pour déchiffrer la réalité

L'auteur explore les angoisses, les incertitudes et les espoirs de la Guadeloupe à travers une voie qui correspond au *magico-religieux*. Par ailleurs, c'est un sujet de prédilection du réel merveilleux, pas seulement valable en Guadeloupe mais aussi dans le monde caribéen et en Amérique latine.

C'est un continent où le *magico-religieux* vient d'un passé lointain. Mais il est

⁴⁰ Ile formant la partie occidentale de la Guadeloupe.

présent des diverses façons et à des degrés différents dans les différents segments de la population. De cette façon, sa présence dans le roman met en valeur son caractère américaniste.

Edouard Glissant, dans « Le Roman des Amériques »⁴¹ attire l'attention sur cette présence récurrente du temps que nous pouvions croire déjà ancrée dans le passé :

*« Je crois que la hantise du passé [...] est un des référents essentiels de la production littéraire dans les Amériques. Ce qui « se passe » en fait, c'est qu'il semble qu'il s'agisse de débrouiller une chronologie qui s'est embuée, quand elle n'a pas été oblitérée pour toutes sortes de raisons, en particulier coloniales. Le romancier américain, quelle que soit la zone culturelle à laquelle il appartient, n'est pas du tout à la recherche d'un temps perdu, mais se trouve, se débat, dans un temps éperdu. Et, de Faulkner à Carpentier, on est en présence de sortes de fragments de durée qui sont engloutis dans des amoncellements ou des vertiges. »*⁴²

1.2.3. Le trait politique du roman

Il conviendrait de ne pas laisser de côté que la présence de l'aspect politique dans le roman est un fait significatif. Si comme nous l'avons signalé, c'est un type d'approche de la réalité pour circonscrire le thème, pourquoi nous ne l'avons pas assumé comme méthode ou, au moins, pourquoi ne pas apporter une version amalgamée : ethnopolitique ?

La fusion de méthodes est fréquente dans les oeuvres qui font partie du réel merveilleux. Très souvent l'historique et le politique sont présents, par exemple, chez Carpentier, ou le politique et le mythique chez Garcia Marquez. C'est qu'il faut voir c'est quelle méthode a le plus de poids. Où est le centre de gravité ? Néanmoins, cette fusion laisse parfois la critique déconcertée.

Le recours de la méthode de Carpentier est particulièrement abordé comme un roman historique. Mais Carpentier lui-même dans une conférence-débat, à l'Université d'Anvers - 1977 - le classifie de roman politique.

⁴¹ Édouard GLISSANT, *Le discours antillais*, Seuil, Paris, 1981.

⁴² *Id.*, p. 256.

« *Moi, franchement, dans mon roman Le recours de la méthode je suis l'approche politique. [...] je ne me suis pas approché par le chemin historique mais par le chemin d'une série de réalités (politico-idéologiques avec des acteurs de la vie réelle M.A.) amalgamées.* »⁴³

Bien entendu, dans une monographie critique, on pourrait aborder la fusion de méthodes, mais ici il nous faut centrer l'attention sur l'importance de l'une d'entre elles, celle qui apporte du caractère au sujet et qui nous mène vers une meilleure compréhension de la signification de l'œuvre. L'aspect ethnologique, le magico-religieux, englobe le politique. L'aspect politique prend la forme de procédures magiques. En dernier lieu, nous croyons comprendre qu'il s'agit d'un affrontement idéologique - culturel appuyé sur les ressources « morales », sur les forces spirituelles de la Guadeloupe.

En effet, rappelons-nous que le roman aborde le thème de l'indépendance, cherchant le moyen « de retirer le couteau de la main des blancs »⁴⁴ toujours sous le regard attentif de l'« esprit ailé » qui accompagne Ti Jean et Ananzé secrètement. Ils savent que l'entreprise est pratiquement impossible. Ti Jean propose de s'adresser « aux sortilèges de l'ombre, aux enchantements de la magie qui lui semblait le seul recours du nègre devant la puissance sans faille du monde blanc. »⁴⁵ Cette stratégie libératrice de Ti Jean est contestée par Ananzé qui considère que les tactiques de sorcellerie n'ont aucune force réelle et il lui parle de sa propre stratégie révolutionnaire : « [...] des fusils et des balles, voilà la seule sorcellerie qui faisait besoin au nègre, selon lui. Et Ti Jean se taisait, vaincu par la rigueur de l'argumentation. »⁴⁶

En fait, Ananzé est partisan de l'affrontement violent. Quand les Blancs viennent chercher les gens pour les emmener de force dans les plantations, selon la vision de Ti Jean, Ananzé devient fou et appelle à massacrer des Blancs : « *Hagard, le cheveu en transe, il semblait échappé du pays de la folie et interpellait les hommes en un rire sauvage, parlant d'entrer dans les maisons de blancs pour tuer tout ce qui est à l'intérieur, afin d'être nos propres maîtres dans la nuit, au moins ça.* »⁴⁷

A la fin, Ananzé meurt abattu par la Bête. Dans le roman, la politique réussie,

⁴³ Alejo CARPENTIER, *Conferencias*, op. cit., pp.164,166. La traduction est de nous.

⁴⁴ *Ti Jean L'horizon*, p.53.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

à notre avis, résiderait dans l'utilisation d'une technique magique. Par conséquent, l'ethnologie est en premier lieu comme méthode.

1.2.4 La critique des genres

Pourrions-nous affirmer que ce roman appartient au genre fantastique ? Pourrions-nous confirmer telle affirmation par la présence, par exemple, des épisodes de mort et de résurrection ? Ceux-ci ne conforment pas de scènes dans une structure narrative inscrite dans le fantastique, ni comme selon l'interprétation d'Alhassane Cissé dans sa thèse⁴⁸, comme des « fantastiques aventures »⁴⁹ qui composent « l'ordre fantasmatique de son œuvre ».⁵⁰

Ce sont des représentations qui se passent vraiment dans la conscience du chaman et qui répondent à un ordre extatique qui en même temps est une pratique réelle. Par ailleurs, la critique n'a pas pu donner une explication qui aide à la compréhension de sa signification.

Quelques critiques l'abordent comme un élément onirique. Ce qui mène à des analyses psychanalytiques comme par exemple celle de Suzanne Crosta qui affirme : « *Le motif de la Bête s'articule plutôt sur un mode onirique, et son emprise est telle que Ti Jean en viendra même à se demander si toutes ses expériences ne relèveraient pas de ses rêves.* »⁵¹ Par ailleurs, elle fait remarquer le trait qui souligne que « [...] *la Bête se place sous le double signe de la mère-dévorante et de la mère-nourricière.* »⁵²

D'autre part, la Bête est considérée comme une forme *apocalyptique* qui représenterait le pouvoir colonial. Néanmoins, il nous paraît disproportionné d'avoir recours à la vision de Saint Jean quand la voie chamanique de Ti Jean est plus proche. En tout cas, nous savons que le chaman élabore ses images hallucinatoires en ayant recours à son contexte culturel. Mais cette affirmation n'est pas suffisante.

Par conséquent, il ne paraît pas raisonnable d'avoir recours au *genre* littéraire du

⁴⁷ *Id.*, p. 96.

⁴⁸ Alhassane Cissé, *Analyse stylistique de la prose romanesque de Simone Schwarz-Bart: Pluie et vent sur Télumée Miracle et Ti Jean L'horizon*, Thèse 3^{ème} cycle, Paris III, 1985.

⁴⁹ *Id.*, p. 52.

⁵⁰ *Id.*, p. 218.

⁵¹ Suzanne CROSTA, « Merveilles et métamorphoses : *Ti Jean L'horizon* de Simone Schwarz-Bart », *Récits d'enfance antillaise*, Groupe de recherche sur les littératures de la Caraïbes (GRELCA), Bibliothèque nationale du Québec, 1998, p. 93.

⁵² *Id.*, p. 94.

fantastique⁵³ pour interpréter l'œuvre. Ce serait le même cas de figure pour les explications psychanalytiques de certains passages.

Ces interprétations à partir du fantastique ou de la psychanalyse rendraient impossible l'interprétation du roman comme expression d'une réalité que Simone Schwarz-Bart veut mettre en évidence sans hésitation. D'autre part, suivant Todorov, il ne serait pas possible de penser qu'un roman écrit en 1979, dont le sujet est l'identité, pourrait s'inscrire dans le genre fantastique. Ce serait un choix anachronique. De nos jours, ce genre a été remplacé par le roman de science fiction⁵⁴ ou le roman policier⁵⁵.

D'autre part, le recours aux procédures psychanalytiques afin d'expliquer les événements inhabituels dans le roman, rejeterait la composante magico-religieuse présente dans les moyens employés par le peuple guadeloupéen pour faire face à ses difficultés spirituelles et pour expliquer les événements étranges du monde naturel et social qui l'entoure.

D'autre part, affirmer que le roman appartient au genre fantastique et faire en même temps des interprétations psychanalytiques des événements ou des personnages, met l'accent sur l'aspect inapproprié de telles analyses.

La psychanalyse a fait sortir de la littérature les personnages et les sujets propres au genre fantastique pour les emmener dans le cabinet du psychanalyste. La problématique du fantôme, du revenant, du vampire, du loup-garou, de l'être invisible, le spectre animal, les parties séparées du corps humain, les troubles de la personnalité ne sont plus examinés dans le conte fantastique.⁵⁶ Todorov met en relief ce processus de déplacement :

⁵³ « Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. Le concept de fantastique se définit donc par rapport à ceux de réel et d'imaginaire : et ces derniers méritent plus qu'une simple mention. Mais nous en réservons la discussion pour le dernier chapitre de cette étude. » Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Paris, 1970, p. 29.

⁵⁴ « Le fantastique au XXème siècle a déjà tendance à laisser le pas à la science-fiction, elle même issue des découvertes de la physique moderne. Les sciences humaines, si importantes sous toutes leurs formes au siècle précédent, et laissant à l'investigation des chercheurs et des écrivains un champ considérable, se voient supplantées dans cette fonction par les sciences physiques. L'apogée du fantastique à la fin du XIX siècle signifiait en même temps son déclin. » Joël MALRIEU, *Le fantastique*, Éditions Hachette, Paris, 1992, p. 35.

⁵⁵ « On sait aussi que Poe a donné naissance au roman policier contemporain, et ce voisinage n'est pas un effet de hasard ; on écrit d'ailleurs souvent que les histoires policières ont remplacé les histoires de fantômes. », Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique, op. cit.*, p. 54.

⁵⁶ *Id.*, pp. 106 - 107.

« Allons plus loin : la psychanalyse a remplacé (et par là-même a rendu inutile) la littérature fantastique. On n'a pas besoin aujourd'hui d'avoir recours au diable pour parler d'un désir sexuel excessif, ni aux vampires pour désigner l'attirance exercée par les cadavres : la psychanalyse, et la littérature qui, directement ou indirectement, s'en inspire, en traitent en termes non déguisés. Les thèmes de la littérature fantastique sont devenus, littéralement, ceux-là même des recherches psychologiques des cinquante dernières années. »⁵⁷

Nous devons prendre en compte que le *sorcier* et la *sorcellerie* ont été également enlevés du genre fantastique. De nos jours ils sont abordés en tant que personnage et thématique de l'*histoire des religions*, de l'*ethnologie religieuse* et de l'*ethnologie culturelle*.

En excluant, d'une part que l'œuvre appartienne au genre fantastique et d'autre part, le recours aux procédures psychanalytiques d'interprétation pour aborder sa signification, nous mettons en relief son inclusion dans le réel merveilleux. Il ne s'agit pas de la classer dans un genre mais d'insister sur le fait qu'il y a une vision de la réalité propre à la culture antillaise, américaine. Les auteurs de souche antillaise ont su convertir cette réalité merveilleuse en récit. Il n'y a pas de moule contraignant, les limites se trouvent dans la capacité créatrice et assimilatrice de la réalité particulière antillaise.

2. Le symbolique dans la construction narrative.

Il conviendrait de circonscrire le milieu conceptuel dans lequel nous employons les termes de symbole et de symbolisme. Ils peuvent être pris sous diverses acceptions selon le point de vue de l'analyse qui peut être, entre autres, psychologique, psychanalytique, linguistique, sémiotique, anthropologique, religieux, ésotérique ou orientaliste. Dans chaque cas, il y aura des concepts respectifs. Dans notre cas, nous essaierons de trouver un concept qui permette d'élargir la perspective, car nous considérons que certains noms font référence à des comportements, à des fonctions

⁵⁷ « Allons plus loin : la psychanalyse a remplacé (et par là-même a rendu inutile) la littérature fantastique. On n'a pas besoin aujourd'hui d'avoir recours au diable pour parler d'un désir sexuel excessif, ni aux vampires pour désigner l'attirance exercée par les cadavres : la psychanalyse, et la littérature qui, directement ou indirectement, s'en inspire, en traitent en termes non déguisés. Les thèmes de la littérature fantastique sont devenus, littéralement, ceux-là même des recherches psychologiques des cinquante dernières années. *Id.*, pp. 168 - 169.

modèles qui apparentent les acteurs à des êtres mythologiques liés à des légendes ou à d'autres circonstances ethnologiques ou anthropologiques.

En règle générale nous considérons la symbolique comme un « langage d'images et d'émotions, basé sur un condensé expressif et précis, qui parle de vérités transcendantes, extérieures à l'homme (ordre cosmique) et intérieures (pensée, ordre moral, évolution animiste, destin de l'âme). »⁵⁸

La signification de ces images, il s'agit dans notre cas de « vérités intérieures », sommeillent dans l'inconscient et nous pouvons les atteindre grâce à notre perception de leur représentation dans le symbole .

La fonction du symbole est d'actualiser la valeur émotionnelle qui a laissé dans l'inconscient collectif, une expérience sociale, déterminée, précise, cristallisée dans une image et dont les empreintes sont présentes dans l'inconscient individuel vers lequel la représentation symbolique se dirige.⁵⁹

Armando Asti Vera dans l'étude préliminaire du texte de René Guénon *Symboles fondamentaux de la science sacrée*, affirme à propos du symbole et du caractère symbolique de la parole même : « *Le symbole est la représentation sensible d'une idée ; les mots sont aussi des symboles, c'est pour cela que le langage est un cas particulier du symbolisme. Le principe du symbolisme est l'existence d'une relation d'analogie entre l'idée et l'image qui la représente. Le symbole suggère, il n'exprime pas, pour cela c'est le langage choisi par la métaphysique traditionnelle.* »⁶⁰

Dans la mesure où l'écriture de Simone Schwarz-Bart cherche à exprimer les traits essentiels qui caractérisent l'esprit du peuple guadeloupéen et l'urgence pour préserver son identité culturelle, elle doit s'adresser à l'imagination de ses lecteurs les plus proches en se servant des formes propres à la pensée à travers lesquelles ils configurent leurs représentations de la réalité et conçoivent leurs relations personnelles.

Des formes cognitives, logiques et psychologiques qui doivent trouver dans le récit romanesque leurs formes littéraires correspondantes, selon les intentions de l'auteur même : « *J'ai essayé de mettre, dans une espèce de forme - le roman - tout un*

⁵⁸ Juan Eduardo CIRLOT, « Introduction », *Diccionario de símbolos*, Editions Labor, Barcelone, 4^{ème} édition, 1981, p. 30. La traduction est de nous.

⁵⁹ *Id.*, p.29.

⁶⁰ René GUÉNON, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Titre de l'œuvre *Symboles fondamentaux de la Science Sacrée*, Editions Gallimard, 1962, Armando ASTI VERA, « Estudio Preliminar : René Guénon, el último metafísico de occidente », Editions Universitaria, 2^{ème} édition, Buenos Aires, 1976, pp. XXX - XXXI. La traduction est de nous.

univers antillais que je voyais dilapider [...] »⁶¹

L'auteur a recours alors à la pensée magico-religieuse où le contenu de ses formes est directement conditionné par la sensibilité et elles sont traduites en images. D'où surgit selon Simone Schwarz-Bart : « *Cette façon d'appréhender le monde, de ne pas vouloir calculer, de se donner entièrement à l'instant... »⁶²*

De telle façon que pour un observateur qui prend ses distances, les gens qui agissent selon cette pensée immédiate laissent voir « une grande part d'irrationnel ». A ceci, Simone Schwarz-Bart rajoute « *Je ne fonctionne pas d'ailleurs, moi-même, rationnellement, logiquement. »⁶³*

Une des formes de cette pensée que nous voulons mettre en relief c'est le symbole qui est organisé à travers ses images qui peuvent être fondées sur une relation d'inclusion -synecdoque-, de contiguïté-métonymie-, ou d'analogie -métaphore-.⁶⁴

La pensée magico-religieuse joue un rôle primordial dans la constitution de l'âme des personnages dans les romans. Nous savons que Simone Schwarz-Bart considère cette pensée et ses réalisations dans la mentalité des Guadeloupéens pas comme un produit des superstitions, mais par la valeur des croyances, qu'elle même respecte.⁶⁵

La vie du peuple se développe dans « *Une sorcellerie ouverte, [...] C'était un endroit un peu mystique, où l'on entendait ces grandes personnes jongler avec un endroit de l'au-delà, c'était fantastique. »⁶⁶*

Le langage de cette pensée est, alors, remarquablement symbolique. Le symbole y suggère les idées à travers des représentations sensibles. Et les personnages à notre avis représentent certaines idées. Ce sont des symboles qui en tant que tels ont « *[...] cette propriété exceptionnelle de synthétiser dans une expression sensible toutes ces influences de l'inconscient et de la conscience, ainsi que des forces instinctives et spirituelles, en conflit ou en voie de s'harmoniser à l'intérieur de chaque homme. »⁶⁷*

⁶¹ Roger et Héliane TOUMSON, « Interview avec Simone et André Schwarz-Bart : sur les pas de Fanotte », p. 18.

⁶² Cf. *Id.*, pp. 17 - 18.

⁶³ *Ibidem.*

⁶⁴ Nous n'abordons pas de manière spécifique le traitement des figures du discours car par sa complexité il reste en dehors des limites que nous devons nous imposer dans notre thèse. Néanmoins, il est nécessaire de rajouter que c'est un aspect lié à l'expression des formes du réel merveilleux.

⁶⁵ Catherine LE PELLETIER, « Entretien avec Simone Schwarz-Bart », *op. cit.*, p. 158.

⁶⁶ *Ibidem*

⁶⁷ Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des Symboles*, Robert Laffont/ Jupiter, Paris, vingt-et-unième réimpression, 2000, p. VII.

Sous cette perspective, nous allons présenter Télumée et Ti Jean comme des personnages symboliques dans leurs romans. Ainsi que, dans un deuxième temps, le symbolisme des noms propres.

2.1. *Télumée Miracle et Ti Jean L'horizon* comme symboles

Nous savons que les romans symbolisent dans leur ensemble les diverses formes que prend la recherche de l'identité en Guadeloupe. Ce sont des romans chargés d'un symbolisme qui représente fondamentalement la femme et l'homme de la Guadeloupe dans cette recherche. Ils font de leurs vies une recherche d'une identité que l'histoire cache astucieusement derrière des fétiches multicolores pour la rendre méconnaissable, des fétiches parfois blancs, parfois noirs.

Les personnages se partagent les charges symboliques qui représentent la geste qu'ils entreprennent à la recherche de cette identité voilée. C'est ainsi que de multiples images symboliques entourent Télumée et Ti Jean, leurs multiples faits et actions qui conduisent les intrigues qui façonnent leurs histoires. Néanmoins, en raison de l'espace que nous pouvons consacrer à ce sujet dans cette section, nous allons nous arrêter seulement sur la valeur symbolique qui, à notre avis, est représentative du caractère de chacun de ces héros.

Télumée est présentée comme l'héroïne de sa propre biographie romancée. C'est un personnage symbolique inspirée d'une amie de Simone Schwarz-Bart qui « [...] s'appelait *Stéphanie Priccin* mais c'était *Fanotte, Fanfan'ne, Diaphane, selon ses périodes de femme* ». ⁶⁸ C'était un symbole de la femme de la Guadeloupe menacée d'extinction. C'était la femme qui prescrivait les herbes, qui organisait les soirées de contes, qui racontait ses expériences aux jeunes, mais apparemment ils montraient peu d'intérêt envers le passé. « *Elle sentait que c'était une vie qui avait vraiment sa signification ... Pour moi, elle était d'un courage extraordinaire... Sa vie résumait toute une fresque, toute une tranche de la vie des Antillais.* » ⁶⁹

Télumée comme héroïne du récit, devient un symbole de la femme guadeloupéenne. C'est un individu collectif que Télumée représente dans sa ligne maternelle. L'héroïne « [...] peut-être *Reine Sans Nom ... C'est presque pareil. Télumée*

⁶⁸ Roger et Héliane TOUMSON, « Interview avec Simone et André Schwarz-Bart : sur les pas de Fanotte », p. 15.

⁶⁹ *Ibidem.*

*aurait pu être Reine Sans Nom vieillissante. Ce sont les mêmes personnages. Ils ont le même rayonnement, la même force. Elle a tenu le flambeau, c'est la digne fille... »*⁷⁰

Téluée est alors un symbole de symboles. Dans le roman elle constitue un prototype de femme guadeloupéenne à travers laquelle des femmes de la réalité peuvent se voir reflétées. Quelle est la signification de Téluée ? : La lutte contre l'adversité naturelle, soit sous la violence des ouragans ou sous la violence du carême qui avec sa sécheresse empêche de semer, de pouvoir cultiver sur des champs déjà ravagés par les vents et les pluies orageuses.

C'est aussi l'adversité sous sa forme de violence sociale : la lutte contre la « folie antillaise » conjuguée avec un destin aveugle qui plane sur l'île et achève son père qui meurt assassiné lors d'une discussion futile. Téluée perd son premier mari, Elie qui abandonne sa condition humaine quand il perd son travail en raison de l'effondrement économique. Elle perd aussi son deuxième mari lors d'une grève qui n'était pas la sienne.

Elle doit faire face à la culture du Beké, Mme. Desaragne qui prétend la réduire à ses coutumes en échange d'un travail salarié. Elle résiste au travail dans la canne qui est le symbole de la domination esclavagiste et coloniale.

Elle est atteinte par la folie lors du deuil du « chagrin d'amour », et la folie du deuil à cause de la mort de son mari. Et pourtant, Téluée se remet et elle a sa dignité en se reconnaissant elle-même et en se mettant en valeur.

Chaque moment de ces luttes a une valeur symbolique et elles apparaissent et se développent ainsi que d'autres épreuves à travers lesquelles sa propre identité se dévoile. Ce tableau si dramatique que Téluée partage avec sa grand-mère Toussine, ne présente pas un portrait lugubre, de désespoir. Bien au contraire, l'accent épique⁷¹ qu'elle imprime à sa vie prévaut face au destin, à l'adversité. Et le roman traduit parfaitement cette tonalité.

De façon que Téluée apparaît devant les autres femmes de la Guadeloupe comme une consigne pour les encourager à faire face à leurs propres adversités. C'est alors une valeur symbolique qu'il faut mettre en relief.

Ti Jean, pour sa part, représente le héros national qui en réalité est en gestation.

⁷⁰ *Id.*, p. 16.

⁷¹ « Je pense qu'il n'y a pas d'autre monde qui ressemble à celui d'Amérique latine puisque l'homme est entravé dans une lutte contre les éléments, une lutte contre la nature, une lutte contre le domaine politique, une lutte contre tout ce qui l'entoure, l'enferme, ou contre ce qui le restreint ou lui donne la possibilité de développement. » Virgilio LOPEZ LEMUS, *Entrevistas Alejo Carpentier*, « Hemos pasado del

C'est, d'abord, un prototype d'homme engagé avec son pays et son peuple pour le conduire à dissoudre la violence qui les a mené « [...] jusqu'à ce que nous ne sachions plus si nous appartenons au monde des hommes où à celui des vents, du vide et du néant... »⁷² Mais Simone Schwarz-Bart donne un caractère essentiel à cette intention de Ti Jean qui dit qu'il n'a pas peur de la mort et que le poignard, « [...] je leur ôterai des mains... ».⁷³ Il compte sur ses propres forces intérieures, les forces de son esprit chaman : « Ti Jean proposait de recourir aux sortilèges de l'ombre, aux enchantements de la magie qui lui semblait le seul recours du nègre devant la puissance sans faille du monde blanc. »⁷⁴

C'est une option que nous ne pouvons pas qualifier de pacifique, mais qui est à l'opposé de celle de prendre les armes dont se réclame son *alter ego* Ananézé : « Mais Ananézé se moquait, disant que si les sorciers faisaient jaillir le feu de leurs narines, on n'en avait jamais vu un capable de fabriquer une simple allumette : des fusils et des balles, voilà la seule sorcellerie qui faisait besoin au nègre, selon lui. »⁷⁵

La fin tragique d'Ananézé par un coup de sabot de la Bête, est éloquente afin de comprendre la proposition de Simone Schwarz-Bart. Les « voyages » en Afrique, à Paris ainsi que le retour en Guadeloupe composent une autre chaîne de symboles, mais en raison de leur complexité nous ne pourrions pas les aborder ici.

Ti Jean est alors le prototype de héros que l'on propose dans le roman au peuple de la Guadeloupe. Le héros se forge en réalité à la fin de cette odyssée à travers l'Atlantique pour atteindre l'Afrique et Paris et faire son retour en Guadeloupe plein d'espoir pour vaincre la Bête et où l'attend le commencement d'une nouvelle vie près de la femme qu'il aime.

Le héros a vaincu les formes extérieures de l'aliénation de l'identité. Est-ce qu'il a encore d'autres formes à vaincre? Apparemment oui. La forme de l'aliénation représentée par l'assimilation ? En tout cas, d'autres luttes prendront la relève qui annoncent le symbolisme dans le titre du dernier livre « La fin et le commencement » qui renvoie au roman *Gouverneurs de la rosée*, de Jacques Roumain. Le héros de ce roman meurt, mais devant le désespoir des villageois qui ont perdu leur leader, sa femme sent dans son ventre le fils posthume qui s'agite :

costumbrismo a la épica latino americana », Elena Poniatowska, *op. cit.*, p. 112.

⁷² *Ti Jean L'horizon*, p. 51.

⁷³ *Ibidem.*

⁷⁴ *Id.*, p. 53.

⁷⁵ *Ibidem.*

« - Non, dit Anaise et elle souriait à travers ses larmes, non, il n'est pas mort. Elle prit la main de la vieille et la pressa doucement contre son ventre où remuait la vie nouvelle. »⁷⁶

Nous sommes, donc, devant un roman épique. C'était l'épopée dont la Guadeloupe avait besoin pour présenter la vie de son héros national sous forme d'une légende héroïque. Les ruses ne sont plus les formes de lutte, Ti Jean apparaît maintenant comme un héros qui remplit le mandat de son grand-père de le revendiquer en Afrique. C'est un homme qui va laisser l'empreinte de son courage dans toutes les péripéties qui parcourent sa geste de libérer la Guadeloupe de toutes les dominations qui font remonter au passé.

2.2. Le symbolisme des noms propres

Le symbole, dans notre cas, verbal — les noms —, recueillerait après la présentation d'un premier sens, — nom propre —, un autre sens, caché, et qui ne se révèle pas immédiatement à la conscience. Ce sens caché est celui qui éclaire et valorise l'analyse symbolique en faisant appel à la connaissance et à l'interprétation de mythes, de légendes, de rites et de rituels magiques et religieux en relation avec l'analyse des propres formes narratives.⁷⁷

Nous présentons les arbres généalogiques de Télumée Miracle et de Ti Jean L'horizon pour faciliter la lecture de notre analyse. Dans les arbres généalogiques, dont l'histoire et la mémoire représentent les œuvres en elles-mêmes, nous pourrions souligner de manière ponctuelle la présence du symbolisme dans le récit, lequel est considéré comme un procédé du réel merveilleux.⁷⁸

En effet, nous considérons, suivant Simone Schwarz-Bart dans sa propre version de la signification des personnages, que certains noms propres des personnages tiennent une fonction de symboles.⁷⁹ A côté du signe = suivent les noms des hommes et des

⁷⁶Jacques ROUMAIN, *Gouverneurs de la rosée*, (1946), Le Temps des Cerises, Paris, 2004, p. 197.

⁷⁷ René GUÉNON, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, *op. cit.*, pp. XXXI- XXXII.

⁷⁸ Cf. Alexis MARQUEZ RODRIGUEZ, *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, Siglo XXI Editions, Mexico, 1982, p. 149.

⁷⁹ Roger et Héliane TOUMSON, « Interview avec Simone et André Schwarz-Bart : sur les pas de Fanotte », pp.15 -17.

femmes dans l'ordre dans lequel ils apparaissent respectivement dans leurs vies.
Éloisine et Méranée sont les sœurs jumelles de Victoire.

a) L'arbre généalogique des Lougandor

MINERVE LOUGANDOR = NÈGRE DE LA DOMINIQUE ; XANGO

TOUSSINE = JÉRÉMIE

(Reine Sans Nom)

ÉLOISINE/ MÉRANÉE VICTOIRE = HUBERT; ANGEBERT; HAUT COLBI

RÉGINA

TÉLUMEE = ELIE; AMBOISE

(Miracle)

b) L'arbre généalogique de Ti Jean

GAOR N'DASAWAGAOR

(Je-suis-mon-propre-messenger)

WADEMBA = ABOOMEKI

(Le Vert)

(La Silencieuse)

(Le Congre Vert)

(L'Immortel)

AWA (ELOISE) = JEAN L'HORIZON

WADEMBA

TI JEAN = EGEE... = ONJALI... = REINE AUX-LONGS-SEINS

(Petite Guadeloupe)

:

TI JEAN: ⁸⁰ « Abunansanga : Celui-qui-se-meut dans les profondeurs » p.62.

« Ifu'umwâmi : Il-dit-oui-à-la-mort-et-non-à-la-vie » p.162.

« Ifu'umwâmi : le bien aimé » p.182.

« Losiko-Silo : Celui-qui-dit-oui-à-la-mort » p. 204.

« Homme-de-patience » pp. 216, 217.

« Homme-d'une-patience-à-faire-cuire-une-pierre-jusqu'a- ce qu'il-en-

⁸⁰ « [...] « *Ti Jean se confronte à une multitude d'épreuves, dont celle liée au changement de nom, expérience qu'il traverse maintes fois au long de sa quête. L'identité confisquée, il aura plusieurs identités strictu sensu, en fonction de l'espace parcouru : un nom en Afrique — celui-qui-dit-oui-à-la-mort — un nom pour le Royaume des Ombres — il-dit-oui-à-la-mort-et-non-à-la-vie — et finalement, pour le retour à la Guadeloupe, conformément à l'exigence du père, il regagne son nom.* », Lucie TRIFU, « Parole ancestrale et quête identitaire féminine : l'exemple de Simone Schwarz-Bart dans *Ti Jean*

sorte-du-bouillon » p. 216.

ONJALI : « Petite écuelle » p.169.

« Je-suis-une-chèvre-qui-bêle » p.171.

« Tête- heureuse- à- la- matrice-fertile » p.173.

2.1. Le symbolisme des noms propres : l'onomastique

En suivant, en règle générale, la conceptualisation du symbole que nous avons présentée, abordons quelques noms, qui chez divers critiques, ont attiré l'attention par leur symbolisme particulier et voyons ce que nous comprenons d'eux.

« Lougandor » Simone Schwarz-Bart explique dans l'entretien accordé à Roger et Héliane Toumson, la raison pour laquelle elle a choisi ce mot comme le nom de la lignée : « *Lougan signifie, ici, un carré de terre...c'est un mot wolof. Il y a une sorte de filiation...* »⁸¹ Nous avons ici le symbole de femme-mère, terre-cultivée, qui exprime toute la force avec laquelle les femmes de cette lignée transmettent leur enracinement et leurs valeurs.

« Minerve » La première Lougandor. Le nom renvoie à une déesse du Panthéon latin qui correspond à Athéna. Minerve possède les attributs d'une déesse de la victoire, de la connaissance, de la sagesse, des arts, des artisans et du travail. Des attributs propices à la fondation d'une lignée. D'autre part, Minerve est aussi liée à l'idée de captivité, comme « Minerve enlevée »: image de Minerve amenée à Rome comme butin de guerre lors de la chute de la ville de Faléries. De sorte que le choix du symbole est particulièrement pertinent. Minerve est le seul personnage qui a un rapport avec un système de références gréco-romaines.

« Xango » D'origine Yoruba,⁸² il désigne, dans le panthéon vaudou, le dieu de la guerre.⁸³ C'est le premier des esprits de l'air, celui qui lance la foudre. Lwa viril et autoritaire, considéré aussi comme le justicier. En Afrique, selon les régions, il

l'horizon », *Palabres, Revue d'Etudes Africaines*, Vol. III, n°1, Bremen, 2000, p. 179

⁸¹ Roger et Héliane TOUMSON, « Interview avec Simone et André Schwarz-Bart: sur les pas de Fanotte », *Textes, Etudes et Documents*, n° 2, *op. cit.*, p. 16.

⁸² « Schango (Chango, Xango, Sango)... fut le troisième souverain de Oyo, l'ancienne capitale du pays Yoruba....C'était un puissant guerrier, généreux et fort mais aussi colérique et, souvent, un tyran [...] A Cuba (santería) - Xango est le seigneur de la foudre, de la guerre, de la virilité et on le confond avec Santa Barbara [...] » Jahneinz JAHN, *Muntu, Las culturas de la negritud*, *op. cit.*, pp. 77 - 78.

⁸³ Cf. Fanta TOUREH, *L'imaginaire dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart : approche d'une mythologie*

correspond au Christ, à Saint Jean-Baptiste ou à Saint-Jérôme. Il est considéré tantôt comme Iwa rada, tantôt comme Iwa petro. Son rival c'est Agonm-Tonnè.⁸⁴ Dans le roman il impose le respect de Minerve. En formant ensemble un couple, ils symbolisent la réunion de deux cultures parvenues en Amérique : l'africaine et l'européenne.

« Toussine » Grand-mère de Télumée. Ce nom appartient au répertoire antillais. Par dérivation et, en particulier, par l'apposition du suffixe -ine, il prend un caractère diminutif qui exprime, en termes familiers, l'affection, la proximité respectueuse et amoureuse envers les personnes âgées. Le prénom Tousine est lié à une fête religieuse : la Toussaint. Aux Antilles il était fréquent à une époque de donner aux enfants des prénoms liés aux fêtes religieuses. Le nom d'un saint donné à la naissance accordait force et prestige à celui qui le portait.⁸⁵

« Jérémie » Nom biblique. Epoux de Toussine, un homme juste mais frappé par l'adversité ; il voit sa maison brûler et sa fille mourir dans les flammes, tout comme le prophète Jérémie contempla Jérusalem brûlée et détruite par les Babyloniens.

« Eloisine et Méranée » Ne doutons pas de la valeur symbolique qui recouvre ces jumelles, filles de Toussine, et de l'étrange destin qu'on leur réserve dans le roman.⁸⁶

En considérant que, dans le roman, on associe ces jumelles au « sacrifice » de l'une d'entre elles par le feu avec la destruction de la maison et des biens de la famille, ce « complexe symbolique » devient d'une lecture difficile qui échappe à l'intention de notre analyse. Son interprétation exigerait une vision conjointe des intentions des personnages impliqués.⁸⁷

« Victoire » Nom donné par Toussine à sa nouvelle fille qui fait allusion à sa

antillaise, *op. cit.*, p. 88.

⁸⁴ Cf. Pierre ANGLADE, *Inventaire étymologique des termes créoles des Caraïbes d'origine africaine*, L'Harmattan, Paris, 1998, pp. 77 - 78.

⁸⁵ Cf. Geneviève LETI, *L'univers magico-religieux antillais*, L'Harmattan, Paris, 2000, p. 138.

⁸⁶ « [...] Dans la plupart des traditions primitives et des mythologies relatives aux hautes cultures, la présence du symbole des frères jumeaux, tels que les Ashwins védiques Mitra-Varuna, Libera-libera, Romulus-Rémus, Isis-Osiris, Apolon-Arthémise, Castor-Pollux, Antion-Zeus, Arion-Orion. *Dictionnaire des symboles*, p. 214 - 215. « En Afrique Noire, les jumeaux sont liés aux cosmogonies et aux mythes des origines. » Marcel GRIAULE et Germaine DIETERLEN, « Les Dogon », *Mundos Africanos*, Editions Fondo de Cultura Economica, Mexico, pp. 141 - 145. La traduction est de nous.

⁸⁷ Kathleen Gyssels signale que la mort de Méranée dans une incendie correspond à un fait réel puisque Simone Schwarz-Bart aurait été particulièrement choquée dans son enfance par un incendie qui s'est produit à Goyave. C'est Madame Alice Brumant, la mère de Simone Schwarz-Bart qui a donné cette information à Kathleen Gyssels lors d'une conversation en mai 1990. A l'époque ces sinistres étaient fréquents puisque les cases étaient en bois. Le feu avec les cyclones et les inondations constituaient « le panthéon des horreurs créoles », selon l'expression de Chamoiseau dans *Antan d'enfance* p.20, cité par Gyssels. Kathleen GYSSELS, *Filles de Solitude*, *op. cit.*, p. 216.

victoire sur l'adversité et à l'aliénation dans laquelle elle était tombée, après la mort d'une des jumelles dans l'incendie accidentel de sa maison et la destruction de tous ses biens.

« Angebert » Père de Télumée, avec la signification d'un ange du bien qui essaie de passer inaperçu sur terre. (Ange beau).⁸⁸

« Ange Médard » Être qui personnifie le mal. Il emporte Sonore, la fille adoptive de Télumée, qui se verra ainsi frustrée de ses sentiments maternels.

« Télumée » L'héroïne. Selon Simone Schwarz-Bart : « Télumée ça fait un peu vieille France ». ⁸⁹ En plus, c'était le nom de sa marraine. Dans l'ensemble onomastique, il fait référence au syncrétisme qui surgit en Guadeloupe et dont Télumée est aussi le symbole. Il n'est pas négligeable que Télumée étant un nom antillais se trouve à la fin de la lignée, puisque Télumée, à la fois narratrice et personnage, est la force motrice du texte. ⁹⁰

« Régina » La reine. La Lougandor qui se sépare de l'environnement familial pour se distinguer, grâce à ses relations avec l'« aristocratie » villageoise, de sa sœur Télumée et de son monde familial. ⁹¹

« Abel » Nom biblique. Père d'Elie. Par sa conduite généreuse et parce qu'il accepte le destin de son fils, un être possédé par le mal, il se rapproche de l'expression « Abel le juste » que le Christ attribue à ce personnage de l'Ancien Testament.

« Desaragne » Nom des propriétaires de la plantation. Il renferme l'image de l'araignée qui tisse sa toile autour de Télumée en prétendant l'assimiler à la culture des blancs. ⁹²

En ce qui concerne *Ti Jean L'horizon* certains noms des personnes et des lieux ont une consonance africaine :

« Sonanqué » Evoque le nom Soninqué d'un peuple du Sénégal et de la Mauritanie. ⁹³

⁸⁸ Ange beau. Cf. Fanta TOUREH, *L'imaginaire dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart*, op. cit., p. 88.

⁸⁹ Roger et Héliane TOUMSON, « Interview avec Simone et André Schwarz-Bart : sur les pas de Fanotte .» op. cit., pp. 16, 15.

⁹⁰ Cf. Suzanne CROSTA, « Pour une étude sémantique et référentielle de l'onomastique dans la littérature antillaise », *Textes africains et voies, voix critiques*, L'Harmattan, 1992, p. 256.

⁹¹ Fanta TOUREH, *L'imaginaire dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart : approche d'une mythologie antillaise*, op. cit., p. 88.

⁹² Ernest PEPIN, « Pluie et vent sur Télumée Miracle : le jeu des figures répétitives dans l'oeuvre », *Textes, Etudes et Documents (TED)*, op. cit., p. 92.

⁹³ Cf. Fanta TOUREH, *L'imaginaire dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart : approche d'une mythologie antillaise*, op. cit., p. 175.

« Ba'Sonanqué » Le patronyme « Ba » est couramment utilisé dans la langue peule.⁹⁴

« Ananzé » dans les contes créoles apparaît Ananse ou Ananasi, c'est le nom donné à l'Araignée en particulier par les peuples Fanti Ashanti dont la langue est le twi.⁹⁵

Aux Antilles, les noms et patronymes sont très divers. Les anciens esclaves se voyaient attribuer très souvent le nom du maître ou son anagramme. L'écrivain Glissant fait remarquer que son nom viendrait du nom d'un colon qui s'appelait Sanglis pour qui : « *Le nom était le phare et la métaphore de cette linéarité.* »⁹⁶

Les anciens esclaves se voyaient attribuer assez souvent, par dérision, des noms tirés du panthéon grec, de l'histoire européenne, de traités de botanique, ou, à l'opposé, des sobriquets raillant quelque défaut physique.⁹⁷

*« Après l'abolition de l'esclavage, de nombreux esclaves durent à la fantaisie des officiers chargés de dresser les listes d'état-civil, des noms de dérision, des noms qui proclamaient la continuation de l'ordre ancien, des noms qui déniaient au patronyme cette part essentielle : celle d'une continuité ou d'un ancrage historique. Ces noms qui n'étaient que des simulacres de nom venaient confirmer, s'il en avait été besoin, pour les esclaves devenus hommes libres quels étaient ceux qui, malgré le texte de la loi restaient les maîtres de leur désignation et don de leur devenir. Cette absence — ou ce déguisement qui équivaut à une absence — du patronyme est un phénomène qui n'est pas particulier à l'univers antillais mais que l'on retrouve également dans d'autres régions des Amériques qui ont connu l'esclavage et qui se révèle aussi, parfois, en tant qu'obsession de la conscience historique, obsession liée à celle de la recherche des origines [...] »*⁹⁸

Dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, quelques noms recouvrent un aspect ironique comme par exemple : Tertullien, nom d'un des premiers écrivains chrétiens de

⁹⁴ *Ibidem.*

⁹⁵ Maryse CONDÉ, *La civilisation du bossale*, L'Harmattan, Paris, 1978, p. 8.

⁹⁶ Conférence de Glissant au Ministère de l'outre-mer, Paris, 16 - 17/10/2004.

⁹⁷ Cf. Fanta TOUREH, *L'imaginaire dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart op. cit.*, pp. 87 - 89.

⁹⁸ Priska DEGRAS « *Pluie et vent sur Télumée Miracle* : l'impossibilité du nom et l'absence du patronyme », *L'Héritage de Caliban*, édité par Maryse Condé, Jasor, Pointe-à-Pitre, 1992, pp. 91-92.

langue latine qui a fortement contribué à la formation du latin chrétien et d'une langue théologique nouvelle. Il désigne le tenancier d'une buvette où « *les gens s'assemblaient sous sa véranda, autour de verres de rhum, d'absinthe, riant, se chicanant, mettant à mal ceux qu'ils jugeaient sans griffes ni dents .* »⁹⁹

Boissanville désigne un riche propriétaire rural qui loue ses « bois », auquel s'adresse Télumée pour lui « demander un carré de terre »¹⁰⁰. Par ailleurs, la femme Olympe qui habite au morne la Folie, travaille dans la canne et regarde Télumée avec un « *visage sévère et un peu grimaçant, hautain [...]* »¹⁰¹

Les surnoms sont aussi très importants dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart. Concernant son utilisation, Corzani explique :

*« Les réalisations de l'individu, ses mérites, vont amener son entourage à lui conférer un autre nom (que nous pourrions appeler 'surnom' - si ce terme n'impliquait dans le contexte culturel français une certaine légèreté -). C'est du reste la survie aux Antilles de ce type de nomination qu'évoque le titre du roman de Simone Schwarz-Bart, Pluie et vent sur Télumée Miracle .»*¹⁰²

Très fréquents à une époque, les surnoms servaient à camoufler le prénom de baptême dont les sorciers avaient besoin pour faire le mal.¹⁰³

Dominique Deblaine¹⁰⁴ classifie les surnoms en trois catégories :

1. *La définition de l'être par son apparence.* Celle-ci est très courante aux Antilles. Nous pouvons mentionner les exemples suivants :

« Médard », Il devient d'abord l'Ange Médard, et après à cause de son aspect physique : « L'homme à la cervelle qui danse » :

« Le seul surnom digne de l'homme serait celui-là même que lui avait donné les gens de son village, l'Homme à la cervelle qui danse. C'était un jeu de langue humaine, mais qui révélait le secret d'un être crée pour le mal. [...] C'était arrivé à la Boucan, son village natal. Un jour, à la suite de sordides chicanes, son frère

⁹⁹ *Télumée Miracle*, p. 32.

¹⁰⁰ *Id.*, p. 188.

¹⁰¹ *Id.*, p. 200.

¹⁰² Jacques CORZANI, *Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane*, Désormeaux, Fort-de-France, 1994.

¹⁰³ Geneviève LETI, *L'univers magico-religieux antillais*, *op. cit.*, p. 138.

lui avait porté un grand coup de coutelas, ouvrant et démantelant tout un côté de son crâne, juste là où de vagues tressautements étaient perceptibles, encore, sous le cuir chevelu. »¹⁰⁵

« Elie » Il devient fou et achète un cheval, commence à errer partout en inspirant la peur. Il est alors surnommé « Le Poursuivi définitif », :

« Il acheta une cheval [...] et se mit à fuir Fond-Zombi, hantant les sections environnantes, y semant le trouble et lançant ses fameux défis [...] Ainsi allant, il acquit le titre de Poursuivi définitif. »¹⁰⁶

« Ti Paille » : reçoit ce nom parce que c'est un « frêle jeune homme »¹⁰⁷

« Maïari » : « Enfant-du-tout-petit-œil » :

« Ce prénom lui avait été donné, expliqua-t-il, à cause de sa tendance à cligner d'un œil lorsque la lumière est trop forte. »¹⁰⁸

« Onjali » : reçoit le surnom de « Petite écuelle » :

« [...] une fille sans grande beauté, au visage lisse et rond, plat, d'où le nom que portait depuis son enfance : Petite écuelle »¹⁰⁹

« Wadamba » : « Congre vert »

« Mais depuis qu'on le savait immortel, les gens du plateau l'appelaient bonnement le Vert, ou bien le Congre vert, aussi, parce qu'il s'était lové sur ces hauteurs comme un congre vert au creux de son roc, et rien ne le délogerait plus... »¹¹⁰

Nous trouvons aussi dans *Ti Jean* des exemples comme « la Reine-aux-longseins », une vieille femme dont les seins tombent (p.206), et « la jeune femme au bec de canard » « une jeune femme aux lèvres distendues par deux plateaux de bois [...] » (

¹⁰⁴ Jacques CORZANI, *Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane, op. cit.*, vol. 5.

¹⁰⁵ *Téluée Miracle*, p. 237.

¹⁰⁶ *Id.*, p. 154.

¹⁰⁷ *Id.*, p. 56

¹⁰⁸ *Ti Jean l'horizon*, p. 130.

¹⁰⁹ *Id.*, p. 169.

¹¹⁰ *Id.*, p. 16. « Serpent de mer qui peut mesurer plus de vingt 'pieds' de long et peser deux cent cinquante 'livres' selon la description de Lafcadio Hearn dans ses *Esquisses martiniquaises* (Mercure de France, 1924, 69). Kathleen, GYSSELS, *Filles de Solitude, op. cit.*, p. 184

pp. 202, 207).

2. La définition de l'être par sa fonction.

« Gaor N'Dasawagaor » : « Je-suis-mon-propre-messager » (p.143). Il reçoit ce nom « après son aventure », c'est-à-dire, après avoir rencontré les ennemis, les Ba'Sonanqués.

3. La création des auteurs :

« La troisième catégorie, assurément la plus riche, est non seulement le lieu où l'auteur peut pleinement jouer avec la magie ou la féerie des mots, mais également celui où se dit l'âme : « Reine-sans-nom », Télumée Miracle », etc. P. Chamoiseau a très justement souligné dans Solibo Magnifique le rôle et l'importance du surnom pour ceux qui, ne se souciant pas d'écrits, ne se référant qu'à la parole, n'ont pas d'autre point de repère. Le surnom dans un roman renvoie fondamentalement à l'oralité .»¹¹¹

Ti Jean en est un clair exemple puisque comme nous l'avons vu il reçoit des noms différents tout au long de son parcours.

Dominique Deblaine signale : *« C'est dans Pluie et vent sur Télumée Miracle que Simone Schwarz-Bart atteint l'apogée de cet art de la surnomination. »¹¹²* Il faut se rappeler que Toussine est baptisée par la communauté comme *Reine Sans Nom* en raison de ses vertus et de ses qualités mythiques, après avoir surmonté les plus grandes adversités, et c'est la communauté elle-même qui prend la parole :

« Le jour du baptême, ils se présentèrent devant Toussine et lui dirent : — Du temps de ta soierie et de tes bijoux, nous t'appelions Reine Toussine. Nous ne nous étions pas trompés de beaucoup, car tu es une vraie reine. Mais aujourd'hui, avec ta Victoire, tu peux te vanter, tu nous a plongés dans l'embarras. Nous avons cherché en vain, car à la vérité, il n'y a pas de nom

¹¹¹ Jacques CORZANI, *Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane*, op. cit.

*pour toi. Aussi désormais, quant à nous, nous t'appellerons : Reine Sans Nom.»*¹¹³

La fille de Minerve reçoit deux noms : l'un attribué par sa mère — Toussine — et l'autre, par sa communauté — Reine Sans Nom — . Le surnom dans cette instance n'est pas péjoratif, mais tout au contraire honorifique. Toussine est nommée par la communauté en raison de ses vertus et des ses qualités mythiques. Comparable à personne, Reine Sans Nom reçoit de la communauté un certain pouvoir qui épargne à son nom une détermination de sens étranger .¹¹⁴

*« Le titre majestueux de Reine Sans Nom souligne le caractère exceptionnel de la conteuse. [...] Ainsi grandis par la description, ces personnages exercent sur le lecteur comme un attrait magique, une influence irrésistible. C'est qu'ils détiennent ce pouvoir, redoutable et mystérieux, du verbe, de toute une science qui fascine la conscience naissante. Ils sont au commencement, plantés à l'entrée du livre et de l'enfance. Parangons de bienveillance, et parfois substitués des parents ou grand-parents, ils assurent à leurs disciples protection et formation. »*¹¹⁵

Comme nous l'avons déjà évoqué, dès son plus jeune âge, Victoire parlera souvent à Télumée de son ancêtre Toussine.

*« Dans mon enfance, ma mère Victoire me parlait souvent de mon aïeule, la négresse Toussine. Elle en parlait avec ferveur et vénération, car, disait-elle, tout éclairée par son évocation, Toussine était une femme qui vous aidait à ne pas baisser la tête devant la vie, et rares sont les personnes à posséder ce don. »*¹¹⁶

Télumée reçoit aussi de la communauté le nom de Miracle après avoir vaincu toute une série d'épreuves :

¹¹² Dominique DEBLAINE, *Simone Schwarz-Bart, imaginaire et espace créole, op. cit.*, p. 359.

¹¹³ *Télumée Miracle*, p. 29.

¹¹⁴ Cf. Suzanne CROSTA, « Pour une étude sémantique et référentielle de l'onomastique dans la littérature antillaise », *op. cit.*, p. 256.

¹¹⁵ Colette MAXIMIN, *Littératures caribéennes comparées*, Editions Jasor-Karthala, Paris, 1996, p. 40.

¹¹⁶ *Télumée Miracle*, p. 11.

« [...] depuis que tu es arrivée au morne La Folie, nous avons vainement cherché un nom qui te convienne... Aujourd'hui, te voilà bien vieille pour recevoir un nom, mais tant que le soleil n'est pas couché, tout peut arriver... quant à nous, désormais, nous t'appellerons : Télumée Miracle ... »¹¹⁷

Comme nous l'avons déjà signalé, Simone Schwarz-Bart a choisi de l'appeler Miracle en hommage à Stéphanie Priccin dont elle s'est inspirée pour écrire l'histoire de Télumée :

« Miracle, je l'ai ajouté ...j'ai pris conscience de tout ce déferlement d'événements qui menaçaient de la dénaturer — Stéphanie Priccin—. C'était une femme exaltée, qui sentait que ce qu'elle avait vécu avait un sens. Elle ne laissait pas une impression de banalité. Pas une « aristocrate » au sens créole... elle avait le sentiment qu'elle était un individu unique. Cette génération avait un sens aigu de sa dignité.»¹¹⁸

Les surnoms féminins comportent une valeur honorifique à différence des surnoms masculins qui sont négatifs « Le Poursuivi définitif » et « L'homme à la cervelle qui danse ». Le nouveau nom rend hommage à une forte personnalité. Il couronne une nouvelle période de vie et constitue un rituel collectif de ressaisissement et de renforcement d'une conscience identitaire. Il signale aussi l'aboutissement de la quête identitaire et confère au personnage un caractère mythique.¹¹⁹

En choisissant des noms provenant des diverses réserves onomastiques, Simone Schwarz-Bart réussit à traduire les dimensions multiples et les possibilités d'enrichissement de l'identité antillaise.¹²⁰

Par ailleurs, dans la vie réelle, les personnes peuvent s'appeler des manières différentes dans les diverses circonstances de leurs vies. Simone Schwarz-Bart raconte que la femme à qui elle rend hommage : « [...] s'appelait Stéphanie Priccin, mais c'était

¹¹⁷ *Id.*, p. 246.

¹¹⁸ Roger et Héliane TOUMSON, « Interview avec Simone et André Schwarz-Bart : sur les pas de Fanote », *op. cit.*, p. 15.

¹¹⁹ Cf. Kathleen Gyssels, *Filles de Solitude*, *op. cit.*, pp. 376 - 377.

¹²⁰ Cf. Suzanne CROSTA, « Pour une étude sémantique et référentielle de l'onomastique dans la littérature antillaise », *op. cit.*, p. 256.

Fanotte, Fanfan'ne, Diaphane, selon ses périodes de femme. »¹²¹

Avec ces exemples, nous avons signalé la présence du symbolique. Nous les avons pris de l'ensemble des occurrences symboliques — qui, vu leur densité, mériteraient qu'on leur consacre tout un travail qui n'entre pas dans notre analyse — pour simplement réaffirmer la présence d'un élément cher au réel merveilleux.

3. La proverbialité dans les corpus narratifs des romans.

Passons maintenant à l'étude de la proverbialité telle qu'elle est représentée dans les romans. En Afrique ou dans les Antilles créoles tout discours adressé par les conteurs, les chefs de communauté ou les *Anciens*, commence par un proverbe. Dans la vie quotidienne, les gens communiquent fréquemment au moyen de proverbes à manière de reproche ou d'avertissement. Ils véhiculent l'expérience, la sagesse populaire.¹²²

Dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* le proverbe occupe une place privilégiée dans la structure narrative : au commencement ou à la fin d'une séquence ou d'un chapitre.¹²³ La plupart du temps, il se présente sous la forme d'un texte court pour souligner un comportement dans le roman : « *ils rient à présent, mais après rire c'est pleurer* » ou « *La femme qui a ri est celle-là même qui va pleurer .* »¹²⁴

3.1. Le proverbe dans la vie quotidienne

Le proverbe figure très souvent dans la conversation quotidienne avec un sens

¹²¹ Roger TOUMSON, « *Pluie et vent sur Télumée Miracle : une rêverie encyclopédique* », *op. cit.*, p. 15.

¹²² Cf. Lucie FOULQUIER, « Le proverbe créole : déclin ou renouveau », *Espace créole*, n° 9, Ibis Rouge Editions, Petit-Bourg, Guadeloupe, 1999, p. 127

¹²³ « [...] *Télumée est divisée en deux parties : la première, « Présentation des miens », « comprend deux sous-divisions », la deuxième, « Histoire de ma vie » est divisée en quinze parties : des dix-sept sous-divisions, huit commencent ou se terminent par un proverbe [...] ou par une vérité générale[...] »*, Teresita HERNANDEZ « L'importance de l'expression orale dans *Ti Jean L'horizon* et *Pluie et vent sur Télumée Miracle* », *op. cit.*, p. 84.

¹²⁴ *Pluie et vent sur Télumée Miracle* pp. 19, 157. Le proverbe créole est *Ridiri, ou ké pléré lanti*. Ris pour le riz pleure pour les lentilles. Les choses changent : on peut pleurer après avoir ri. Pierre PINALIE, *Dictionnaire de Proverbes Créoles*, Éditions Désormeaux, Fort-de-France, 1994, p. 180.

ironique ou pour attirer l'attention de quelqu'un. Dans la littérature avec une présence importante de l'oralité, il est utilisé très fréquemment. De façon qu'il peut apparaître aussi dans la bouche de quelques personnages. Les discours de Toussine sont ornés de proverbes :

« *A ceux qui critiquaient la conduite de sa fille, elle répondait d'une voix toute amusée... mes amis, la vie n'est pas une soupe grasse et pour bien longtemps encore, les hommes connaîtront même lune et même soleil, mêmes tourments d'amour...* »¹²⁵

Ils s'utilisent souvent pour établir une norme de conduite : « *Me l'avait-elle assez répété, Reine Sans Nom, que toutes les rivières descendent et se noient dans la mer, me l'avait-elle assez répété ?* »¹²⁶ La figure réitérative met l'accent sur le caractère mnémotechnique qui apparaît souvent dans le parler populaire des proverbes.

Certains proverbes ont une dimension métaphorique qui les rapproche de l'allégorie :

« *Malheur à celui qui rit une fois et s'y habitue, car la scélératesse 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 troussees cette femme folle, la déveine qui vous happe et vous déchire et voltige les lambeaux de votre chair aux corbeaux...* »¹²⁷

En général, nous pouvons trouver les proverbes aussi bien, dans le discours direct qu'indirect ou indirect libre.¹²⁸

Il n'existe pas de meilleur exemple pour illustrer l'importance de la proverbialité, que de citer, une fois de plus, la première phrase du premier paragraphe de *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, qui a fait couler beaucoup d'encre chez les critiques :

¹²⁵ *Id.*, pp. 46 - 47. Le proverbe créole est *Lavi pa an bòl toloman*. La vie n'est pas un bol de bouillie. La vie n'est pas souvent facile. *Dictionnaire de Proverbes Créoles, op. cit.*, p. 305

¹²⁶ *Id.*, p.84 Le proverbe créole est *La rivyè toujou ka koulé an lanmè*. La rivière coule toujours vers la mer. Les ruisseaux coulent toujours vers les rivières, donc l'argent va à l'argent. *Dictionnaire de Proverbes Créoles, op. cit.*, p. 269.

¹²⁷ *Id.*, p.24 Le proverbe créole est : *Ladévenn sé an fanm fòl* . La déveine est une femme folle. Elle est aveugle et s'abat sur n'importe qui. Pierre Pinalie, *Dictionnaire de Proverbes Créoles, op. cit.*, p. 113.

¹²⁸ Cf. Fanta TOUREH, *L'imaginaire dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart : approche d'une mythologie*

« *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.* »¹²⁹

Ici, est employée, dans toute sa forme expressive, une maxime qui mesure le pays à l'aune de l'homme. En effet, en développant l'idée de son amour pour le pays, la narratrice ajoute :

« *Je n'ai jamais souffert de l'exigüité de mon pays, sans pour autant prétendre que j'aie un grand cœur. Si on m'en donnait le pouvoir, c'est ici même, en Guadeloupe, que je choiserais de renaître, souffrir et mourir. Pourtant, il n'y a guère, mes ancêtres furent esclaves en cette île à volcans, à cyclones et moustiques, à mauvaise mentalité. Mais je ne suis pas venue sur terre pour soupeser toute la tristesse du monde. A cela, je préfère rêver, encore et encore, debout au milieu de mon jardin comme le font toutes les vieilles de mon âge, jusqu'à ce que la mort me prenne dans mon rêve, avec toute ma joie...* »¹³⁰

Mais il est clair que ce premier paragraphe est aussi la réflexion que se fait une conteuse, *sottovoce*, avant de commencer son récit, comme nous le verrons, lorsque nous étudierons le conte. C'est pour ces raisons que ce paragraphe fut appelé le prologue du roman.¹³¹ Ceci nous donne une idée de la place et de l'emploi important de la proverbialité, dans ce roman, comme nous l'avions imaginé.

Monique Bouchard, dans son étude du roman *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, trouve que les proverbes guadeloupéens, employés par Simone Schwarz-Bart, sont intégralement exprimés ou partiellement suggérés :

« *Les proverbes guadeloupéens sont aussi très souvent utilisés, intégralement ou*

antillaise, op. cit., p. 111 - 112.

¹²⁹ « 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. » Kathleen Gyssels, *Le folklore et la littérature orale créole dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart (Guadeloupe)*, *op. cit.*, p. 19. Teresita Hernández souligne également l'importance de cette maxime au début du roman. Cf. Teresita HERNÁNDEZ, « L'importance de l'expression orale dans *Ti Jean L'horizon* et *Pluie et vent sur Télumée Miracle* », *op. cit.*, p. 84.

¹³⁰ *Télumée Miracle*, p.11

¹³¹ Cf. Roger TOUMSON, « *Pluie et vent sur Télumée Miracle* une rêverie encyclopédique : sa structure,

partiellement. Page 23, on nous parle de « cette femme folle, la déveine... » écho très direct du proverbe « la dévenn sé on fanm fol » (la malchance est une femme folle). Page 61, Toussine dit : « qui peut reprocher au chien d'être attaché, et s'il est attaché, comment lui éviter le fouet ? » Le proverbe est : « chyen maré sé pou bat » (chien attaché est bon à être battu). »¹³²

Monique Bouchard cite aussi un autre exemple où le proverbe est employé tel quel dans une phrase proverbiale :

« Le proverbe peut aussi être donné tel quel : « tout le monde sait qu'un sac vide ne tient pas debout » C'est la traduction littérale du proverbe : « sak vid pap ka kyenbé doubout » (c'est à dire : un homme doit manger pour pouvoir travailler). »¹³³

Pour Bernabé, dans cet exemple, Simone Schwarz-Bart réussit à « inscrire le créole dans la langue française sans que cette dernière voit sa grammaticalité altérée. »¹³⁴

Fanta Toureh, dans son étude des proverbes dans *Téluée Miracle*, trouve que ceux-ci remplissent diverses fonctions dans le processus de structuration du roman :

« Le proverbe remplit donc diverses fonctions : il codifie une écriture, seconde la technique de la narration en fournissant des repères fixés, par-delà la diversité des destins décrits ; il met en relation étroite l'oral et l'écrit actualisant l'un, légitimant l'autre ; il ouvre sur un imaginaire et en même temps plonge dans le réel. Finalement, il fonctionne comme un élément organisateur et unificateur .»¹³⁵

En mettant en relation leur contenu avec ce roman, les proverbes apparaissent comme une façon de présenter ces traits d'identité qui servent de lien entre les membres d'une communauté, d'une région, d'un peuple. Ils expriment des valeurs qui perdurent ;

son projet idéologique », *op. cit.*, p. 27.

¹³² Monique BOUCHARD, *Une lecture de Pluie et vent sur Téluée Miracle*, Presses Universitaires Créoles, L'Harmattan, Paris, 1990, pp. 89 - 90.

¹³³ *Id.*, p. 90.

¹³⁴ Jean BERNABÉ, « Le travail de l'écriture chez Simone Schwarz-Bart », *op. cit.*, p. 170.

¹³⁵ Fanta TOUREH, *L'imaginaire dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart*, *op. cit.*, p. 111.

ils gardent, pour les générations futures, le savoir qui range socialement chaque chose à sa place, qui règle les normes, codifie les comportements moraux en les intériorisant. Le proverbe sert donc à montrer l'identité de la Guadeloupe, son homogénéité en tant que peuple antillais, condition de son insertion dans le réel merveilleux.

Teresita Hernández, dans *L'Importance de l'expression orale dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart*, exprime ces caractéristiques du proverbe de la façon suivante :

« [...] les proverbes illustrent des solutions déjà essayées et réussies, à des problèmes moraux et cycliques rencontrés par chaque génération. De même, ils transmettent la sagesse d'une génération à une autre, et servent à trancher un débat ou une dispute [...] »¹³⁶

Dans l'exemple que nous allons examiner, Télumée, pour faire référence aux relations sexuelles interdites entre le patron blanc et la domestique noire, tire sa règle de conduite des mythes, des légendes de ses ancêtres et de sa propre initiation :

« Les canards et les poules se ressemblent, mais les deux espèces ne vont pas ensemble sur l'eau. »¹³⁷

Le proverbe créole d'origine est « *Poul ka couvé zé kanna, mé yo pa ka alé an dlo ansanm.* » La poule couve les œufs de la cane, mais elles ne vont pas dans l'eau ensemble.¹³⁸ Télumée exprime, ainsi, la dignité héritée des Lougandor, sa lignée maternelle.

Par ailleurs, quand Ti Jean arrive dans le village de ses ancêtres, il est accueilli comme un étranger. Ses « frères » africains le rejettent et prononcent le proverbe suivant : « *Les oiseaux vont avec les oiseaux, c'est bien connu, et les animaux à poil avec leurs semblables...* »¹³⁹

Dans son étude sur les proverbes, Fanta Toureh souligne, par ailleurs, un autre trait que certains d'entre eux apportent au discours narratif : les luttes sociales en terme de classe ou de race. Dans les exemples que nous venons de voir, Fanta Toureh laisse de côté son interprétation ethnologique, anthropologique pour les aborder sous cette autre

¹³⁶ Teresita HERNÁNDEZ, « L'Importance de l'expression orale dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart », *op. cit.*, p. 85.

¹³⁷ *Télumée Miracle*, p. 114.

¹³⁸ Cf. Pierre PINALIE, *Dictionnaire de proverbes créoles*, Editions Désormeaux, Fort-de-France, 1994.

¹³⁹ *Ti Jean L'horizon*, p. 148.

possibilité sociologique : une analyse des différences sociales et raciales :

« *Quelques-uns s'apparentent directement à une métaphore, un discours détourné, ou un symbole : Télumée pour repousser monsieur Desaragne lui dit : 'Les canards et les poules se ressemblent, mais les deux espèces ne vont pas ensemble sur l'eau.'* Elle assigne ainsi à chaque groupe racial et social sa place. »¹⁴⁰

Nous remarquons que Fanta Toureh considère que certaines élaborations de la proverbialité sont « artificielles » surtout quand l'expression est coupée ou abrégée : « *Aussi, parfois, la tentative de délimiter l'aphorisme s'avère-t-elle- artificielle.* »¹⁴¹

Selon nous, ce point de vue de Fanta Toureh s'explique parce que, dans son analyse, elle ne cherche pas à étudier la construction d'une langue franco-créole dans laquelle sont intégrées ces abréviations (ellipses) du proverbe créole. En étudiant le discours franco-créole de *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, nous pensons que cette vision est restreinte.

Par ailleurs, le proverbe utilise aussi la ruse et le détour. Il communique un message souvent dissimulé derrière une image que l'autre doit interpréter.¹⁴² C'est le cas du message transmis par Man Cia à la jeune Télumée :

« *Man Cia déclara ... sois une vaillante petite négresse, un vrai tambour à deux faces*¹⁴³, *laisse la vie frapper, cogner, mais conserve toujours intacte la face du dessous .* »¹⁴⁴

L'expression créole est *tabou à dé bonda* (tambour à deux culs). Comme l'a signalé Bernabé, le mot « face » utilisé au lieu de « culs » efface les implications péjoratives propres à l'expression créole¹⁴⁵ « *tout en préservant, par la symbolique du tambour, cette part de rêve et d'absolu que fait retenir dans le peuple le ' tabou bèlè '*

¹⁴⁰ Fanta TOUREH, *L'imaginaire dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart : approche d'une mythologie antillaise*, op. cit., p. 112.

¹⁴¹ *Id.*, p. 111.

¹⁴² Cf. Lucie FOULQUIER, « Le proverbe créole : déclin ou renouveau », *Espace créole*, op. cit., p. 134.

¹⁴³ C'est moi qui souligne.

¹⁴⁴ *Télumée Miracle*, pp. 64 - 65.

¹⁴⁵ Pour notre part, il est opportun d'ajouter que ces élaborations sur le lexique des proverbes pour « effacer les implications péjoratives », comme le signale Bernabé, répondent, d'autre part, aux exigences d'un discours lyrique, et à la tendance du réel merveilleux d'éluider le vulgaire, le scabreux. Cela n'a rien à avoir avec une pudibonderie de la part de l'auteur.

ou bien le ‘ tanbou ka ’. [...] Télumée apparaît alors, non pas comme un être doué d’une ruse maligne mais au contraire comme une créature hors du commun ayant édifié, par la magie de sa personnalité, des poches intérieures de résistance à l’adversité. D’où la suite de la phrase de Man Cia : *Laisse la vie frapper, cogner, mais conserve toujours intacte la face du dessous.* »¹⁴⁶

Télumée va intérioriser ces mots de Man Cia. Quand elle s’engagera comme domestique chez les Desaragne elle dira : « [...] *me félicitant d’être sur terre une petite négresse irréductible, un vrai tambour à deux peaux,*¹⁴⁷ selon l’expression de Man Cia, *je lui abandonnais la première face afin qu’elle s’amuse, la patronne, qu’elle cogne dessus, et moi-même par en dessous je restais intacte, et plus intacte il n’y a pas .* »¹⁴⁸

Ce jeu de changements lexicaux sur le proverbe étend la résonance enrichissant son contenu. C’est un travail très cher à Simone Schwarz-Bart. Ainsi, elle remplace le mot « face » par le mot « cœur » :

*« Depuis mon arrivée au morne La Folie, j’étais soutenue par la présence de Reine Sans Nom qui appuyait de moitié sur ma houe, étreignait de moitié mon coutelas, supportait de moitié chacune de mes peines de sorte que j’étais véritablement, grâce à elle, une négresse tambour à deux cœurs. »*¹⁴⁹

Une nouvelle nuance est créée par la similitude entre les deux expressions. C’est qui est retenu est la force de caractère, le pouvoir de s’accommoder au jeu de la vie.¹⁵⁰

La présence des phrases proverbiales influera, d’autre part, sur la création d’une certaine atmosphère magique, à travers cette revalorisation du mot, réceptacle des arcanes et de la sagesse, comme nous l’avons déjà signalé. La parole se révèle avec toute sa force. Sa présence sous forme de proverbes, maximes et sentences met en évidence ce que Kathleen Gyssels signale dans l’étude du proverbe créole : « *Il est donc opportun de réserver une place à la magie du verbe, d’autant plus que la ‘ parole*

¹⁴⁶ Jean BERNABÉ, « Le travail de l’écriture chez Simone Schwarz-Bart », *op. cit.*, p. 169.

¹⁴⁷ C’est moi qui souligne.

¹⁴⁸ *Télumée Miracle*, p. 97.

¹⁴⁹ *Id.*, p. 199.

¹⁵⁰ Cf. Dominique DEBLAINE, *Simone Schwarz-Bart, imaginaire et espace créole*, *op. cit.*, tome 1, p. 474.

*en acte ' est l'expression de l'image de soi, de la vision du monde, et du (dés)ordre ontologique. »*¹⁵¹

3.2. Le proverbe dans la construction du langage téluméen

Les procédés de l'oralité, de l'expression de l'identité, du magique et du mystère apportés par la proverbialité donnent à la littérature fondée sur le créole une certaine définition, un certain caractère qui exprime le contexte psycho-social antillais. Mais, chez Simone Schwarz-Bart, l'emploi des formes de la proverbialité va plus loin. Elles constituent un moyen, une technique de construction littéraire qui délimite son œuvre dans le champ du réel merveilleux. Nous faisons référence, en particulier, à la création d'un langage unificateur de la diglossie - français/créole -, qui va produire, dans le roman, le langage littéraire franco-créole.

Il serait opportun de souligner, encore une fois, l'importance de la réélaboration linguistique par rapport à la proverbialité, en présentant l'opinion de Monique Bouchard¹⁵² sur le rôle des proverbes dans le roman *Pluie et vent sur Télumée Miracle*:

*« Simone Schwarz-Bart utilise donc la langue ou plutôt les langues, comme une aire d'action par rapport à laquelle elle crée son roman, dans ces limites ou les dépassant, les limites n'étant nécessaires qu'en tant que références. L'auteur respecte ici la syntaxe, ne la déformant de façon signifiante que dans quelques dialogues, mais dépasse le lexique et le sens même des mots permettant parfois une lecture à trois dimensions selon que l'on est plus directement sensible au créole, à l'ambiguïté du double sens, ou que l'on se tient au premier degré du français. Et toutes ces lectures, bien sûr sont 'justes'. »*¹⁵³

Jean Bernabé, dans son étude consacrée à *Pluie et Télumée Miracle*, souligne la spécificité du traitement du proverbe créole chez Simone Schwarz-Bart. Nous reprenons cette analyse parce que dans l'élaboration schwarz-bartienne du proverbe, soulignée par Bernabé, le processus de création d'un langage franco-créole est présent ; processus qui

¹⁵¹ Kathleen GYSSELS, *Filles de Solitude*, op. cit., p. 220.

¹⁵² Elle s'appuie elle-même sur Bernabé.

¹⁵³ Monique BOUCHARD, *Une lecture de Pluie et vent sur Télumée Miracle*, op. cit., pp. 90 - 91.

nous intéresse de mettre en évidence comme un facteur du réel merveilleux et de son expression baroque dans l'œuvre.

Nous profiterons de l'exposé méthodique que Bernabé présente dans son analyse pour mettre en évidence l'« exercice » de la symbiose créole-français.

Tout d'abord, nous avons le point de vue général de Bernabé sur la proverbialité; puis, l'exemple respectif de l'apparition transformée du proverbe, c'est-à-dire, sa réélaboration. Ensuite, l'expression créole du proverbe dans sa graphie créole, ce qui permet la comparaison et dévoile les moments de la transformation. Enfin, Bernabé présente un commentaire-interprétation de cette construction.

Bernabé donne trois exemples avec lesquels il illustre l'apport de Schwarz-Bart à la construction d'un langage littéraire qui révolutionne en même temps la langue créole et le français classique, faisant du proverbe créole une construction littéraire franco-créole très originale.

Dans le premier exemple, Bernabé montre le processus de transformation du proverbe créole en proverbe franco-créole ; processus qui apporte en outre, ici, une finalité expressive.

Bernabé commence par nous donner son interprétation sur l'apparition du proverbe dans le texte, son mode d'insertion et ses conséquences :

*« On retrouve, émaillant ce texte, toute une série de proverbes créoles soumis à un traitement spécifique. On assiste à une espèce de gommage de leurs caractéristiques proverbiales. Cette opération préside à leur insertion dans la trame du roman. C'est véritablement à un travail de déconstruction que le lecteur créolophone est invité à participer. »*¹⁵⁴

Il passe à un premier exemple, celui que nous allons suivre, dans lequel il présente la particularité du traitement du proverbe créole et l'apparition du nouveau langage, suivi de l'expression originale dans son écriture créole :

« Il est vrai, tu nous diras que celle-ci n'est pas du modèle courant, elle n'est pas de ces femmes qui traînent partout, comme des lézards, protégées par la

¹⁵⁴ Jean BERNABÉ, « Le travail de l'écriture chez Simone Schwarz-Bart », *op. cit.*, p. 175.

*fadeur même de leur chair [...] »*¹⁵⁵

Le proverbe créole sous-jacent, dans sa variante guadeloupéenne, est :

*Siouvwè Zannoli té bon vyann, ou pas té ké ka vwè' y pomnen asi tout baryè (si vraiment le lézard avait une bonne chair, on ne le verrait pas se promener sur toutes les clôtures).*¹⁵⁶

Tout de suite, nous avons l'interprétation de l'élaboration du texte :

*« Rappelons que l'inscription de ce passage se produit juste après l'évocation de la dérélition et du sentiment d'être orphelin des peuples antillais. Cette remontée de la sève orale à travers les pores du roman consacre, au cœur même de la dérélition collective, le caractère exceptionnel des femmes de la famille Lougandor. »*¹⁵⁷

Dans cet exemple, nous nous rappelons que nous avons un dialogue entre Jérémie ### personnage central masculin qui *accompagne* la formation du mythe de la lignée maternelle des Lougandor ### et ses amis qui l'abordent pour lui reprocher la perte du sens d'*égalité* qui devrait exister entre tous les Noirs, y compris la jeune fille qui l'a « enchanté », une Lougandor ### une première génération de Noirs libres qui commencent à marquer une différence de caractère ###. Cette égalité qui naît de l'origine commune, de la seule référence qui leur permet de former un collectif, un groupe social, un peuple : l'homogène circonstance historique que leur donna la condition d'esclavage:

« Heureusement, nous ne sommes tous qu'un lot de nègres dans une même attrape, sans maman et sans papa devant l'Éternel. Ici, tout le monde est à la hauteur de tout le monde, et aucune de nos femmes ne peut se vanter de

¹⁵⁵ *Télumée Miracle*, p. 15.

¹⁵⁶ Il faut souligner que ce proverbe apparaît au dictionnaire de proverbes créoles, *Gombo Zhèbes*, publié en 1885, par Lafcadio Hearn qui effectua des séjours à la Nouvelle Orléans et en Martinique : « *Si zannoli té bon viann, li sè pas ka drivé lassous baïe.* » Si le lézard était bon à manger [litt. : bonne viande], il ne se trouverait point sous une baille. (*Martinique*). Lafcadio HEARN, *Gombo Zhèbes. Petit Dictionnaire des Proverbes Créoles*. Sélectionnés par Lafcadio Hearn (1850 - 1904), Le Gosier, Guadeloupe, 1998, *Gombo Zhèbes*, p. 97

¹⁵⁷ Jean BERNABÉ, « Le travail de l'écriture chez Simone Schwarz-Bart », *op. cit.*, p. 176.

posséder trois yeux ou deux tourmalines dormant au creux de ses cuisses.»¹⁵⁸

Ici nous voyons comment la maxime est utilisée par les amis de Jérémie pour faire remarquer l'identité d'origine de toute la communauté dont Toussine fait aussi partie. Et par opposition, alors, un proverbe met en évidence que cette égalité « devant l'éternel » n'est pas une identité entre toutes les femmes. Ici la différence est donnée par la dignité qui distingue Toussine des autres :

« Il est vrai, tu nous diras que celle-ci n'est pas du modèle courant, elle n'est pas de ces femmes qui traînent partout, comme des lézards, protégées par la fadeur de leur chair, et nous te répondons : Jérémie, tu parles bien, selon ton habitude. »¹⁵⁹

Ensuite, Bernabé passe à un deuxième exemple qui dans le roman remarque le tempérament exceptionnel de la lignée des Lougandor qui est mis en relief dans la tragédie de Toussine quand sa fille, Méranée agonise lors de l'incendie de leur case : « [...] n'ayez pour moi aucune crainte, si lourds que soient les seins d'une femme, sa poitrine est toujours assez forte pour les supporter ». ¹⁶⁰

Le proverbe créole sous-jacent, dans sa variante guadeloupéenne, est : « *Tété pa janmen two lou pou lèstomak.* » (Les seins ne sont jamais trop lourds pour la poitrine). ¹⁶¹

Selon Bernabé, dans cet exemple « *On constate un effet de broderie apporté dans la formulation française. Rompant d'avec la concision péremptoire du proverbe créole, l'énoncé français affirme par là-même son statut littéraire, voire romanesque. Il convient de noter que ce proverbe constitue un recours non pas de la narratrice, comme telle, mais de Toussine qui est en train d'assister sa fille, Méranée, à l'agonie. Tout se passe comme si elle cherchait, pour mieux supporter sa souffrance, à faire fond sur la proverbialité, cette dernière étant une*

¹⁵⁸ *Téluée Miracle*, p. 15

¹⁵⁹ *Ibidem.*

¹⁶⁰ *Téluée Miracle*, p. 26.

¹⁶¹ Jean BERNABÉ, « Le travail de l'écriture chez Simone Schwarz-Bart », *op. cit.*, p. 176.

*médiation entre l'individu et le groupe. »*¹⁶²

Ce proverbe sera retravaillé dans le roman. Au moment de l'arrivée des seins de Télumée : « *Les commères accouraient chantant, badinant, soulevant avec fierté leurs poitrines tombées, fêtant de mille manières mes petits seins naissants et disant par malice...si lourds que soient tes seins, tu seras toujours assez forte pour les supporter .* »¹⁶³

Dans ces deux exemples le subjonctif est utilisé, à notre avis, pour remarquer qu'il s'agit d'une disposition plutôt que de la force physique qui souligne la volonté de la femme comme facteur décisif pour soupeser ses difficultés. Au contraire, Elie utilisera ce proverbe deux fois à l'indicatif et sur un autre ton, car dans son moment de folie, il injurie Télumée. Une première fois:

« — *Tes seins sont lourds, dit-il lentement, du bout des lèvres, tes seins sont lourds et ton ventre est profond, mais tu ne sais pas encore ce que ça signifie d'être une femme sur la terre, tu ne le sais pas encore, je te dis.* »¹⁶⁴

Une deuxième fois :

« — *Tu te crois toujours petite fille au Bassin bleu, mais si tu ne le sais pas, je t'apprends que tu es une grande femme aux seins lourds sous ta robe...* »¹⁶⁴

Bernabé aborde un troisième proverbe qui apparaît dans le passage qui raconte la visite de Toussine et Télumée à Man Cia. En parlant de la violence des esclavagistes, Toussine s'appuyant contre Man Cia prétend lui faire oublier l'amertume qu'elle ressent comme évocation de ces souvenirs :

« *Qui peut reprocher au chien d'être attaché, et s'il est attaché, comment lui éviter le fouet ?* »¹⁶⁵

D'après Bernabé, le proverbe créole sous-jacent est : « *Chyen maré bon*

¹⁶² *Ibidem.*

¹⁶³ *Télumée Miracle*, pp. 69 - 70.

¹⁶⁴ *Id.*, p.159.

¹⁶⁴ *Id.*, pp.162 - 163.

¹⁶⁵ *Id.*, p. 63.

pou somé » (chien attaché est bon à être assommé).¹⁶⁶ Pour Bernabé, il y a une dimension psychologique recouvrant le proverbe qui dans le récit va au-delà de la réalité qu'il décrit. Apparaît alors une compassion qui est tout à fait absente de l'énoncé proverbial .¹⁶⁷

Selon Bernabé, ces formes de traitement des proverbes tissés dans la narration ne laissent pas entrevoir un simple « *collage*, à partir de la tradition orale créole ». ¹⁶⁸ Au contraire, il montre « la volonté de procéder à un véritable montage dont la langue française constitue l'opérateur ». ¹⁶⁹

Pour notre part, nous pouvons constater que dans les romans apparaît ce que nous pourrions appeler *un réseau proverbial*, tissé autour de certains thèmes qui contribuent à accentuer l'impossibilité d'échapper à certaines relations sociales d'exploitation préétablies, ou d'exclusion sociale, soit par la xénophobie ou par les différences sociales de rang, dans lesquelles la victime est enfermée.

Avec ces *registres proverbiaux*, la narration acquiert un ton « sapiential ». Dans un tel registre apparaissent des proverbes comme celui de la condition du chien et du cabri.

Quand quelqu'un disait à Amboise - le mari de Télumée - « [...] *que le nègre mérite son sort, parce que incapable de trouver l'élan qui le sauvera, Amboise lui posait toujours la même question, sur un ton toujours le même... dis-moi le frère, quel élan sauvera du couteau le cabri attaché au milieu de la savane ?...* » ¹⁷⁰ Le proverbe créole sous-jacent est : « *Mouton maré pa lé wè kouto* ». (Mouton attaché ne veut pas voir de couteau). ¹⁷¹

Il est remarquable la façon dont la narratrice de nouveau réélabore le proverbe pour gommer le caractère péjoratif du proverbe créole, et elle substitue le « mouton » par le « cabri ». Cette substitution met en évidence la réalité locale avec ce changement car sur l'île il n'y a pas de moutons, et en créole cela correspond à un lexique hérité qui réaffirme le caractère ancien du proverbe.

Le proverbe se répète plus tard dans la narration avec l'ordre de la phrase modifié :

¹⁶⁶ *Ibidem.*

¹⁶⁷ Jean BERNABÉ, « Le travail de l'écriture chez Simone Schwarz-Bart », *op. cit.*, p. 176.

¹⁶⁸ *Ibidem.*

¹⁶⁹ *Ibidem.*

¹⁷⁰ *Télumée Miracle*, p. 226.

¹⁷¹ Pierre PINALIE, *Dictionnaire de proverbes créoles*, *op. cit.*, p. 24.

— « *Amboise, quel élan sauvera le cabri du couteau ?*

Amboise retira le tuyau de sa pipe, sourit à l'évocation de ses propres paroles et murmura d'une voix tranquille :

— *Frère, tu l'as dit. »*¹⁷²

L'analyse, que nous avons réalisée sur la proverbialité, en nous appuyant sur le travail de Bernabé, montre comment cette forme expressive contribue à exprimer le réel merveilleux à l'intérieur même du texte par la voie de contribuer à la création d'un nouveau langage, d'accéder à une manifestation de l'oralité qui renvoie à un savoir ancestral maintenu dans la mémoire collective. La proverbialité est une forme du parler capable de souffrir une transformation linguistique afin de construire le franco-créole « téluméen ». Et, d'autre part, le proverbe passe de son sens général, au domaine de la réalité, de l'expérience, à travers le langage quotidien, ce que Bernabé n'omet pas de remarquer

CHAPITRE II

La présence du créole dans la structure du langage narratif

Comme nous l'avons signalé, le créole va donner un nouveau caractère à l'écriture antillaise puisqu'il va mettre en évidence la présence de l'oralité qui s'enracine dans la culture autochtone créole et dans son expression littéraire, le franco-créole. *Pluie et vent sur Télumée Miracle* en est un exemple. Ceci est clairement exposé par Fanta Toureh :

*« Le créole affleure dans certaines œuvres, comme celle de Simone Schwarz-Bart, écrite dans une langue limpide mais très travaillée, avec ses structures elliptiques, ses images, ses rythmes, ses contes, ses proverbes. Loin des doudous et des mouchoirs, de l'exhibition d'un créole de pacotille, **Pluie et vent sur Télumée Miracle**, notamment constitue une tentative réussie de fusion de l'écrit et de l'oral, de restructuration en profondeur du français ; les trouvailles poétiques ne sont jamais gratuites ; ainsi cette déclinaison jamais close du mot*

¹⁷² *Télumée Miracle*,

*négresse à la louange de la femme : négresse à mouchoir, négresse à deux cœurs...»*¹

Pour analyser la présence du créole et de ses particularités linguistiques dans les romans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, et *Ti Jean L'horizon*, nous aurons recours à la classification générale proposée par Édouard Glissant² pour identifier la présence des éléments grammaticaux du créole : 1. *L'emploi généralisé du mot composé*. 2. *La substantification de l'infinitif*. 3. *La variation du sens avec le ton*. 4. *La matière pour l'objet*. 5. *L'économie spécifique de la langue*. 6. *La pratique du détour*. Ce procédé méthodique a été utilisé par Fanta Toureh pour examiner le roman *Télumée Miracle*. Nous le reprenons de manière critique afin de procéder à notre analyse.

Nous nous appuyons sur les paramètres de Glissant, en y ajoutant quelques cas que nous avons observés, d'autres apportés par la critique, tels que ceux de Jean Bernabé, Monique Bouchard, Teresita Hernández, Fanta Toureh, Kathleen Gyssels et qui révèlent tous le processus de créolisation permettant d'aboutir au franco-créole. Nous signalerons, quand nous le croirons utile ou nécessaire, les figures littéraires auxquelles il donne lieu. Par ailleurs, nous mettrons entre crochets l'expression franco-créole, suivie du numéro de la page où apparaît la citation dans l'édition que nous avons consultée. Pour souligner l'apport créole, nous le mettrons entre guillemets.

1. Transformations du langage dans les romans

Les transformations du langage s'opèrent au niveau lexical, syntaxique ou sémantique. Plusieurs formes d'une catégorie lexicale, syntaxique, sémantique ou pragmatique se chevauchent et c'est le changement de perspective qui pourrait signaler leur inclusion dans l'une ou l'autre de ces catégories. Nous noterons toutes les expressions créoles suivant la graphie française.

1.1. Transformations lexicales

Dans le cas du lexique créole, celui-ci présente plutôt le vocabulaire qui signale

¹ Fanta TOUREH, « Tous fils de Césaire », *Antilles Autrement*, Série Monde H.S. n° 41, Paris, octobre 1989, p. 202.

² Édouard GLISSANT, *Le discours antillais*, Seuil, Paris, 1981

les objets mis en valeur dans le paysage, ou présent dans les expressions de la vie quotidienne. Dans *Le creuset des cultures: la littérature antillaise*, Jean Faustman signale que dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* : « [...] on trouve une abondance de termes natifs, qui se réfèrent à la nature guadeloupéenne, fût-ce la flore ou la faune. D'ailleurs, ces substantifs se situent dans le récit et dans le discours, indiquant leur place importante et essentielle dans la vie des Guadeloupéens. Grâce au contexte, le lecteur non-créolophone saisit l'essence du nom et n'éprouve aucun sentiment de confusion ou perplexité. [...] Schwarz-Bart ancre son récit dans la réalité antillaise, offrant au lecteur la richesse du lexique et de la variété native. Par une force centripète littéraire, elle attire le lecteur pour qu'il entre dans ce monde charmant et séduisant et qu'il en jouisse sans éprouver une étrangeté irréconciliable. Il est évident que Schwarz-Bart limite son étalage des mots natifs à ce champ.»³

1.1.1. Désignation d'objets

a) Faune et flore locale :

- La faune

Les animaux occupent une place importante dans l'imaginaire antillais. Ce sont souvent les personnages principaux des contes. Parfois des hommes ou des femmes adonnés au mal peuvent prendre la forme de l'un deux. Un animal qui ne se trouve pas à l'endroit approprié ou ne correspond pas aux normes, par exemple une sauterelle trop grosse, est considérée comme une bête *voyée* - envoyée pour vous faire du mal - une bête maléfique. Si c'est un crabe, il est écrasé sans rémission ; l'insecte est brûlée.

Aux Antilles quand quelqu'un est décédé dans des circonstances bizarres, la preuve est faite : cette personne avait pris la forme de l'animal en question. Les quimboiseurs⁴ prennent souvent la forme de chiens. Le cheval à trois pattes est aussi considéré comme une manifestation de sorcier. Si un serpent a un comportement anormal, si par exemple au lieu de se lover il remue la tête de droite à gauche, c'est sans doute un homme transformé en *maman dlo*.⁵ Une sauterelle verte ou une grosse mouche

³ Jean Faustman, *Le creuset des cultures : la littérature antillaise*, Peter Lang, New York, 2004, p. 113.

⁴ Ce sont les sorciers qui pratiquent des prières, des sortilèges des incantations ou des sacrifices pour jeter un sort (magie noire) ou le libérer (magie blanche). Cf. Geneviève LETI, *L'univers magico-religieux antillais*, L'Harmattan, Paris, 2000, p. 14 3.

⁵ Personnage mythique des contes antillais équivalant à la sirène, une sorte de déesse des eaux qui ensorcelle celui qui l'approche. Les pêcheurs doivent tenir compte de sa présence car c'est elle qui donne une pêche abondante ou non, qui peut renverser une embarcation ou changer quelqu'un en pierre ou en serpent. *Id.*, p. 110. Ce personnage apparaît dans les deux romans.

dans une maison annoncent une visite, le papillon noir un deuil. Les crabes, chats, serpents, crapauds, chauves-souris, poules noires, poissons, araignées ou mouches participent dans la fabrication de sortilèges.⁶

Dans les deux romans les noms des plantes et des animaux locaux sont associés aux principaux personnages.

-[« agouti »] [*zagouti*] (*T.M.* p.168, 240, *T.J.* pp. 67, 87, 107, 114, 283). Mammifère rongeur de la taille d'un lièvre, brun, présentant une queue courte, des oreilles petites et rondes, relativement haut sur les pattes. Sa chair est très recherchée et son nom est d'origine caraïbe. »⁷

-[« anoli »] [*zandoli*] (*T.J.* p.269). C'est un petit lézard vert dont la couleur varie en fonction du sexe, de la température ou de la luminosité mais aussi de son humeur. Souvent, il est l'objet de jeux cruels de la part des enfants ; inoffensif mais il entre dans un grand nombre de préparations magiques. Sa queue coupée continue à mener une vie indépendante pendant quelques instants.

Les gens croient que c'est sa manière à lui de vous injurier ou de vous jeter un sort. Si quelqu'un voit deux anolis en train de se battre, c'est l'annonce d'une discorde dans son couple.⁸ D'après Jacques Corzani, le terme paraît être d'origine caraïbe.⁹

Dans *Ti Jean L'horizon* la couleur verte est mise en valeur :

« Il - Ti Jean - le frotta de la tête aux pieds, nerf à nerf, muscle à muscle, s'efforçant de faire vibrer chaque centimètre de peau et de suivre jusqu'au cours le plus intime du sang, ainsi que faisait man Éloïse pour lever les blesses des mortels, de ses fins doigts verts d'anoli. »¹⁰

-[« cabri »] [*kabrit*] (*T.M.* pp. 87, 109). Chèvre des Antilles. La peau de cabri est utilisée pour fabriquer le tambour guadeloupéen.¹¹

-[« cheval à diable »] [*chouval-a-dyab*] ou [*bèt-a-dyab*] (*T.M.* p. 27, *T.J.* p. 69). Phasme - nom générique -, insecte qui imite la forme des tiges sur lesquelles il

⁶ *Id.*, p. 21.

⁷ Jaques CORZANI, *Encyclopédie antillaise de littérature*, Désormeaux, Fort-de France, 1971, p. 301.

⁸ Geneviève LETI, *L'univers magico-religieux*, op .cit., p. 305.

⁹ Jaques CORZANI, *Encyclopédie antillaise de littérature*, op. cit., p. 305.

¹⁰ *Ti Jean L'horizon*, pp. 268 - 269.

¹¹ Sylviane TELCHID, *Dictionnaire du français régional des Antilles*, Editions Bonneton, Paris, 1997, p.

séjourne.¹²

Dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Toussine apparaît comme « [...] ce cheval à diable de Toussine qui ne parlait pas, ne répondait même pas à la parole, s'obstinait à regarder ailleurs.¹³

-[« coulirou »] [*koulirou*] (*T.M.* p.17). Sorte de sardine locale. Poisson très commun en Martinique.¹⁴

-[« écrevisse »] [*kakadò*] (*T.M.* p. 37, 39, 76, 78, 159, 191, 234, 240 ; *T.J.* p. 88). Elles sont dénommées « ouassou » en créole, d'après un terme d'origine caraïbe. Crustacé de rivière, à carapace plus fine que celle des écrevisses européennes et de taille souvent plus importante.¹⁵

-[« lambi »] [*lanbi*] (*T.M.* pp. 21, 228, 231). Gros coquillage de la mer des Antilles dont la chair est utilisée dans la cuisine créole. Il semble avoir été d'une importance capitale dans toute la préhistoire de la Caraïbe. Depuis l'époque précolombienne on consomme sa chair particulièrement riche en protéines.

Sous l'esclavage la conque servait de corne aux esclaves pour communiquer entre eux du haut des mornes pour appeler souvent à la révolte. La coquille était utilisée comme instrument de musique. Par la suite elle fut utilisée pour signaler les décès et convoquer les habitants aux cérémonies mortuaires. Les conques sont également utilisées pour fabriquer des objets et pour délimiter les tombes des pauvres gens dans les cimetières.¹⁶

Dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, les lambis sont présents dans les deux sens:

« Dès l'aube les mornes résonnèrent des appels des conques de lambis qui soufflaient de par toute la campagne, hélant indécis, peureux et désenchantés... Quelques temps encore, les conques de lambis maintinrent la terre fraîche, humide et luisante, autour des trois nouvelles tombes du cimetière. »¹⁷

30

¹² Henry TOURNEUX et Maurice BARBOTIN, *Dictionnaire pratique du créole de la Guadeloupe*, Karthala, A.C.C.T., 1990

¹³ *Télumée Miracle*, p. 27.

¹⁴ Jacques CORZANI, *Encyclopédie antillaise de littérature*, *op. cit.*, p. 308.

¹⁵ *Id.*, p. 305.

¹⁶ Cf. *Ibidem* et Jacques CORZANI, *Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane françaises*, *op. cit.*

¹⁷ *Télumée Miracle*, pp. 228, 231.

-[« mangouste »] [*manglous*] (T.M. p.120,171 ; T.J. p.12, 176, 178). Petit carnassier des régions chaudes, de petite taille, bas sur pattes et à longue queue très fournie. Elle s'attaque aux serpents. Et c'est d'ailleurs dans ce but qu'elle fut introduite aux Antilles.¹⁸ Dans *Ti Jean L'horizon*, un personnage est qualifié de mangouste :

« *La mangouste - cousine d'Onjali - eut beau se défendre, disant qu'elle avait cru surprendre un envoyé de la nuit, quelque bête à maléfice.* »¹⁹

-[« manicou »] [*mannikou*] (T.M. pp.137, 174, 218). Animal de type marsupial, endémique à la Martinique. Il vit dans les arbres. Sa longue queue lui permet de s'y accrocher ou de se suspendre. Il ne sort que la nuit car la lumière du jour l'éblouit. Il a la réputation d'être un animal voyé et celui qui l'éclaire peut s'égarer.²⁰ Quand quelqu'un a un regard inquiétant on dit qu'il « a l'air d'un manicou » .

Il apparaît avec ce sens dans *Téluée Miracle* :

« [...] il - le père Abel - ouvrait des yeux vifs et fureteurs de manicou aux aguets, et quoi qu'on dise, il y portait un intérêt prodigieux, criait, approuvait, et désapprouvait, se mêlait au chœur et poussait des **quelles entraves quels fers** pour exalter le narrateur et faire miroiter le récit du jour. »²¹

-[« pague »] [*pag*] (T.M. p. 16). Le mot français qui correspond à [pague] est pagre, qui désigne un poisson similaire à la dorade. Grâce à sa ressemblance avec le mot français et à l'adjectivation « rose », les non créolophones peuvent le comprendre.

« *Une bénédiction pour les amis, se disait Jérémie, le jour où il rendit visite aux parents de Toussine, vêtu comme à l'ordinaire, une belle pêche de [pagues roses] à la main.* »²²

-[« racoon »] [*rakoun*] (T.M. p. 237 ; T.J.pp. 67, 107, 114, 172). Raton-laveur.²³

-[« vivaneau »] [*vivanno*] (T.M. p.14). Poisson. *Lutjanus vivanus*. Valenciennes

¹⁸ Jacques CORZANI, *Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane françaises, op. cit.*, p. 312.

¹⁹ *Ti Jean L'horizon*, p. 178.

²⁰ Geneviève LETI, *L'univers magico-religieux, op. cit.*, p. 110.

²¹ *Téluée Miracle*, p. 137.

²² *Id.*, p. 419.

(Lutjanidae).²⁴

La flore

-[« acajou »] [*akajou*] (*T.M.* p.13, 70, 139, 149 ; *T.J.* p.12). Arbre des régions tropicales qui fournit un bois de couleur rouge brun, entremêlé de veines claires et foncées. Il a plus ou moins remplacé l'ébène à partir du XVIIe siècle comme bois précieux pour l'ébénisterie.²⁵

-[« acomat »] [*akoma*] (*T.M.* pp. 139, 152, 159, 17, 218, *T.J.* p. 98). Grand arbre utilisé souvent comme bois de construction aux Antilles depuis les débuts de la colonisation.²⁶

-[« balisier »] [*balizyé*] (*T.M.* pp. 14, 144 ; *T.J.* p. 21). Plante ornementale connue sous le nom de Canna dans les forêts tropicales et spécialement aux Antilles. Elle présente de belles fleurs rouges et jaunes.²⁷ Dans les deux romans, les personnages féminins sont associés au balisier rouge :

*« C'est à l'âge de quinze ans qu' elle - Télumée - se détacha nettement de toutes les jeunes filles, avec la grâce insolite du balisier rouge qui surgit en haute montagne. »*²⁸

*« Tel était Jérémie en ce temps où Toussine apparaissait à tous comme le balisier rouge surgi en haute montagne. »*²⁹

*« Je — Télumée — me suis retrouvée sous le regard d'Elie, l'âme vide et légère, un balisier rouge tout droit. »*³⁰

« Elle — Awa — le — Ti Jean — toucha aux épaules et pesa sur lui,

²³ Sylviane TELCHID, *Dictionnaire du français régional des Antilles*, op. cit., p. 30.

²⁴ *Id.*, p. 419

²⁵ *Id.*, p. 301

²⁶ *Id.*, p. 301. Glissant signale que cet arbre a disparu de la forêt martiniquaise. Cf. # Edouard GLISSANT, « Glossaire », *Le discours antillais*, op. cit.

²⁷ *Id.*, p. 305.

²⁸ *Télumée Miracle*, p. 14.

²⁹ *Ibidem*

³⁰ *Id.*, p. 144

*souriante, fraîche, un balisier tout droit. »*³¹

-[« calebasse »] [*kalbas*] (T.M. p. 85, 97, 200 ; T.J. p.140). Fruit non comestible. Coupé en deux, vidé de sa pulpe ce fruit peut servir de récipient ; il donne deux cuvettes appelées « couis ». La pulpe était utilisée dans la préparation de sirops pour guérir les brûlures.³²

-[« camphre »] [*kanf*] (T.M. p. 34). Il est utilisé pour conjurer de mauvais sorts. Ainsi avant de commencer une récolte, l'agriculteur peut en faire brûler dans son champ.³³

Quand Victoire, enceinte, glisse, elle se fait « *frotter au rhum camphré* » mais « *l'enfant naquit avant l'heure et mourut.* »³⁴

-[« canne campêche »] [*kann kanpèch*] (T.M. p. 143). Bois utilisé en ébénisterie ou en marqueterie. Il fournit une matière colorante. Parmi les bois de campêche on distingue plusieurs variétés : bois d'Inde, bois bleu, parmi d'autres. Le nom provient d'une ville de Mexique.³⁵

- [« carapate »] [*karapat*] (T.M. pp. 52, 153 ; T.J. p.19). Plante ou arbre appelé 'palma-christi' à cause de ses feuilles grandes et palmées. Aux Antilles ses graines sont nommées carapates parce qu'elles éclatent avec un bruit sec. Elles fournissent une huile très dense aux vertus purgatives. Elles sont souvent utilisées pour lisser la chevelure.³⁶

« *Entre ses mains le peigne de métal ne griffait que le vent. Elle - Toussine - humectait chaque touffe d'une coulée d'huile de carapate afin de lui donner souplesse et brillant, et, avec des précautions de couseuse, elle démêlait ses fils, les rassemblait en mèches, puis en tresses rigides, qu'elle enroulait sur toute la surface de mon crâne.* »³⁷

-[« cassia lata »] [(T.M. p. 233). Arbuste dont les feuilles s'utilisent en tisane et facilitent le fonctionnement du foie. Si la peau a une dépigmentation par endroits,

³¹ *Ti Jean L'horizon*, p. 21.

³² Geneviève LETI, *L'univers magico-religieux antillais*, op. cit., p. 35.

³³ *Ibidem*

³⁴ *Téluée Miracle*, p. 34.

³⁵ Jacques CORZANI, *Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane françaises*, op. cit., p. 306.

³⁶ *Id.*, p. 312.

³⁷ *Téluée Miracle*, p. 52

feuilles de ‘cassia alata’ sont pilées et posées en cataplasme.³⁸

-[« corossol »] [*kòwòsol*] (T.M. pp. 20,112). Petit arbre ressemblant au poirier européen. Ses fruits, garnis d’épines molles, présentent une pulpe juteuse, parfumée et rafraîchissante. Ses feuilles sont utilisées en médecine créole pour calmer certaines ardeurs. Mais l’efficacité n’est garantie que si la cueillette a lieu après le coucher du soleil et si l’on a frappé trois fois l’arbre en disant : ‘Corossol, réveille-toi, j’ai besoin de toi’.³⁹

Dans *Pluie et vent sur Téliumée Miracle* apparaît cet aspect médicinal du corossol : « *Le cocher venait parfois me réclamer une infusion de corossol, les soirs où madame avait des insomnies.* »⁴⁰

-[« courbaril »] [*koubari*] (T.M. pp. 23, 47, 139, 149 ; T.J. p. 12). Grand bel arbre tropical donnant un bois dur, rouge sombre, de grain très fin. Les meubles antillais traditionnels étaient souvent en courbaril.⁴¹

-[« figuier (banian) »] [*figé*] (T.J. pp. 102, 106, 107, 109, 127, 169). «Arbre immense que soutiennent ses ‘cuisses’, comme disait le père Labat, autrement dit des sortes d’arc-boutants que font les racines hors du sol et qui permettent à l’arbre de résister au vent. Ses grosses branches laissent pendre en général des lianes. Cet arbre n’a rien de commun avec le figuier européen .»⁴²

-[« filao »] [*filao*] (T.M. p.47) Arbre originaire de Madagascar, ressemblant par son feuillage très fin et tombant à un saule pleureur. Il décore souvent les cimetières antillais auxquels il confère un caractère romantique.»⁴³

-[« flamboyant »][*flanbwayan*] (T.M. pp.84, 88, 92, 104, 120, 151, 248, 253 ; T.J. p.12, 49). Arbre des régions tropicales aux très belles fleurs rouges excessivement abondantes. Il existe une variété plus rare de flamboyant jaune.⁴⁴ Téliumée est appelée « *cher flamboyant* »⁴⁵

-[« flèche de canne »] [*flèch a kann*] (T.M. p.12, 114). Hampe florale de la canne

³⁸ Kathleen GYSSELS, *Filles de solitude, op. cit.*, p. 398.

³⁹ Jaques CORZANI, *Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane françaises, , op. cit.*, p. 304.

⁴⁰ *Téliumée Miracle*, p. 112.

⁴¹ Jaques CORZANI, *op. cit.*, p. 304.

⁴² *Id.*, p. 309.

⁴³ *Id.*, p. 308.

⁴⁴ *Id.*, p. 309.

⁴⁵ *Téliumée Miracle*, p. 104.

à sucre .⁴⁶

-[« fromager »] [*fonmajé*] (*T.M.* p.123, 209, 210 ; *T.J.* p. 126, 154). Arbre majestueux des Antilles sensé abriter les esprits et servir de cadre aux cérémonies de sorcellerie .⁴⁷ C'est aussi l'arbre aux esprits en Afrique. Aux Antilles il est considéré comme l'arbre du diable par excellence. Le pacte avec le diable est conclu sous son feuillage à midi ou à minuit.⁴⁸

Il apparaît avec ce sens dans *Télumée Miracle* :

« *Demain notre eau peut devenir vinaigre ou vin doux, mais si c'est vraiment vinaigre, n'allez pas me maudire, laissez tranquillement dormir vos malédictions au creux des fromagers, car dites-le moi, n'est-ce pas un spectacle courant, ici à Fond-Zombi, que la métamorphose d'un homme en diable ?* »⁴⁹

Quand Ti Jean arrive en Afrique, un des premiers arbres qu'il retrouve c'est le fromager : «[...] *il reconnut les premiers arbres de la Guadeloupe, palmiers, cocotiers, fromagers....* »⁵⁰

-[« fruit à pain»] [*foyapen*] (*T.M.* p. 71, 93, 100,104, 107, 121, 140, 215 ; *T.J.* p.18). Fruit de l'arbre à pain ou Jacquier sans pépin des Indes (par opposition au Jacquier simple). Gros comme un melon, il donne un aliment approchant du pain de froment avec un léger goût d'artichaut ou de topinambour.⁵¹

-[« fruit défendu »] [*fri-défandi*] (*T.M.* p. 50). Fruit de la famille des agrumes tenant de l'orange et du chadèque. Les gens soutiennent, écrit Hearn, que ce fruit monstrueux est le même qui poussait au paradis sur l'arbre fatal.⁵²

-[« gommier »] [*gonmyé*] (*T.J.* p.12, 120). Arbre au bois plutôt blanc dont le tronc une fois évidé sert à construire des embarcations légères du même nom. Cette sorte de pirogue est d'origine caraïbe. Les indigènes la nommaient « *barcassa* ». ⁵³

-[« goyavier»] [*pyégouyav*] (*T.M.* p.139 ; *T.J.* pp. 31, 53, 54, 100, 111, 272).

⁴⁶ Sylviane TELCHID, *Dictionnaire du français régional des Antilles*, op. cit.

⁴⁷ *Id.*, p. 305.

⁴⁸ Geneviève LETI, *L'univers magico-religieux antillais*, op. cit., p. 76.

⁴⁹ *Télumée Miracle*, p. 123.

⁵⁰ *Ti Jean L'horizon*, p. 126.

⁵¹ Jaques CORZANI, *Encyclopédie antillaise de littérature. Prosateurs des Antilles et de la Guyane françaises*, op. cit., p. 305.

⁵² Geneviève LETI, *L'univers magico-religieux antillais*, op. cit., p. 77.

⁵³ Jaques CORZANI, *Encyclopédie antillaise de littérature. Prosateurs des Antilles et de la Guyane*

Fruit tropical de la taille d'une prune européenne dont le goût évoque un peu celui du coing. Il est surtout utilisé dans la fabrication de confitures diverses.⁵³

-[« icaque »] [*zikak*] (*T.M.* pp.18,136 ; *T.J.* pp. 40, 196). Arbre rustique poussant au pied des montagnes, près du littoral antillais et ressemblant assez au poirier d'Europe. Ses baies rouges, blanches ou violettes, noires parfois, sont plutôt fades mais très appréciés des enfants. Quant à l'amande que contient le noyau, l'agouti en est très friand. L'écorce est utilisée en pharmacie contre les dysenteries.⁵⁴

-[« igname »] [*ziyanm*](*T.M.* pp. 13, 123, 174, 188, 189, 218 ; *T.J.* pp. 61, 80, 258). Plante grimpante à petites fleurs dont le rhizome comestible peut atteindre parfois une vingtaine de kilos. Ce tubercule est amer et vénéneux quand il est frais mais succulent quand il est cuit.⁵⁵

-[« igname paccala »] [*pakala*] (*T.M.* p. 218). Variété d'igname blanche. »⁵⁶

-[« madère »] [*madè, dachin, chou-chin*] (*T.M.* p. 196). Racine, tubercule alimentaire.⁵⁷

-[« mahogany »] [*maogani*] (*T.M.* pp.13, 101, 119, 121, 190, 202 ; *T.J.* pp.12, 77, 283, 285). Nom d'une variété d'acajou fournissant de très beaux bois pour l'ébénisterie.⁵⁸

-[« malanga »] [*manlanga*] (*T.M.* pp. 200, 209, 218). Plante également dénommée chou-caraïbe, dont la racine féculente est très appréciée. On la consomme soit en morceaux, soit en « matété ».⁵⁹

-[« mancenillier »] [*mèdsigné*] (*T.M.* p. 245 ; *T.J.* p. 255). Arbre des régions chaudes de cinq à six mètres de haut, venant surtout en bordure de mer, auquel on attribue parfois, par exemple en Haïti, des vertus magiques. Dénommé aussi « arbre poisson » ou « arbre de la mort », le mancenillier sécrète un suc laiteux, âcre et vénéneux avec lequel autrefois les Caraïbes empoisonnaient leurs flèches.⁶⁰

-[« manguier »] [*pyé mango*] (*T.M.* pp. 31, 193, 194, 196, 197, 198 ; *T.J.* pp.

françaises, op. cit., p. 309.

⁵³ *Ibidem.*

⁵⁴ *Id.*, p. 310.

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ Raphaël LUDWIG, Danièle MONTBRAND, Hector POULLET, Sylviane TELCHID, *Dictionnaire créole français*, Maisonneuve et Larose/Servedit/Éditions Jator, 2002, p. 247.

⁵⁷ *Id.*, p. 216.

⁵⁸ Jaques CORZANI, *Encyclopédie antillaise de littérature. Prosateurs des Antilles et de la Guyane françaises, , op. cit., p. 312.*

⁵⁹ *Id.*, p. 308.

⁶⁰ *Id.*, p. 312.

111, 267). Gros arbre au feuillage touffu très répandu aux Antilles produisant des fruits allongés de couleur jaune, très savoureux et dégageant un léger parfum de térébenthine.⁶¹

-[« mombin »] [*monben*] (T.M. pp. 88, 101, 102). Gros arbre à petites fleurs réunies en grappes. On distingue plusieurs variétés : le mombin rouge ou prunier d'Espagne, le mombin jaune et parfois l'on appelle aussi *abusivement* mombin, l'ambarelle ou « pomme-cythère »⁶². Les fruits ont une odeur très forte. C'est pour cette raison qu'Élie dira à Télumée « - Malgré les mombins, tu sens la cannelle. »⁶³ Il existe la croyance qu'il est dangereux de s'endormir sous cet arbre car on risque de ne plus se réveiller.⁶⁴

-[« oranger »] [*pyé zoranj*] (T.M. p. 22). Les orangers et les mandariniers sont des arbres qui « *interviennent, dans certains sorts pour fidéliser un homme ou le rendre amoureux. Ainsi après s'être assuré que l'arbre choisi porte des fruits juteux et sucrés (le sucre à la réputation d'adoucir), la personne qui veut jeter le sort choisit deux branches qui se croisent en se frottant l'une contre l'autre. Sur la branche du haut, la femme écrit le nom de l'homme et écrit le sien sur celle du bas. Elle doit ensuite écarter les deux branches, enlever une partie de l'écorce à l'intersection puis relâcher les branches. Les morceaux d'écorce prélevés sont ensuite utilisés pour préparer le dessert qu'elle fera consommer à l'homme en question.* »⁶⁵

-[« paoca »] (T.M. p.193). Feuille magique qu'on laisse macérer dans les bains démarrés, a des propriétés vermifuges. »⁶⁶

-[« semen-contre »] [*simenn-kontra*] (T.M. p. 233). Herbe cultivée près de maisons, connue pour ses propriétés vermifuges ; on l'utilise en tisane légèrement salée.⁶⁷

-[« sene »] [*senn*] (T.M. p. 233). « Arbrisseau spontané. Utilisé contre les inflammations internes »⁶⁸

Toutes ces plantes et feuilles à valeur magique seront utilisées par Télumée pour guérir des malades comme nous pouvons le remarquer dans l'exemple suivant :

⁶¹ *Id.*, p. 308.

⁶² *Id.*, p. 313.

⁶³ *Télumée Miracle*, p. 102.

⁶⁴ Cf. Geneviève LETI, *L'univers magico-religieux antillais*, *op. cit.*, pp. 141 - 142.

⁶⁵ *Id.*, pp. 127 -128

⁶⁶ Kathleen GYSSELS, *Filles de Solitude*, *op. cit.*, p. 404.

⁶⁷ *Id.*, p. 405

« Je - Télumée - commençai à soigner l'enfant au séné, au semen-contre, au jus d'herbes. Je lui donnai des bains de cassia-lata, je l'humectai d'ail aux jointures, la frottai doucement des pieds à la tête. »⁶⁹

Ces listes de vocabulaire permettent de constater la diversité et la fréquence d'utilisation. Certains mots n'apparaissent qu'une seule fois, mais d'autres comportent multiples occurrences ce qui confirmerait son usage courant. Ce vocabulaire créole s'utilise particulièrement pour signaler le nom des animaux et des végétaux locaux, mais il a aussi une fonction poétique dans la construction des tropes. Comme nous l'avons signalé, pour les lecteurs non créolophones, ce vocabulaire s'insère, en général de façon transparente dans le texte, grâce au contexte ou parce que la chose qu'il signale est déjà décrite. Les principaux personnages des deux romans seront associés aux plantes et aux animaux. *Pluie et vent sur Télumée Miracle* évoque une atmosphère chargée de métaphores de la nature - avec ses quatre éléments - le feu, l'air, la terre et l'eau.⁷⁰

⁶⁸ *Ibidem*

⁶⁹ *Télumée Miracle*, p. 233.

⁷⁰ Cf. Andrew OBASA, « Simone Schwarz-Bart et le conte antillais : à la recherche du juste milieu », *Études Créoles*, vol. X, n° 1, 1987, p. 24

Pers. <i>Télumée</i> <i>Miracle</i> <i>Miracle</i>	Flore	Faune
Minerve	peau d' acajou rouge, 13	coq de combat, 124
Toussine	flèche de canne, 12 balisier rouge, 13,14 belle laitue, 16	libellule, 21 cheval à diable, 27 coq de combat, 124
Jérémie	icaque violette, 18	zèbre de mer, 21
Victoire	bois de rose, 33 sarment brûlée, 33 gousse de vanille, 45	coq de combat, 124

Télumée	cannelle, 102 flamboyant,104,124,190 fruit à pain, 104,107,121 filao, 124 bambou, 124 cocotier, 142 canne congo, 141,143 balisier rouge, 144 fleur de coco, 147, 170 acomat tombé, 159, 174 papaye tombé de l'arbre, 163 mancenillier, 190 feuille de signe, 211	cabrisseau, 87, 109 coq de combat, 124 congresse, 141,144,153 libellule, 146 crabe, 160, 169 poisson maigre, 163
---------	--	---

Elie	cannelle, 102	zèbre, 115,117, 134 fourmi folle, 252 for
Amboise	acomat tombé, 152 grand arbre sec et noueux, 119	brebis égarée, 224
Sonore	balisier rouge , 236	tendre animal, 234 rusé poulpe, 235 r Rusé pocharmé poulpe

Ange Médard	mancenillier empoisonné, 245	chauve souris, 237
Olympe	fruit à pain, 215	

Personnages <i>Ti Jean L'horizon</i>	Flore	Faune
Wadamba	chevelure = cotonnier en fleur, 16 en fleur cheve	congre vert
Awa/Eloise	fruit à pain, 18 gousse de vanille bien noire, 19 balisier rouge b b balisi b ba balisier rouge	guêpe maçonne, 110
Ti Jean	liane d'igname, 61	jeune pachyderme, 29 petit buffle, 58, 63 taureau de parade, 171, 179

Egée	pousse de laitue, 45 laitue verte, 89	poisson volant, 66
Onjali	chèvre qui bêle, 171	mangouste, 178

Comme l'a bien signalé Maryse Condé : « *A travers Pluie et vent sur Télumée Miracle, la nature est omniprésente. Elle ne se dissocie pas de l'homme. Elle aussi est vie et avec lui, à travers ses caprices redoutables, ses générosités et ses volte-face elle forge le destin de l'île. Pour symboliser cette union de l'homme et de la nature, éléments indissolubles d'un même élan vital, l'auteur a recours à de nombreuses images végétales pour caractériser les humains.* » ⁷¹

Les métaphores pour décrire tant l'homme que la femme dans leurs qualités et leurs défauts sont alors très abondantes. D'autres images associent la femme à la terre, aux forces cosmiques : Toussine est « un morceau de monde, un pays tout entier, un panache de négresse, la barque, la voile et le vent », Télumée est « cher pays », « la Guadeloupe toute entière », Égée est « Petite Guadeloupe ». ⁷² Nous pouvons remarquer, en général, que ce sont les personnages féminins qui sont associés au plus grand nombre de fleurs et d'animaux :

« [...] la place de la femme est prépondérante dans le roman des Antilles, et des Amériques en général. Elle est associée à la terre et à l'île, et souvent un végétal est son emblème (balisier, flamboyant, fleur de coco...) Ce n'est pas un hasard :

⁷¹ Maryse CONDÉ *La parole des femmes. Essai sur les romancières des Antilles de langue française*, L'Harmattan, Paris, 1993, pp. 64 - 65.

⁷² Cf. Dominique DEBLAINE, « Vision poétique du blanc chez Simone Schwarz-Bart et Gisèle Pineau : quand le stéréotype se fait jour », *Mythes et réalités transatlantiques. Dynamique des systèmes de représentation dans la littérature*. Séminaires et Actes du colloque international, Talence, 1995, Éditions

femme-fleur, femme-jardin, mère et amante, femme libre et femme entravée, vie et mort, elle est en connivence avec les forces telluriques par sa présence, son travail optimiste, les enfants qu'elle met au monde, elle s'approprie le sol où elle a été transplantée. Elle détient l'histoire et magie, et incarne la vertu cardinale d'une race : sa résistance, car selon le dicton créole, 'un nègre ne meurt jamais'.»⁷³

1.1. 2. L'emploi généralisé du mot composé

Un procédé généralisé dans la langue créole est la juxtaposition de substantifs, de substantifs et d'adjectifs ou d'expressions qui forment des mots composés qui enrichissent le vocabulaire⁷⁴. Mais il ne doit pas être confondu avec des structures analogues qui existent en français. A ce propos, Édouard Glissant fait l'observation suivante :

« La généralisation du procédé ne permet pas qu'on assimile tout simplement aux modes de fabrication que donnent en français le « faire-valoir » ou le baisse-en-ville [...] An béni commet (Haïti et Martinique), un béni commerce, un mariage qui légalise un concubinage. Plési lan mori (Haïti), plaisir de la morue, une variété de patate douce. An grange nounou (Martinique), un râper de genoux, un petit bal où l'on se presse. »⁷⁵

Dans les deux romans des mots composés sont présents dans les expressions concernant les activités magiques, la faune, la flore, la danse et la nourriture. Voyons

de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, Talence, 1997, p. 348.

⁷³ Fanta TOUREH, « Tous fils de Césaire », *op. cit.*, p. 205.

⁷⁴ « Si la composition est un procédé certainement plus développé en créole que la dérivation elle-même, elle semble aussi caractériser le français des Antilles. On parlera ainsi de « mangé-macadam » (Chamoiseau) de « chabin-foubin » de « court-bouillon-poisson », d'« herbes-médecine », de « touffé-réquin », de « carré-terre » (95 acres), de « cache-corset » (soutien-gorge), d'« attrape-à-crabe » (pince pour attraper les crabes lors des « chasse à crabes ». » Guy et Marie-Christine HAZAËL-MASSIEUX, « Le français aux Antilles », *Le français dans l'espace francophone*, Tome 2, Honoré Champion # E#diteur, Paris, 1996, p. 676.

⁷⁵ Édouard GLISSANT, *Le discours antillais*, *op. cit.*, p. 354.

quelques exemples :

- *Les activités magiques :*

- [« homme-chien »] [*chienpanzê*] (T.M. p. 196). Pour les sorciers le chien est lié à leurs travaux car ils pensent que le chien sent les mauvais esprits ou les zombis. Il peut faire la différence entre les bonnes personnes *bon moun* des mauvaises. Il existe la croyance que certaines personnes quimboisées se transforment en chien⁷⁶. La sorcière Man Cia se transforme en chien à la fin de sa vie :

« Le lendemain, étant chez moi à creuser un sillon de madères, voici qu'un grand chien noir apparaît avec une queue étonnamment petite pour sa taille. Mon idée n'était pas sur les chiens et les hommes-chiens et j'ai continué à fouiller ma terre paisiblement [...] Le dimanche venu, une force m'a poussée vers les bois enchantés et j'ai trouvé la case vide, les portes et fenêtres ouvertes au vent, et le chien noir couché au pied du manguiier qui portait mon petit miroir. Man Cia m'attendait, ses pattes devant posées l'une sur l'autre, et m'approchant je reconnus ses curieux ongles mauves, striés dans la longueur. »⁷⁷

-[« docteur-feuilles »] [*dòk-fèy*] (T.J pp 38, 77). Guérisseur par les plantes.

« Elle - Eloïse - était un peu docteur-feuilles, administrait des potions et bains d'herbes, apaisait dans le corps humain tout ce qui était à la portée des petites mains sèches, nerveuses, aux doigts devenus verts par le contact avec les plantes . »⁷⁸

« [...] sans doute la pauvre créature était-elle quelque part à remplir son office de docteur feuilles, à froter des herbes et à malaxer, pinçoter, chasser doucement le mal de ses doigts verts de lézard. »⁷⁹

-[« bain démarré »] [*ben démaré*] (T.M. p. 193). La magie antillaise chasse le mauvais sort par toute sorte de moyens dont les protègements — prescriptions et recettes — et les bains. C'est un bain à la composition mystérieuse d'herbes, et de

⁷⁶ Cf. Geneviève LETI, *L'univers magico-religieux antillais*, op. cit., p. 42.

⁷⁷ *Téluée Miracle*, p. 196.

⁷⁸ *Ti Jean L'horizon*, p. 38.

⁷⁹ *Id.*, p. 77.

feuillages qu démarrent une malchance persistante c'est-à-dire la font cesser, *marrer* signifiant aux Antilles « lier », sens anciennement attesté dans certains parlers de la métropole.

Sur ces bains, appelés également *bains de chance*, veine et déveine sont censées rebondir en retournant au jeteur de sort l'imprécation qu'il a lancée. Il sert donc à purifier, conjurer un sort ou enlever les nœuds qui entravent quelqu'un de manière symbolique. La préparation du bain inclut de nombreux composants. Le bain peut-être pris dans une mer agitée ou à la maison dans un bassin de fer blanc où ont macéré diverses plantes. La personne se frotte avec des herbes considérées comme purifiant le corps et l'âme. Après le bain, le reste de l'eau est versée sur la tête.

Il constitue un remède aux bouffées délirantes et aux hallucinations, le bain démarré 'largue les amarres' qui assujettissent son corps malade à l'esprit malfaité. 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, le bain couronne sa propre victoire sur le mal.⁸⁰

Chaque fois que Télumée visitera Man Cia, elle respectera ce rituel cher à la « gadézafé », une autre formule pour désigner la guérisseuse traditionnelle.⁸¹

« Je — Télumée — ne la — Man Cia — trouvais jamais dans la clairière, mais une grande terrine de terre cuite m'attendait devant sa case au soleil, emplie d'une eau violacée par toutes sortes de feuillages magiques, paoca, baume commandeur, rose à la mariée et puissance de Satan. Aussitôt j'entrais dans le bain, j'y lâchais toutes mes fatigues de la semaine, prenant bien soin de réunir mes mains en creux, comme un bol, pour en déverser neuf fois le contenu au milieu de ma tête. »⁸²

-[baume commandeur] Il existe en créole l'expression [*bòm-dè-vi*] qui est une lotion utilisée pour les massages. Cette expression apparaît dans le passage que nous venons de citer.

⁸⁰ Cf. Geneviève LETI, *L'univers magico-religieux antillais*, op. cit., p. 26

⁸¹ Kathleen GYSSELS, *Le folklore et la littérature orale créole dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart (Guadeloupe)*, op. cit., p. 56.

⁸² *Télumée Miracle*, p. 193.

- *La nourriture* :

-[court-bouillon] [*bouyon*]. (T.M. p. 10). Bouillon dont lequel le poisson est préparé avec une sauce à base de roucou, de thym, de persil, de citron, de cives et de piment. Corzani signale que cette préparation est particulière aux Antilles et ne doit pas être confondue avec le court-bouillon européen qui, se rapprocherait plutôt d'un « blaff » antillais sans piment.⁸³ C'est le plat que Minerve enseigne à préparer à sa fille pour son amoureux Jérémie :

« Et, dans ce débordement de joie, elle taquinait parfois Mlle. Toussine... j'espère que tu aimes le poisson, viens donc, chanceuse, que je t'apprenne à préparer un court-bouillon spécial qui fera Jérémie se lécher de dix doigts, si poli soit-il... »⁸⁴

-[cochon planche] [*kochon planch*] (T.M. p. 62). Cochon de race locale assez efflanqué. S'oppose au « cochon barique » de grosse race. Toussine partage ce plat avec Man Cia, la sorcière, dans un moment spécial où elles se souviennent du défunt Jérémie. Toussine verse un peu de sauce à ses pieds en souvenir des morts, et particulièrement de Jérémie :

*« — Ah, dit Man Cia, les morts se servent en premier, maintenant ?
— Tu le sais, répondit grand-mère en souriant, Jérémie a toujours eu un faible pour la daube de cochon planche. »⁸⁵*

La libation est encore pratiquée par beaucoup d'Antillais encore aujourd'hui et c'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 de breuvage, ou de quelque autre liquide, en offrande de ceux qui furent.* »⁸⁶

Au moment de l'initiation de Ti Jean, « [...] *Wadamba saisit une cruche et en fit couler quelques gouttes d'un liquide blanchâtre, parsemé de petites graines chaudes et*

⁸³ Cf. Jack CORZANI, *Encyclopédie antillaise de littérature. Prosateurs des Antilles et de la Guyane*.

⁸⁴ *Id.*, p. 17

⁸⁵ *Id.*, p. 62.

⁸⁶ Kathleen GYSSELS, *Le folklore et la littérature orale créole dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart*

rondes, sur le sol de terre battue. Chaque fois qu'une goutte était bue par la terre, l'homme prononçait quelques mots d'une langue inconnue. »⁸⁷

Dans les deux romans, les repas sont toujours partagés, ils constituent un moment de convivialité et les sauces sont très importantes. Toussine prépare une « sauce d'écrevisse à se mettre à genoux, crier pardon merci »⁸⁸ avant de commencer la soirée de contes.

En général la nourriture est partagée à deux. Élie et Télumée écoliers mangent « sous un grand flamboyant, qui poussait dans une arrière-cour, non loin de l'école. »⁸⁹ Plus tard, quand Télumée s'installe avec Man Cia « sous le manguier, pour un menu toujours le même, du riz aux haricots rouges qui mijotait depuis l'aube, avec une sempiternelle queue de cochon. »⁹⁰ Le moment de bonheur partagé par Amboise et Télumée est centré sur le repas :

« Alors nous nous asseyions près de la hutte, à son ombre, et venait ensuite une des heures que je préférais. Je me penchais sur le foyer de pierres, je retirais les racines chaudes de la marmite, taillais sur elles les longs méandres d'un concombre qui mourait à la vapeur. Puis je cueillais des piments mi-verts, en garnissais le bord de chaque assiette, et, assis à même la terre, les genoux détendus et les orteils ouverts à la fraîche nous commencions notre repas. Des dents de sa fourchette, Amboise entamait une lamelle de racines, la trempait de tous côtés dans la sauce diable, puis regardait un instant et la portait à son palais, la mâchant bien plus longtemps que nécessaire, comme s'il éprouvait quelque gêne, un scrupule à ne plus la sentir, comme si chaque bouchée avait sa propre saveur qu'il était tenu de suivre jusqu'au bout. Ainsi, c'était une grande fête mystérieuse, une incitation muette à la continuation de la vie, sous toutes ses formes, et surtout celles que personne ne peut acheter, tel un ventre content et visité par tous les produits de la terre... »⁹¹

Dans son article « Du fond de casseroles », repris de son allocution de bienvenue

(Guadeloupe), *op. cit.*, p. 43.

⁸⁷ *Ti Jean L'horizon*, p. 62.

⁸⁸ *Télumée Miracle*, p. 78.

⁸⁹ *Id.*, p. 73.

⁹⁰ *Id.*, p. 194.

⁹¹ *Id.*, p. 220

aux cuisinières de Guadeloupe (1986), Simone Schwarz-Bart signale que :

« La cuisine créole est avant tout une cuisine de partage. On considère que le fait de manger seul est une punition. C'est pourquoi, même célibataire, on ne prépare jamais de repas pour une seule personne. On attend toujours, on espère, on compte toujours que quelqu'un viendra, s'arrêtera, goûtera. Non, manger seul n'est pas manger, dit-on, et l'on ne prend vraiment le goût de la nourriture qu'en compagnie. Ainsi, il y avait dans mon village une bonne femme si vorace, si extraordinairement vorace qu'elle mangeait dans son coin la porte fermée ne soulevant pas même le couvercle de sa marmite, de crainte que quelqu'un ne sente pas la bonne odeur et ne s'en vienne auprès d'elle, réclamer sa part. A la fin, disait-on, révolté par son attitude, un esprit malin s'était installé dans sa case et renversait tout le contenu de sa marmite, ce qui fit que la vorace termina ses jours en se nourrissant de pain sec. Je ne peux pas garantir la véracité de cette histoire, mais elle dit bien, à sa manière, ce qui se passe d'une case à l'autre quand vient l'heure du repas, les odeurs qui s'échangent et les plats que l'on goûte, les parents, les amis, les voisins qui entrent et sortent, la communion humaine. [...] la cuisine créole, à son niveau le plus quotidien, est un acte de communion avec la nature et avec les hommes. »⁹²

- *La faune et la flore :*

Des mots composés désignent aussi les fruits et légumes locaux. Parmi d'autres exemples, nous pouvons signaler : « pois boucoussous »⁹³, « pois doux »⁹⁴, « canne congo »⁹⁵, « pomme malacca »⁹⁶, « pomme-liane »⁹⁷, « pomme-cythère »⁹⁸.

- *Les coutumes :*

Nous avons trouvé l'expression voum-tac [*voumtak*] (T.M. pp. 91, 92). Elle

⁹² Simone SCHWARZ-BART, « Du fond des casseroles », *Autrement, Antilles : Espoirs et Déchirements de l'âme créole*, Série Monde H.S. n° 41, Paris, octobre, 1989, p. 176.

⁹³ *Téluée Miracle*, pp. 123,193, *Ti Jean L'horizon*, p. 265.

⁹⁴ *Pluie et vent sur Téluée Miracle*, p. 136.

⁹⁵ *Id.*, pp. 22, 141, 143.

⁹⁶ *Id.*, p. 240.

⁹⁷ *Id.*, pp. 20, 99.

⁹⁸ *Ti Jean L'horizon* p. 20

désigne une flûte de bambou. Elle est explicitée dans le texte :

« *Le plus mystérieux d'entre eux était un certain Tac-Tac ainsi nommé à cause de son voum-tac, l'énorme flûte de bambou qu'il portait toujours à l'épaule, suspendue pour l'éternité.* »⁹⁹

Par ailleurs, de nombreuses relations syntaxiques sont généralement marquées en français des Antilles simplement par la parataxe avec juxtaposition des propositions ou groupes de mots.¹⁰⁰ Les relatives objet marquées en français par « que » subissent le même sort. Nous avons trouvé les exemples suivants :

-[« biguine doux-sirop »] C'est la juxtaposition de deux expressions dont l'une composée d'un adjectif et d'un substantif :

« *Elle - Toussine - modulait finement des mazoukes lentes, des valsees et des biguines doux-sirop, car elle avait le bonheur mélancolique. Il y avait Yaya, Ti-Rose Congo, Agoulou, Peine procurée par soi-même et tant d'autres merveilles des temps anciens, tant de belles choses oubliées, qui ne flattent plus l'oreille des vivants.* »¹⁰¹

Biguine en créole [bigin] est le nom d'une danse antillaise. C'est un rythme dansant à deux temps. Elle serait née à la faveur des mouvements d'immigration qui se firent entre les Antilles et la Louisiane, après l'abolition de l'esclavage. Ce terme trouverait son origine dans le verbe anglais *to begin* qui était employé par les joueurs de jazz pour annoncer le départ d'une musique. Par la suite, la biguine fut enrichie et devint un rythme à trois temps pour la biguine *wabap*, à quatre temps pour *le kalangue* et la biguine-ka.¹⁰²

[« deux jambes deux flûtes »] Deux expressions sont juxtaposées avec l'omission du comparant pour créer une métaphore. Cette expression vient du créole : *Janm a-w fin kon bagyèt a jaz* qui veut dire que quelqu'un a les jambes aussi maigres que des baguettes de bambou. :

« *C'est vrai dit-elle enfin, pour bien connaître la Reine, il faut l'avoir vue à*

⁹⁹ *Téluée Miracle*, pp. 191- 192.

¹⁰⁰ Guy et Marie-Christine HAZAËL-MASSIEUX, « Le français aux Antilles », *Le français dans l'espace francophone*, Tome 2, Honoré Champion Editeur, Paris, 1996, p. 674.

¹⁰¹ *Téluée Miracle*, p. 52.

¹⁰² Cf. Jacques CORZANI, *Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane françaises*, op. cit.

L'Abandonné, du temps de Jérémie... Elle avait un corps catalogue, deux jambes deux flûtes, un cou plus flexible que la tige d'un réveille-matin... et sa peau, comment vous dire ? ... »¹⁰³

[« nez deux tuyaux d'orgue »] Juxtaposition de deux expressions avec l'omission du comparant pour créer une métaphore :

« Et tandis qu'il se tenait devant la porte, grand nègre rouge aux yeux inquiets, aux rides profondes, au nez deux tuyaux d'orgue, je souriais en moi-même et me disais qu'au lieu d'inventer l'amour ces grandes carcasses d'hommes auraient mieux faire d'inventer la vie. »¹⁰⁴

-L'ethnologie :

Le procédé de composition s'applique pour désigner le métissage des êtres humains. Haut-Colbi est « un nègre caraïbe »¹⁰⁵, « un zambo-caraïbe »¹⁰⁶ et Germain est un « nègre marron »¹⁰⁷.

Nous pouvons noter que les mots composés utilisés dans les romans renvoient à la réalité locale et certains sont composés d'un élément français et d'un élément créole. Le procédé de la composition lexicale est particulièrement réussi chez Simone Schwarz-Bart. Elle crée une langue métisse par excellence qui traduit une réalité composite, celle de son contexte. Le franco-créole de Simone Schwarz-Bart est le résultat d'un travail soigné, de telle sorte que le lecteur non créolophone peut comprendre son récit. Nous pouvons suivre Priska Degras quand elle affirme que : « *Simone Schwarz-Bart parvient, par une mystérieuse et miraculeuse alchimie, à trouver le moyen d'une heureuse, parfaite alliance du créole et du français. L'inaltérable grâce de cette expression singulière fait de Pluie et vent sur Télumée Miracle une œuvre-phare.* »¹⁰⁸

¹⁰³ *Télumée Miracle*, p. 184.

¹⁰⁴ *Id.*, p. 189.

¹⁰⁵ *Id.*, pp. 45, 46.

¹⁰⁶ *Id.*, p. 68.

¹⁰⁷ *Id.*, p. 38.

¹⁰⁸ Priska DEGRAS, « Une femme précurseur : Simone Schwarz-Bart », *Notre Librairie*, n° 117, Paris,

1.1.3. Insertion ponctuelle de mots créoles

Comme l'a bien signalé Jean Faustman dans *Le creuset des cultures : la littérature antillaise*, le créole chez Simone Schwarz-Bart est dissimulé dans le texte. L'existence, la richesse et le charme de la diglossie du roman ne sont suggérés que légèrement. Un créolophone retrouve une familiarité agréable dans le texte, due à l'alchimie du langage dans laquelle il sent l'âme de son pays, il éprouve la sensation d'être chez-soi tandis qu'un non-créolophone, se sent également à l'aise dans une nouvelle ambiance. Le langage coule et émet un parfum d'authenticité.¹⁰⁹

Dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, nous avons trouvé deux exemples à propos de l'emploi purement créole inséré dans le texte que l'auteur a elle-même mis entre guillemets pour les distinguer du reste. Ce n'est pas notre intention de reprendre un bilinguisme. Dans ces cas-là, il y a une valeur affective spécifiant un syncrétisme linguistique, enraciné dans le commun du peuple.

Jean Bernabé, dans son étude sur la présence du créole dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, signale « [...] qu'il existe des cas où, mise à part l'écriture accommodée à la graphie française du texte, le créole s'imprime en sa forme presque brute dans le roman. Dans ce cas, il est toujours environné de guillemets qui sont le signe de son étrangeté par rapport au français, langue indigène du texte. »¹¹⁰

- [« ti bandes »] littéralement « petites bandes » : Petit campagnard chargé, lors de la coupe de canne à sucre, de ramasser les cannes oubliées par les « amarreuses ». Certains d'entre eux avaient parfois moins de sept ans et se trouvaient contraints de travailler des journées entières. Le nom qui les désigne provient du fait qu'ils formaient des sortes de bandes.¹¹¹ Bernabé remarque que pour l'expression « ti-bandes » il s'agit « [...] d'un cas-limite, où le romancier refuse de faire assumer par la langue française une situation qu'il perçoit comme liée à une expérience spécifiquement antillaise ».¹¹²

avril-juin 1994, p. 19.

¹⁰⁹ Jean FAUSTMAN, *Le creuset des cultures: la littérature antillaise*, op. cit., pp. 113, 115.

¹¹⁰ Jean BERNABÉ, « Le travail de l'écriture chez Simone Schwarz-Bart », *Présence Africaine* n° 121-122, 1^{er}/2^o trimestre, Paris, 1982, p. 172.

¹¹¹ Jacques CORZANI, *Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane françaises*, op. cit.

¹¹² Jean BERNABÉ, « Le travail de l'écriture chez Simone Schwarz-Bart », *Présence Africaine* n° 121-122,

« Je - Télumée - l'aidais comme je pouvais, allais chercher de l'eau, courais après le porc, les poules, courais après les crabes de terre à carapace velue, si délectables au gros sel, courais après les mauvaises herbes en compagnie des « ti-bandes » dans les champs de canne de l'Usine [...] »¹¹³

Deux autres exemples où apparaît l'expression « ti » sont à mentionner. D'abord le second roman de Simone Schwarz-Bart *Ti Jean L'horizon*. Rappelons que le personnage est appelé ainsi pour le démarquer de son père Jean L'horizon, mais finalement il gardera ce « ti » tout au long de sa vie.

« On l'avait baptisé du nom de son père, mais ceux de la vallée évitaient de l'appeler ainsi, Jean, Jean L'horizon, crainte que le défunt n'en profite insidieusement pour répondre à l'appel. Éloïse n'aimait guère cela, elle non plus, entretenir la confusion entre les vivants et les morts ... et pour éviter ce mic-mac son garçon répondit longtemps aux seuls noms de Hep, Holà, et Psitt ; puis quelqu' un eut l'idée de l'appeler Ti Jean, et c'est sous ce modeste emblème que le héros fit son entrée dans le monde, lui qui devait un jour bouleverser soleil et planètes... »¹¹⁴

L'expression « ti mâle » veut dire « cher ami, mon vieux ». Elle est utilisée pour désigner Ti Jean :

« Lorsqu'on lui présenta le ti-mâle, elle - Éloïse - reconnut aussitôt l'arête frontale épaisse, têtue, qui faisait comme une avancée de casque au crâne solaire de Wadamba. »¹¹⁵

Dans la description d'un repas bien succulent nous trouvons l'expression « petit brin » du créole « *tibwen* » ou « *ti-bren* » qui signifie un peu :

« [...] couvrez encore votre marmite un petit brin, pour y faire mourir le piment, et

1^o/2^o trimestre, Paris, 1982, p. 172.

¹¹³ Télumée Miracle, p. 50.

¹¹⁴ *Ti Jean L'horizon*, p. 29.

¹¹⁵ *Id.*, p. 26.

*puis vous retirez du feu et ajoutez la marinade. »*¹¹⁶

Mais l'adjectif petit est souvent utilisé en créole et en français des Antilles sans avoir toujours un sens diminutif mais un sens affectif, appréciatif, par exemple « un bon petit manger », un plat succulent.¹¹⁷

- [« pitt»] apparaît aussi entre guillemets. Il désigne les arènes où ont lieu les combats de coqs. L'expression « *pit a kok* » est utilisée en créole aussi :

*« [...] nous nous transportions, ma sœur Régina et moi, sous la large terrasse du « pitt » de M.Tertullien, où, le dimanche, combattaient tous les coqs de l'endroit. »*¹¹⁸

Parfois, la romancière utilise des expressions, qui apparaissent entre guillemets dans le texte et qui acquièrent un sens différent par rapport à l'usage courant en français ou qui ne suivent pas les normes de la grammaire. Voyons quelques exemples :

*« Les gens ne la comprenaient pas toujours, c'était une « femme fantaisie », une « lunée », « une temporelle », mais tout cela ne l'amenait qu'à hocher la tête et sourire, et elle continuait à faire ce pour quoi le bon Dieu l'avait créée, vivre. »*¹¹⁹

*« Peu à peu toutes les vérandas se vidèrent de leurs « infernaux ». »*¹²⁰

*« [...] c'est pourquoi maintenant je ne quittais plus ma case, m'accrochant à elle comme le « crabe honteuse » à sa carapace . »*¹²¹

*« Reine Sans Nom était habillée à la manière des « négresses à mouchoir » qui portent un madras en guise de coiffe . »*¹²²

En ce qui concerne l'utilisation du terme madras aux Antilles, Corzani fait remarquer que « [...] le mot désigne également la coiffe formée d'un foulard de ce tissu

¹¹⁶ Ti Jean L'horizon, p. 265.

¹¹⁷ Cf. Sylviane TELCHID, *Dictionnaire du français régional des Antilles, Guadeloupe-Martinique, op. cit.*

¹¹⁸ Télumée Miracle, p. 32.

¹¹⁹ Id., p. 69.

¹²⁰ Id., p. 154

¹²¹ Id., p. 160.

¹²² Id. p. 48.

*noué d'un ou plusieurs nœuds. Comme dans certaines régions africaines (le Sénégal par exemple) le nombre et la disposition des nœuds avaient autrefois une signification bien précise : l'initié pouvait au premier coup d'oeil savoir si le cœur de la personne était libre ou déjà pris. Si ce langage codé a plus ou moins disparu, on peut en tout cas, de nos jours, distinguer une guadeloupéenne, une martiniquaise ou une guyanaise à leurs « têtes » différentes, à leur manière originale de nouer le madras. Le madras (comme coiffure) a toujours été la coiffe des femmes de couleur par opposition aux jeunes filles blanches « élevées en chapeau »*¹²³

L'expression « aristocrate » est souvent utilisée dans les deux romans. En créole [*aristokat*] veut dire fier, hautain, vaniteux, prétentieux. Remarquons cette expression originale qui apparaît entre guillemets :

*« Et comme elle — Toussine — s'épanouissait ainsi, dans la solitude, on la taxait également d' « aristocrate en pure perte » . »*¹²⁴

Par ailleurs, Simone Schwarz-Bart crée de nouveaux vocables qui ne sont attestés que sous sa plume. Dans *Ti Jean L'horizon* nous trouvons l'expression « dièze » qui proviendrait probablement du mot français « dièse ». En créole il désigne une personne ayant des manières affectées.¹²⁵ Donc, pour mettre en valeur l'aspect non prétentieux d'Égée, Ti Jean la retrouve « *telle quelle, négresse sans fard ni pose, ni do ni dièze, une nature propre, qui ne masque ni la laideur ni la gloire de la paume de sa main.* »¹²⁶

Dans *Télu-mée Miracle* apparaît l'expression « sans fard ni mode » : « *il - Amboise - me disait combien il me trouvait belle dans cette robe à ma forme, sans fard ni mode... car se sont les cadavres, ajoutait-il souriant, ceux qui ont quelque chose à cacher, que l'on apprête et grime...* »¹²⁷

¹²³ Jacques CORZANI, *Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane*, op. cit.

¹²⁴ *Id.*, p. 23.

¹²⁵ Aux Antilles, les expressions suivantes sont utilisées : « faire dièze » qui veut dire marcher avec affectation, et « avoir beaucoup de dièze dans son corps » utilisé plutôt pour les femmes. Cf. Sylviane TELCHID, *Dictionnaire du français régional des Antilles*, op. cit. Dans *Ravines du devant jour* de Raphaël Confiant apparaît l'expression « être plein de gamme et de dièse ». Cf. Kathleen GYSSELS, *Filles de Solitude*, op. cit., p. 399.

¹²⁶ *Ti Jean L'horizon*, p. 285.

¹²⁷ *Télu-mée Miracle*, p. 221.

L'expression « vaillant » désigne en créole quelqu'un qui est fort moralement. Kathleen Gyssels signale qu' « *au temps des ateliers, on distinguait les « nègres de hache » des « nègres à talent ». Les premiers, « hommes de Guinée » habitués aux gros travaux de déboisement et de défrichement ; les seconds, « nègres vaillants » destinés à des tâches moins pénibles (tonneliers, cabrouitiers, forgerons, charpentiers). Le terme a valeur morale ici.* »¹²⁸

Les Lougandor se démarquent des autres personnages : ce sont des « aristocrates »¹²⁹, des « talentueuses »¹³⁰, et des « vaillantes négresses »¹³¹. Elles ne « tombent »¹³² pas, et si elles tombent, elles se relèvent :

« *En dépit de ses deux bâtardes, ma mère n'était pas pour autant une femme tombée.*¹³³ *Elle avançait dans la vie avec la même attente, la même légèreté qu'au temps où nulle main ne l'avait effleurée .»*¹³⁴

Un proverbe créole dit que les femmes sont comme les châtaignes, les hommes comme les fruits-à-pain. [*Fanm sé chatengn, nonm sé foyayapen*] ce qui veut dire que la femme se relève d'une chute, comme la châtaigne qui repousse, l'homme non, comme le fruit à pain qui ne repousse pas.¹³⁵

Jean Bernabé analyse le passage où Man Cia donne des conseils à Toussine :

« *Sois une vaillante petite négresse, un vrai tambour à deux faces .»*¹³⁶ Nous avons déjà analysé ce passage dans la partie concernant les proverbes, en suivant l'interprétation de Bernabé.

Quant aux verbes, nous avons trouvé « calanger » du créole [kalanjé]. Il veut dire prendre son temps, traîner. Il apparaît dans *Ti Jean L'horizon* conjugué à l'imparfait, alors qu'en créole il ne s'emploie qu' à l'infinitif.¹³⁷

¹²⁸ Kathleen Gyssels, *Filles de Solitude*, op. cit., p. 406.

¹²⁹ *Télu-mé Miracle*, p. 23.

¹³⁰ *Id.*, p. 68.

¹³¹ *Id.*, pp. 60, 61, 64.

¹³² Le verbe tomber en créole veut dire déchoir, décliner, vieillir.

¹³³ Pour Maryse Condé : « On a coutume de penser qu'une femme qui boit est véritablement une « femme tombée », l'alcoolisme étant un vice qui semblerait mieux convenir aux hommes. », Maryse CONDÉ, *La parole des femmes*. op. cit., p. 42.

¹³⁴ *Pluie et vent sur Télu-mé Miracle*, p. 45.

¹³⁵ Cf. Ralph LUDWIG, Danièle MONTBRAND, Hector POULLET, Sylviane TELCHID, *Dictionnaire créole-français*, op. cit

¹³⁶ *Télu-mé Miracle*, p. 64.

« [...] et les yeux d'Ananzé se murent lentement, en oblique, comme des sources que la sécheresse n'aurait pas du tout à fait vaincues, tariées... et qui calangeraient avant de reprendre élan... »¹³⁸

Dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* apparaît le verbe « douciner » du créole [dousiné] qui veut dire cajoler, câliner.

« Les mères m'envoyaient leurs fillettes à laver, à coiffer, à douciner[...] »¹³⁹

Le verbe « ballonner » est utilisé avec une valeur intransitive :

« Alors le ventre de Toussine ballonna, éclata, et l'enfant s'appela Victoir. »¹⁴⁰

« Les ventres ballonnaient et les temps étaient aux larges jupes froncées. »¹⁴¹

Bernabé signale qu'en créole le verbe « ballonner » n'a pas le même sens, alors il faut passer par un système de médiation assez complexe :

« Il existe, en effet, en guadeloupéen, le substantif *bolo* désignant un « gros ventre » attrapé dans une relation sexuelle illégitime. On notera la structure consonantique de ce mot (*bl*), identique à celle du début du verbe « ballonner » et à celle du mot « ballon ». Ce mot français comporte une charge émotive décuplée ici par la présence-absence du modèle créole. Cette charge est à la mesure de l'angoisse que suscite le « gros ventre » chez les mères adolescentes. Derrière une évocation apparemment esthétisante (pour un non créolophone) de la grossesse toute nouvelle de jeunes filles en fleurs, il y a en fait, pour le lecteur créolophone avisé, l'indication contrastée d'une sourde angoisse montant du cœur de toute une société rendue matrifocale de par l'absence du père. »¹⁴²

Pour évoquer la grossesse de ces jeunes filles apparaissent d'autres expressions comme « ventre à crédit » ou le verbe calebasser qui veut dire avoir un enfant sans être marié.

« *Télumée, qu'allez-vous faire dans ce Fond-Zombi ?... y chercher un ventre à*

¹³⁷ Cf. Sylviane TELCHID, *Dictionnaire du français régional des Antilles*, op. cit.

¹³⁸ Ti Jean L'horizon, p. 267.

¹³⁹ *Télumée Miracle*, p. 248.

¹⁴⁰ Id., p. 29.

¹⁴¹ Id., p. 85.

¹⁴² Jean BERNABÉ, « Le travail de l'écriture chez Simone Schwarz-Bart » op. cit., p. 170.

*crédit?... »*¹⁴³

*« Mais assez de ventres calebassaient avant l'heure et Ti Jean décida d'attendre l'âge de mettre la fille en case, avant d'habiter à nouveau son corps vivant .»*¹⁴⁴

Dans *Ti Jean* apparaît le proverbe créole :

*« Mais toutes les calebasses finissent par se briser, elles vont à la rivière et se brisent. » On kalbas kay an dlo, ni on jou pou ki kasé.*¹⁴⁵

Nous trouvons ici le proverbe français : *Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se brise*. La cruche a été transformée en calebasse, élément de la culture créole, bien connue de tous les Antillais, et une fois coupée en deux la calebasse sert de récipient. Le coui est la demi-calebasse qui sert de récipient pour faire macérer le poisson.

Nous avons trouvé aussi l'expression suivante qui correspond à un spécificateur créole, qualité veut dire espèce, sorte.¹⁴⁶

*« [...] quand-même, quand-même, non, se disait-il -Ti Jean- , regardez-moi cette qualité de blancs-là .»*¹⁴⁷

D'autres expressions du créole comme « avoir une belle langue » qui veut dire avoir la langue bien pendue. Elle désigne des propos charmeurs mais trompeurs.

*« Minerve se dressait mains aux hanches et leur hurlait... mes belles langueuses, je ne suis pas seule à avoir une fille [...] »*¹⁴⁸

Dans *Ti Jean* apparaît le mot « langueur ».

« Soudain il rentra dans la case et en ramena tous les objets personnels de sa mère, [...] la casserole en émail qu'elle aimait, celle qui lui avait été donnée

¹⁴³ *Télumée Miracle*, p. 100.

¹⁴⁴ *Ti Jean L'horizon*, p. 67.

¹⁴⁵ Raphaël LUDWIG, Danièle MONTBRAND, Hector POULLET, Sylviane TELCHID, *Dictionnaire créole français*, p. 447.

¹⁴⁶ Cf. Sylviane TELCHID, *Dictionnaire du français régional des Antilles*, *op. cit.*

¹⁴⁷ *Id.*, p. 227. La même phrase se répète à la page 228, « [...] quand même, quand même, non, regardez-moi cette qualité de blancs-là. »

¹⁴⁸ *Télumée Miracle*, pp. 19 - 20.

par cet être énigmatique, ce fin langueur de Jean L'horizon .»¹⁴⁹

En créole l'expression « couper et hacher » veut dire s'entendre à merveille :

« Lorsque Amboise me parlait de citrons, je lui répondais en citrons, et si je disais coupe, il ajoutait hache. »¹⁵⁰

Jean Bernabé analyse encore quelques exemples de mots où le créolisme est présent « comme trace », des mots introduits dans les phrases mais classant un syncrétisme :

« Mais un jour, comme elle - Victoire - étendait le linge à [la blannie], elle glissa sur une roche et on eut beau la porter, l'éventer, la frotter au rhum camphré, l'enfant naquit avant l'heure et mourut. »¹⁵¹

En créole, [« lablanni »] désigne l'action d'étendre le linge sur l'herbe ou sur les pierres pour le sécher ou le blanchir. Le linge était rincé d'abord et après imprégné de savon et étalé sur un lit de pierres ou sur l'herbe. Ensuite, les lavandières l'arrosaient régulièrement pendant trois ou quatre heures. Finalement, elles le rinçaient et le mettaient à sécher.

D'après Jean Bernabé « On reconnaît le mot créole lablanni qui indique l'opération par laquelle les lavandières mettent à sécher et à blanchir le linge fraîchement lavé, en l'étendant sur l'herbe d'un pré ou sur de larges pierres de rivière. Ici encore, le créolisme, en s'inscrivant dans le texte français se déconstruit comme tel : en raison de sa forme graphique (francisé) ainsi que de son contexte (la rivière, le linge, le verbe « étendait ») l'accès à son sens est rendu aisé à un lecteur qui ignore le créole. »¹⁵²

Les deux exemples suivants sont aussi cités par Jean Barnabé :

« - Ils - les hommes - devinrent lâches, malfaisants, corrupteurs et certains

¹⁴⁹ *Ti Jean L'horizon*, p. 110.

¹⁵⁰ *Télumée Miracle*, p. 218.

¹⁵¹ *Id.*, p. 34.

¹⁵² Jean BERNABÉ, « Le travail de l'écriture chez Simone Schwarz-Bart » *op. cit.*, p. 171.

*incarnaient si parfaitement leur vice qu'ils en perdaient forme humaine pour être : l'avarice même, la méchanceté même, la [profitation] même. »*¹⁵³

En créole [« pwofitasyon »] désigne la lâcheté qui finit par détruire l'être faible. Selon Bernabé, le lecteur non créolophone peut comprendre ce mot grâce à sa position, à la fin d'une énumération, dans ce cas, une énumération de défauts. Il faut remarquer aussi que : « [...] n'importe quel lecteur non averti du créole est en mesure de rapporter ce terme (insolite mais parfaitement composable à partir du système de suffixation de la langue française) à un phénomène de créativité qui lui confère alors un surcroît d'emphase à la mesure de l'effet voulu par l'auteur. »¹⁵⁴

Notons également que dans *Ti Jean L'horizon* apparaît l'adjectif « profitant » qui veut dire *lâche*, *exploiteur* ou *abusant* .

*« [...] il est bien connu que la peine de la mère n'est pas profitante à l'enfant. »*¹⁵⁵

En créole il existe l'expression « demander pardon », qui veut dire demander grâce. Elle apparaît dans *Ti Jean L'horizon* :

*« Mais il y régnait une fraîcheur exquise et plusieurs jours s'écoulèrent en ripailles qui s'appellent, à tuer les hôtes, à les faire se mettre à genoux demander pardon merci. »*¹⁵⁶

Dans *Téluée Miracle* nous trouvons l'expression « crier pardon merci » : « [...] et Reine Sans Nom se mettait à faire une sauce d'écrevisses à se mettre à genoux, [à crier pardon merci]. »¹⁵⁷

Pour Bernabé : « Sans même recourir à la formule créole « kriyé padon mési », n'importe quel lecteur non-créolophone peut admettre que la construction attestée dans le texte résulte d'une « condensation » (opérée à partir d'une forme qui serait « crier pardon et crier merci ») qui est dès lors imputable à la créativité poétique du romancier .»¹⁵⁸

¹⁵³ *Téluée Miracle*, p. 80.

¹⁵⁴ Jean BERNABÉ, « Le travail de l'écriture chez Simone Schwarz-Bart » *op. cit.*, p. 171.

¹⁵⁵ *Ti Jean L'horizon*, p. 26.

¹⁵⁶ *Id.*, p. 170.

¹⁵⁷ *Téluée Miracle*, p. 78.

¹⁵⁸ Jean BERNABÉ, « Le travail de l'écriture chez Simone Schwarz-Bart » *op. cit.*, p. 171.

Par ailleurs, comme nous l'avons déjà signalé, nous retrouvons dans *Téluée Miracle* des expressions créoles qui désignent les différents groupes ethniques et leur métissage.¹⁵⁹ Ces expressions sont souvent suivies des noms des personnages ou du nom de leur lieu d'origine comme par exemple « un nègre de la Dominique », « le câpre Xango », « un créole du nom de Colbert Lanony », Hubert, « un nègre de la Désirade ». La plupart de ces personnages n'ont pas de nom, ils sont identifiés par leur appartenance géographique, comme c'était généralement le cas pour les esclaves.¹⁶⁰

Le mot négresse est très souvent utilisé. En créole le mot nègre ou négresse n'a pas de connotation péjorative.

-[câpre(esse)] « du latin *capra*, chèvre, le terme désigne une catégorie de gens de couleur, ceux qu'on appelle ensemble avec les chabins, « les mulâtres blancs .» Le terme est synonyme d'un octavon, c'est à dire ayant un huitième de sang noir, enfant d'un quarteron (fils, fille d'une mulâtre et d'une blanche, ou d'une mulâtresse et d'un blanc) et d'un blanc. »¹⁶¹

-[créole] « terme polysémique. Désignait au départ le Blanc né aux îles par opposition avec le Blanc originaire de France. Ensuite, il désignait tout habitant né aux îles (qu'il soit noir ou blanc) et par extension, tout ce qui est relatif à la réalité « caribéenne » : maison, musique, cuisine créole). Désigne enfin la/les langues nées du mélange des langues européennes et des langues africaines. »¹⁶²

-[caraïbe] « Nom d'une des premières populations de la Guadeloupe. Il y a encore des Caraïbes à la Dominique et à Sainte-Lucie, îles anglophones de la Caraïbe. »¹⁶³

-[mulâtre, mulâtresse] « n. et adj. de l'espagnol *mulato* « mulet, bête hybride ». Homme, femme de couleur, né(e) de l'union d'un Blanc avec une Noire ou d'un Noir

¹⁵⁹ Dans *Tradition et Imaginaire créole* Raymond Relouzat parle d'un « processus de mythologisation », produit de la rencontre ethnique : « Les amérindiens deviennent, indistinctement, les *Sauvages* ; les hommes originaires d'Europe, les *Maîtres (ou les blancs, ou encore les Supérieurs)* ; les Africains de toutes nations (Bambara, Mandingue, Ibo, Arada, etc ...) les *Esclaves (ou les Nègres, les Inférieurs)*. Mais bientôt apparaît une race dont le nom est tiré de l'animalité, comme *câpre* et *chabin*, qui désignent aussi les produits du métissage nègre-blanc : les *Mulâtres*. Le terme désigne en français le produit du cheval et de la mule, c'est-à-dire l'alliance symbolique, et au début, monstrueuse, du Supérieur et de l'Inférieur, du Noble et du Commun. Le mulâtre est en effet le fils du Nègre et du Blanc, ou, si l'on préfère, d'un Dieu et d'une mortelle. » Raymond RELOUZAT, *Tradition orale et imaginaire créole*, Ibis Rouge Éditions, Paris, 1998, p. 21.

¹⁶⁰ Priska DEGRAS, « *Pluie et vent sur Téluée Miracle* : l'impossibilité du nom et l'absence du patronyme », *L'Héritage de Caliban*, édité par Maryse Condé, Jasor, Pointe-à-Pitre, 1992, p. 90

¹⁶¹ Kathleen GYSSELS, *Filles de Solitude*, op. cit., p. 398.

¹⁶² *Id.*, p. 399.

¹⁶³ Sylviane TELCHID, *Dictionnaire du français régional des Antilles, Guadeloupe-Martinique*, op. cit.

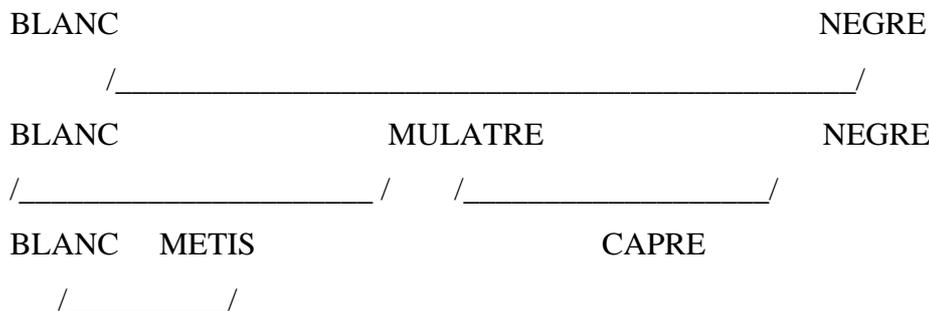
avec une Blanche. 1. Métis. *Descendants de mulâtres et de Blancs*. 2. Quarteron. *Une mulâtre*, (vieilli ou péjoratif) *une mulâtresse*.¹⁶⁴ Le mot mulâtresse apparaît une fois dans *Télumée Miracle*.

« — On prétend qu'ils sont lépreux dans le sang, les Andrénor de père en fils, mais ça m'était sorti de la tête car je pensais à mamzelle Loséa, avec ses beaux cheveux de mulâtresse .»¹⁶⁵

-[rouge] désigne quelqu'un qui est clair de teint. Ananzé est un « grand nègre rouge »¹⁶⁶

-[zambo] désigne un homme de couleur entre le Câpre et le Nègre. Haut-Colbi est un zambo-caraïbe.¹⁶⁶

Le schéma¹⁶⁷ ci-dessous permettra de mieux comprendre ces termes :



¹⁶⁴ *Le Petit Robert*.

¹⁶⁵ *Télumée Miracle*, p. 90. La lèpre a constitué un matériau des contes créoles. Kathleen Gyssels pense que Simone Schwarz-Bart se montre critique envers le métissage de races à travers cette exemple et celui de Colbert Lanony, le « blanc maudit » qui « s'était pris d'amour pour une petite négresse à tourments ». Contrairement à Kathleen Gyssels, nous pensons pour le premier cas que Schwarz-Bart exprime la peur de la population à cette époque envers cette maladie qui apparaissait encore inguérissable et de nature diabolique. Cf. Raymond Relouzat, *Tradition orale et imaginaire créole*, Ibis Rouge Éditions, Paris, 1998, p. 48. Quant au deuxième exemple, c'est l'histoire des grand-parents de Simone Schwarz-Bart qui est présente. Dans un entretien elle parle de ses grand-parents qui ont marqué son enfance : « En ce moment je suis en train d'écrire l'histoire de mon grand-père et de ma grand-mère. Eux aussi ont marqué mon enfance. Mon grand-père était un Bordelais, négociant en vin. Ma grand-mère une négresse de Saint-Martin était sa servante. Mon grand-père était très amoureux de sa femme, je n'ai jamais vu de couple plus heureux. Ma grand-mère était ignorante, mon grand un lettré. [...] Donc il s'agit de gens, de pans de vie que j'ai eu l'occasion de voir, de vivre, de contempler. Je voudrais que tout cela soit. » *Antilla*, « Simone Schwarz-Bart, la mémoire inconsolée », *op. cit.*, p. 29.

¹⁶⁶ *Ti Jean L'horizon*, p. 76.

¹⁶⁶ *Télumée Miracle*, p. 68.

¹⁶⁷ Frédéric REGENT, « Couleur, statut juridique et niveau social à Basse-Terre (Guadeloupe) à la fin de l'Ancien Régime (1789 -1792) *Paradoxes du métissage*, *op. cit.*, p. 42.

QUARTERON

- *Mots créoles d'origine onomatopéique*

Bien que les onomatopées existent dans toutes les langues, nous en faisons mention particulière car nous avons retrouvé des onomatopées propres au créole, qui n'existent pas en français et aussi parce que leur création relève d'un procédé bien adapté à la langue créole, l'oraliture : c'est la voix elle-même qui se laisse entendre dans l'onomatopée et l'interjection. Les mots-phrases qualifiés couramment d'interjections sont plus nombreux, souvent suivis d'un point d'exclamation ou d'interrogation car dans la phrase

Voyons quelques exemples :

« Ay » prend diverses valeurs suivant l'intonation :

- « aïe! aïe! aïe! » marque l'étonnement, la surprise :

« C'est rire qu'il riait en son cœur, Ti Jean, à la pensée des magies que ceux du village du roi attribuaient aux défunts, les voyant sous forme d'esprits très redoutables sans lesquels rien ne se faisait au soleil, pas même la germination du mil que les Ombres aidaient soi-disant à lever en lui soufflant doucement dans les racines : aïe, aïe, aïe, tout ce gaspillage de salive, alors que les morts gouvernaient seulement les rêves des vivants, pas plus que ça...! »¹⁶⁸

« Ay » ou « Aïe » exprime un cri de douleur ou de surprise :

« [...] Aye mes amis, je vous dis aye s'il vous plaît, car trop pressé fait accoucher d'un enfant sans tête . »¹⁶⁹

« Ouaïe » marque l'étonnement, l'admiration.

« [...] ah, les idées, soupirait-il en son bec, à la petite aube, avant de donner le premier coup d'aile du retour, les idées, les idées, rien de plus vite grim pant qu'aucune autre espèce, messieurs-z-et-dames, ouaye. »¹⁷⁰

« Ouaile, ouaille, ouaille », en créole [way] marque la douleur, l'étonnement, l'indignation.

¹⁶⁸ *Ti Jean L'horizon*, p. 199.

¹⁶⁹ *Id.*, p. 279.

¹⁷⁰ *Id.*, p. 186.

« A l'approche de Ti Jean, elle souleva un menton aigu et lâcha d'une voix pleurnicheuse :

— Ouaille, le pauvre nègre, ouaille, ouaille, ouaille, que vient faire cet homme par ici, aux confins de l'univers [...] »¹⁷¹

Les expressions « voum » et « tac » sont deux onomatopées fréquemment utilisées aux Antilles. Dans *Ti Jean L'horizon*, cette onomatopée transmet le bruit du couteau :

« Le héros taillait maintenant dans les chairs pour s'y ouvrir, un passage, voum tac, voum tac, et comme il fendait le grand sac de l'estomac, voum, la pointe de son couteau fit pousser des cris aux milliers de créatures enfermées avec lui : prends garde, tu nous déchires, lui disaient-elles alarmées . »¹⁷²

L'onomatopée « tchoupe » traduit le bruit d'un saut :

« — Es-tu devin ? peux-tu lancer une flèche sans arc ? ou bien sauter, tchoupe, et te trouver en deux endroits à la fois ? ... »¹⁷³

L'onomatopée Tac-Tac est utilisée pour désigner un joueur de flûte qui vivait dans la « Confrérie de Déplacés » niché dans un arbre et qui parlait « [...] toutes les langues de la terre. Et il soufflait de tout son corps par saccades, longue, brève, brève, longue, brève, longue, longue, longue, longue, longue [...] »¹⁷⁴ Ici la répétition traduit l'intensité et le rythme du langage ressemble au rythme de la flûte.

D'autres exemples relèvent du monde magique comme celui du mot créole [*soukougnan*] qui désigne à la fois :

- un sorcier qui a la faculté de se libérer de son corps et de devenir un « vampire volant ».

- une sorte d'oiseau mythique et effrayant que prennent certains hommes la nuit.

- un sorcier qui vole dans les airs la nuit en émettant de la lumière.

¹⁷¹ *Ti Jean L'horizon*, p. 208.

¹⁷² *Id.*, p. 204.

¹⁷³ *Id.*, p. 157.

¹⁷⁴ *Télumée Miracle*, p. 192.

« Soucougnan ou souclian : est plutôt connu en Guadeloupe. La gazette officielle de la Guadeloupe du 25 janvier 1859 donnait cette définition. Il s'agit de quelqu'un qui a le pouvoir de se dépouiller de sa peau : « cette peau tombée, le corps devient lumineux. Le soucougnan acquiert le pouvoir de s'élever et de parcourir les airs sous apparence d'un feu follet, semblable à un vampire il suce le sang de ses ennemis et les dessèche sans qu'ils s'en doutent. Il n'a de puissance que la nuit.

*Il redevient un homme ou une femme au lever du jour. Il s'arrête sous un fromager pour se reposer. On peut contrecarrer ses desseins en salant la peau mais il se méfie et la cache dans des endroits isolés comme les cavernes. Selon le journal *La Paix* de 1933, ce sont de vieilles femmes qui après s'être dépouillées de leur peau placée derrière la porte de leur chambre, volent la nuit, traversent les canaux de Sainte-Lucie et de la Dominique.*

Elles regagnent leur maison quand « le ba du jou cassé », c'est à dire à l'aube. Selon Michel Leiris, ce mot serait d'origine peul : « sukunyadio » et désignerait le sorcier qui se dépouille de sa peau pour pouvoir voler et aller boire le sang de ses victimes. Aux Antilles, ce serait un volant qui se déplacerait sous forme de boule de feu et qui irait sucer le sang des animaux voire des humains .»¹⁷⁵

Dans *Télumée Miracle*, nous trouvons l'exemple suivant :

« Cependant, chaque fois qu'elle était sur le point de me dévoiler le secret des métamorphoses, quelque chose me retenait, m'empêchait de troquer ma forme de femme à deux seins contre celle de bête ou de soucougnan volant, et nous en restions là .»¹⁷⁶

Par dérivation, à partir de la racine créole [*soukougnan*], un nouveau mot est créé, le substantif [« soucougnantise »]

« quoi qu'ils — les gens — fassent, dans quelque direction qu'ils se démènent, qu'ils hachent ou qu'ils coupent, suent dans les cannes, tiennent la position ou se relâchent, se perdent dans la nuit de la [soucougnantise], il

¹⁷⁵ Geneviève LETI, *L'univers magico-religieux antillais*, L'Harmattan, 2000, p. 160.

¹⁷⁶ *Télumée Miracle*, p. 194.

*demeure autour d'eux une sorte de panache. »*¹⁷⁷

*« Mais à la vérité, je — Eusèbe l'Ancien — ne m'attendais pas à te voir mariner dans un tel bain de mort et de [soucougnantise]. »*¹⁷⁸

D'autres personnages du monde magique antillais sont aussi présents dans les deux romans. Le contexte dans lequel ils apparaissent est toujours éclairant. Voyons encore quelques exemples :

— *Guiablesse ou Diabliesse, en créole [« djalbès »] « est un être surnaturel, une femme très belle que l'on rencontre la nuit dans un endroit isolé — la montagne du Vauclin était réputée pour cela — et qui vous joue des tours. Son lieu de prédilection semble être le fromager.*

Elle peut se trouver dans les lieux dits quatre-croisées ; elle fait alors tourner en rond celui ou celle qui a le malheur de la rencontrer et de lui demander son chemin. Les diabliesses étaient réputées comme vendeuses de lait ; elles parcouraient les rues en criant : ou lé an sou lait, mis dé sous lait. (« vous voulez un sou de lait, voici deux sous de lait »).

*Elle est considérée comme une auxiliaire du démon. Elle a un pied de bouc ou de bœuf qu'elle s'attache à cacher soigneusement et un pied de femme. Elle est aussi d'une laideur repoussante. Mais aux yeux de l'homme qu'elle veut séduire sinon perdre, elle sait paraître sous les traits d'une femme merveilleusement belle. Elle propose ses services amoureux pour mieux ensorceler. Une fois pris dans les filets, l'homme est perdu car elle se révèle alors dans toute sa hideur. Elle ne redouterait que la fumée de cigarettes. »*¹⁷⁹

Dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, une description du personnage est donnée :

*« Ils se consultèrent, en vinrent à l'idée que Jérémie était sous l'emprise de la créature maléfique entre toutes, la Guiablesse, cette femme au pied fourchu qui se nourrit exclusivement de votre goût de vivre, vous amenant un jour ou l'autre, par ses charmes, au suicide. »*¹⁸⁰

¹⁷⁷ *Id.*, p. 254.

¹⁷⁸ Ti Jean L' horizon, p. 233.

¹⁷⁹ Geneviève LETI, *L'univers magico-religieux antillais*, op. cit., p. 55.

¹⁸⁰ *Télumée Miracle*, p. 15.

Un personnage similaire apparaît dans *Ti Jean l'horizon*, la *Maman d'eau* :

« C'était une *Maman d'l'Eau*, toute noire avec des reflets, des diaphanes tirant sur le vert, et des formes liquides qui vous la faisaient voir nageant, se déployant dans l'eau alors même qu'elle marchait le long de la berge ou demeurait assise, immobile, sur ses cheveux enroulés en coussin. »¹⁸¹

Elle apparaît plus tard pour essayer de le séduire et représentant la maternité :

« Comme il atteignait le bord de la mer, il vit une femme noire debout dans l'eau, à quelques pas du rivage, et qui tendait vers lui des bras dont la seule vue était une caresse. Des fumerolles s'élevaient le long de ses joues, voilant les contours de son visage. Mais quelque chose de tendre et de familier émanait de sa perfection noire et de lourdes tresses venaient s'enrouler autour de son ventre, comme pour protéger la moisson d'enfants qui rêvaient à l'intérieur d'elle sous la peau translucide, cinq ou six peut-être bien douze, enchevêtrées les uns dans les autres, bouche pincée, dans l'attente qu'on leur donne vie. »¹⁸²

Selon Jacques Corzani, c'est une « sorte d'ondine ou de sirène que l'on retrouve dans les contes antillo-guyanais (c'est par exemple la *Watur Mama* au Surinam) et dont on ne saurait exactement déterminer les origines. Le monde occidental n'ignore pas ces créatures à la fois ensorcelantes et maléfiques (encore qu'elles puissent dans certaines conditions être bénéfiques aux pêcheurs qui peuvent se concilier leurs bonnes grâces). Mais on les retrouve sous forme de génies des eaux en Amérique centrale ou en Amérique du Sud dans les cultes d'origine africaine, notamment le vaudou haïtien et le *candomblé brésilien*. En Afrique noire, ces génies étaient souvent associés aux lamantins, mammifères aquatiques qui, on le sait, étaient très nombreux à l'origine aux Antilles. »¹⁸³

Mais Raphaël Confiant affirme que :

« [...] le conte créole est également l'héritier de certaines croyances

¹⁸¹ *Ti Jean L'horizon*, p. 68

¹⁸² *Ti Jean L'horizon*, p. 240.

¹⁸³ Jacques CORZANI, *Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane*, op. cit.

*amérindiennes, notamment la Maman d'eau (« Maman Dlo » en créole), sorte de sirène à la beauté extraordinaire et au chant ensorceleur, qui est un danger pour les passants qui se laissent prendre à ses charmes. »*¹⁸⁴

*« De leur mythologie — celle des Caraïbes — survivra de manière ouverte la divinité aquatique, Manman Dlo, mère de l'eau au chanté diabolique, qui enivre en abysse ceux qui voient sa silhouette aux abords des rivières. Tout le reste, vaste écho, irriguera l'esprit neuf de ces terres, donc leur littérature à venir, par des voies inédites encore indécodées. Une présence-absente qui lancinera les traits de nos visages, nos regards et nos langues. »*¹⁸⁵

Dans *Ti Jean l'Horizon*, apparaît le mot « morphrasée » explicité par le narrateur et en italique dans le texte :

*« 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. »*¹⁸⁶

Une « morphrasée » ou « morphoisée » : *« Plutôt typique de la Guadeloupe. Ce serait quelqu'un qui se transformerait en chien errant. On peut le frapper avec un bâton monté ou arrangé à cet effet pour le désenvoûter. »*¹⁸⁷

Dominique Deblaine signale que la métamorphose de Man Justine est la première dans *Ti Jean L'horizon*, mais sa signification n'est pas la même qu'elle a souvent dans un conte.

« Cette mutation ne s'apparente pas totalement à celle des contes, et sa nécessité viendrait d'une sorte de lassitude de la forme humaine.[...] Ce terme renvoie à la réalité quotidienne antillaise, à la croyance tenace en la capacité de transformation. [...] jamais l'auteur ne remet en question ou confirme ce pouvoir : Simone Schwarz-Bart le pose simplement comme un trait de la culture antillaise, comme un merveilleux quotidien [...] Ici, ce sont les réminiscences des croyances antillaises, nous sommes dans le « réel merveilleux ». [...] Dans la société antillaise il y a un tel rapprochement entre l'homme et la nature que le

¹⁸⁴ Raphaël CONFIAnt, *Les maîtres de la parole créole*, Gallimard, Paris, 1995, p. 11.

¹⁸⁵ Patrick CHAMOISEAU, Raphaël CONFIAnt, *Lettres créoles, tracées antillaises, et continentales de la littérature 16.35-1975*, Editions Gallimard, Paris, 1999, p. 26.

¹⁸⁶ *Ti Jean L'horizon*, p. 32

*réel rejoint l'imaginaire. »*¹⁸⁸

Voici donc le réel merveilleux où la narratrice, à la fois auteur et actrice, est engagée dans cette réalité insolite représentée dans son œuvre et vécue par elle.

*« Pour filtrer le réel, il est une méthode des plus simples : faire voir à travers le regard des croyants.¹⁸⁹ Le lecteur est immergé dans l'irrationnel, happé dans le tourbillon des superstitions. Moi, Tituba ou Ti Jean L'horizon ... : des œuvres qui éclairent cette hégémonie, cet irrésistible impact du merveilleux. Blancs comme Noirs, citadins ou campagnards, classe moyenne ou inférieure, tous y participent d'une foi commune. »*¹⁹⁰

Tout le monde assiste au phénomène de la métamorphose de Man Justina pour le transmettre aux proches, et les « docteurs » cherchent une explication scientifique que les autorités se refusent à admettre¹⁹¹ :

*« Seuls les plus grands commentaient l'événement, les « docteurs », ceux qui préparaient le certificat d'études, avec chacun son porte-plume pointant fièrement de la tignasse. 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'étaient seulement une petite tranche du monde qui ne figurait pas dans les livres, car les blancs avaient décidé de jeter un voile par-dessus... »*¹⁹²

Kathleen Gyssels signale que : *« Simone Schwarz-Bart a bien sûr voulu illustrer l'impact des croyances magiques en milieu rural antillais. Mais outre la description de*

¹⁸⁷ Geneviève LETI, *L'univers magique-religieux antillais*, op. cit., p. 117.

¹⁸⁸ Dominique DEBLAINE, *Simone Schwarz-Bart, imaginaire et espace créole*, op. cit., pp. 376- 378.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ En ce qui concerne cette expression, Colette Maximin signale qu'on est ici face à la foi qui est un élément essentiel du réel merveilleux américain, et sur lequel Carpentier insiste beaucoup. Colette MAXIMIN, *Littératures caribéennes comparées*, op. cit., p. 98.

¹⁹¹ « L'explication qu'en donnent les habitants de Fond-Zombi renvoie à la mythologie populaire de l'engagée, de la « morphrasée ». Mais cette lecture du monde à travers le prisme du merveilleux est catégoriquement refusée par les autorités au pouvoir, selon qui Man Justina aurait été victime d'un crime, « dont toute la population aurait été complice ». » Suzanne CROSTA, « Merveilles et métamorphoses : *Ti Jean L'horizon* de Simone Schwarz-Bart », op. cit., p. 111.

la cosmogonie antillaise, l'auteure a voulu révéler qu'il manque de consensus quant à ces phénomènes « fantastiques » : selon le voisinage, la négresse volante (TM) et la négresse morphrasée (TJ) sont une réalité qui a toujours existé et à laquelle la communauté noire a toujours cru. »¹⁹³

Kathleen Gyssels remarque aussi que la chute de Man Cia se produit au moment où Ti Jean a perdu l'intérêt pour les études :

« Visiblement les livres s'étaient tus et l'enfant avait renoncé aux voix du monde , ne sortant même plus pour aller se baigner en rivière . »¹⁹⁴

Au début Ti Jean avait « [...] des colonnes comme des blancs pour ordonner toutes choses [...] »¹⁹⁵ mais il perd vite l'intérêt : « 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 »¹⁹⁶ rayée de l'atlas scolaire. L'école l'aliène de lui-même, des autres, des Antilles ». ¹⁹⁷

La métamorphose de Man Justina rapproche Ti Jean de son environnement socio-culturel. Celui que sa mère surprend « couché dans le jardin, l'oreille contre le sol, à capter les voix mystérieuses montant des profondeurs » découvre que d'autres entendent comme lui des signaux d'un au-delà. Le héros se réconcilie avec son

¹⁹² Ti Jean *L'horizon*, p. 33.

¹⁹³ Kathleen GYSSELS, *Filles de solitude*, op. cit., p. 232.

¹⁹⁴ Ti Jean *L'horizon*, p. 32.

¹⁹⁵ *Ibidem*. Dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* apparaît la même expression. Victoire en parlant de sa fille Régina dit : « elle a dans son esprit toutes les colonnes des Blancs », p. 67.

¹⁹⁶ *Id.*, p. 9.

¹⁹⁷ Kathleen GYSSELS, *Le folklore et la littérature orale créole dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart (Guadeloupe)*, op.cit., p. 46. Dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* l'école est aussi complètement en dehors de la réalité. Télumée nous dit : « Nous étions à l'abri, apprenant à lire, à signer notre nom, à respecter les couleurs de la France, notre mère, à vénérer sa grandeur et sa majesté, sa noblesse, sa gloire qui remontaient au commencement des temps, lorsque nous n'étions que des singes à queue coupée. », *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, p. 83. Au moment de la crise où il n'y a plus de travail, l'école ne les intéresse plus. Quant à Elie « ses rêves de grand savant étaient loin, la douane s'était enfuie avec l'école, et le cabriolet, le costume à jabot, les robes de brocart à col châle avaient fondu dans la même amertume. De tout cela ne restaient que des visions confuses, quelques images de neige dans un livre, d'arbres étranges dépouillés de leurs feuilles, une carte de France, des vignettes figurant les saisons, et les curieuses petites lettres porteuses d'espérance, et qui se dissipaient déjà, se réduisaient à des ombres, elles aussi. » *Id.*, p. 86.

entourage et son milieu familial.¹⁹⁸

« Oui, toute la population avait assisté à la métamorphose ; mais celui qui ouvrit les plus grands yeux, ce fut notre héros, Ti Jean, qui semblait enfin contempler le secret vainement cherché sous terre, au creux des troncs d'arbres et dans les livres ramenés une ou deux saisons de l'école. Dès le lendemain, réconcilié avec le monde, le petit bonhomme avait retrouvé le chemin de la rivière et des jeux de son âge. Une joie intense, une sorte de magie heureuse s'écoulaient de toute sa personnalité. »¹⁹⁹

Dans les deux romans, de nombreux personnages ont la capacité de se métamorphoser, nous avons déjà signalé la métamorphose de Man Cia en homme-chien, qui comme Man Justine veut quitter sa forme humaine :

«[...] je suis lasse, vois-tu lasse avec mes deux pieds et mes deux mains... alors j'aime encore mieux aller en chien, carrément... »²⁰⁰

Mais Télumée ne se sent à aucun moment prête à se métamorphoser :

« Cependant, chaque fois qu'elle était sur le point de me dévoiler le secret des métamorphoses, quelque chose me retenait, m'empêchait de troquer ma forme de femme à deux seins contre celle de bête ou de soucougnant volant, et nous en restions là .»²⁰¹

Mais elle ne doute pas que c'est Man Cia qui la reçoit en chien :

« Le dimanche venu, une force m'a poussée vers les bois enchantées et j'ai trouvé la case vide, les portes et fenêtres ouvertes au vent, et le chien noir couché au pied du manguier qui portait mon petit miroir. Man Cia m'attendait, ses pattes de devant posées l'une sur l'autre, et m'approchant je reconnus ses curieux ongles mauves, striés dans la longueur. Elle me regardait à sa manière

¹⁹⁸ Kathleen GYSSELS, *Le folklore et la littérature orale créole dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart (Guadeloupe)*, op. cit., p. 48.

¹⁹⁹ *Ti Jean L'horizon*, p. 34

²⁰⁰ *Télumée Miracle*, p. 195.

²⁰¹ *Id.*, p. 194 - 195.

*habituelle, sans baisser aucunement ses yeux clairs, transparents, avec des petites lueurs ironiques tout au fond. M'asseyant dans l'herbe je caressai ma vieille amie en pleurant... »*²⁰²

Dans *Ti Jean L'horizon*, la capacité de se métamorphoser se transmet à travers la lignée : l'ancêtre Gaor « *avait le pouvoir de se changer en corbeau car il était le messager de son roi* ». ²⁰³ Wadamba est un « *énorme corbeau aux yeux rouges, qui s'immobilisait sous son regard, un instant, et puis se dissipait comme une vision de songe [...] un corbeau de grand âge, avec de petites plumes usées au-dessus des yeux, pareilles à des mèches de coton jauni.* »²⁰⁴

Il peut aussi se rendre invisible, il devient un « *esprit ailé* ». ²⁰⁵ Ti Jean aura aussi la capacité de se métamorphoser en corbeau : « *Ti Jean se décida à l'envol et s'engouffra d'un seul coup dans le ciel, à la manière d'une flamme dans une cheminée...* ». ²⁰⁶ En Afrique il se fait tuer quand il est découvert en corbeau : « *En un suprême effort, il survola quelques toits et se posa à l'entrée de son ajoupa, fit deux ou trois pas de corbeau dans l'ombre, puis reprit forme humaine : à ce moment plusieurs mains jaillirent de l'obscurité et la voix de Maïari se fit entendre, empreinte d'une tristesse lointaine, crépusculaire* ». ²⁰⁷

Le phénomène de se métamorphoser est très répandu dans toutes les Antilles. Carpentier nous parle de la croyance dans les pouvoirs de lycanthropie de Mackandal à Haïti qui sera présente dans son roman *Le Royaume de ce monde* :

« Je foulais une terre - Haïti - où des milliers d'hommes avides de liberté avaient cru aux pouvoirs de lycanthrope de Mackandal, au point que cette foi collective produisit un miracle le jour de son exécution [...] De Mackandal l'Américain, [...] est resté toute une mythologie, accompagné d'hymnes magiques, conservés par tout un peuple, que l'on chante encore dans les

²⁰² *Id.*, p. 196 - 197.

²⁰³ *Ti Jean L'horizon*, p. 142

²⁰⁴ *Id.*, p.39, 44 - 45.

²⁰⁵ *Id.*, p. 53.

²⁰⁶ *Id.*, p. 120.

²⁰⁷ *Id.*, p. 187.

*cérémonies du Vaudou. »*²⁰⁸

Quant aux « engagés » « *c'est ainsi que l'on appelle ceux qui ont fait pacte avec le diable[...]. Les volants sont ceux qui ont la faculté de se déplacer dans les airs. Les femmes utiliseraient leur seins pour le faire.[...] Les engagés peuvent aussi avoir le pouvoir de prendre la forme de l'animal de leur choix : chien, cheval, crabe, serpent, chauve-souris, insecte... Pour cela, ils doivent se dépouiller de leur peau comme d'une chemise. Pour obtenir ce résultat, ils s'enduisent alors d'une pommade et prononcent les prières appropriées. Ils peuvent alors passer partout même par le trou d'une serrure. Cela explique que certaines personnes soient troublées en présence d'un animal : comment savoir à qui l'on a affaire ?* »²⁰⁹

-[dormeuse] Les dormeurs « *sont ceux qui, en dormant, peuvent entrer en communication avec les esprits qui donnent les recettes pour guérir les consultants. A côté d'eux, il y a généralement un homme ou une femme qui les fait dormir, pose les questions et traduit les réponses.* »²¹⁰

« *Le bruit courut que je savais faire et défaire, que je détenais les secrets sur un énorme gaspillage de salive, on me hissa malgré moi au rang de dormeuse, de sorcière de première. [...] Je savais froter, je pouvais renvoyer certaines flèches d'où elles venaient, mais quant à être devineuse hélas, je n'étais pas plus devineuse que la Vierge Marie.* »²¹¹

Dans ces exemples, il s'agit plutôt d'éléments qui existent déjà dans la réalité américaine, dans le tellurique, dans son histoire, dans son peuple, et que l'auteur recueille et recrée artistiquement à travers ses procédés narratifs, sans artifice et avec la spontanéité d'un secret partagé.

« *Pour commencer, la sensation du réel merveilleux présuppose une foi. Ceux qui ne croient pas aux saints ne peuvent être guéris par des miracles de saints*

²⁰⁸ Alejo CARPENTIER, « Le réel merveilleux en Amérique », *Chroniques*, op. cit., pp. 346, 348.

²⁰⁹ Geneviève LETI, *L'univers magique-religieux antillais*, op. cit., pp. 70 - 71.

²¹⁰ *Id.*, p. 59.

²¹¹ Télumée Miracle, p. 232.

[...] »²¹²

Une atmosphère insolite se mêle au réel pour créer une sensation étrange de prodiges qui s’accomplissent et de signes inexorables qui se réalisent : le magique se manifeste au milieu de la réalité. L’insolite, sous toutes ses formes, peut créer le merveilleux à l’intérieur même d’une réalité mêlée au mythique, au magico-animiste ou aux légendes. Le narrateur, à la fois auteur et acteur, est engagé dans cette réalité insolite représentée dans son œuvre et vécue par lui-même. Comme nous l’avons déjà signalé, Simone Schwarz-Bart a côtoyé ce monde pendant son enfance quand elle passait ses vacances chez ses grand-parents en Goyave :

*« C’était un endroit un peu mystique, où l’on entendait ces grandes personnes jongler avec un endroit de l’au-delà, c’était fantastique. [...] j’adorais cet univers mystérieux et merveilleux à la fois... On parle beaucoup de superstition, mais les croyances de nos aînés ne sont pas forcément des superstitions. Cela devient superstition, par le nom qu’on donne. Pour moi, ce sont des croyances. »*²¹³

Nous sommes face à des situations ou à des éléments insolites : des contrastes inusités ou inhabituels, le délire, le dépourvu d’une logique habituelle, l’extériorisation de l’irréel et de l’onirique, la création de mondes imaginaires, le magique. Ces éléments correspondent au surréal et conforment des expressions plastiques ou littéraires surréalistes qui surgissent de la même manière de la réalité américaine et suscitent le merveilleux en engendrant aussi des images poétiques :

*« En Amérique latine, il suffit d’ouvrir les yeux, d’ouvrir les écoutilles du jugement, d’observer une quantité de choses jamais vues, jamais décrites qui sont autour de nous, et voilà tout un monde surréaliste, à l’état naturel, normal ; ce que j’ai appelé le réel merveilleux. »*²¹⁴

Mais le merveilleux n’est pas seulement une belle réalité qui provoque l’admiration parce qu’elle est insolite. A côté de cette réalité merveilleuse, il y a « le

²¹² Alejo CARPENTIER, « Le réel merveilleux en Amérique », *Chroniques*, op. cit., p. 345.

²¹³ Catherine LE PELLETIER, « Entretien avec Simone Schwarz-Bart », *Encre noire. La parole en liberté*, op. cit., pp. 158 - 159.

laid, le difforme, le terrible, qui pour autant réalités insolites peuvent être merveilleuses... Tout ce qui est insolite est merveilleux ». ²¹⁵ C'est à partir de là que Carpentier est arrivé à affirmer que « *le réel affreux de l'Amérique latine est tellement réellement affreux qu'il devient aussi insolite que le réel merveilleux* ». ²¹⁶ Pour le désigner, il utilise le terme « réel affreux ». ²¹⁶

Nous retrouvons deux exemples du « réel affreux » dans *Téluée Miracle*.

D'abord Élie qui devient fou et commence à errer :

« Il acheta un cheval sur notre dernier argent et se mit à fuir Fond-Zombi, hantant les sections environnantes, y semant le trouble et lançant ses fameux défis. Il arrivait à bride abattue au Carbet, à Valdiane, ou à La Roncière, s'installant à une buvette, lampait une pleine roquille de rhum et tout à coup hurlait à la ronde ... y-a-t-il un homme parmi vous ? en moins de trois reprises, je le retourne dans le ventre de sa mère... Ainsi allant, il acquit le titre de Poursuivi définitif .» ²¹⁷

Et Médard baptisé L'ange Médard et surnommé « *l'Homme à la cervelle qui danse [...] un être crée pour le mal. Dieu avait fait l'ange Médard pour corrompre le monde et c'est pourquoi le monde l'avait marqué, avait posé sur lui un coup de griffe définitif .* » ²¹⁸

Comme l'a bien souligné Bernabé, « *[...] l'écriture de Simone Schwarz-Bart dans Pluie et vent sur Téluée Miracle a vocation pour lire et donner à lire de façon pertinente le réel antillais jusques et y compris dans l'usage grammatical qu'elle fait de la langue française .* » ²¹⁹

Pour conclure cette partie nous pouvons citer Bernabé, Chamoiseau et Confiant, qui dans *Éloge de la Créolité*, soulignent que :

²¹⁴ Alejo CARPENTIER, « Conferencia - Debate », *op. cit.*, p. 159. La traduction est de nous.

²¹⁵ *Ibidem.*

²¹⁶ *Ibidem.*

²¹⁶ *Ibidem.*

²¹⁷ *Téluée Miracle*, p. 154

²¹⁸ *Id.*, p. 237.

²¹⁹ Jean BERNABÉ, « Le travail de l'écriture chez Simone Schwarz-Bart » *op. cit.*, p. 166.

« Notre écriture doit accepter sans partage nos croyances populaires, nos pratiques magico-religieuses, notre réalisme merveilleux. [...] Il ne s'agit point de décrire ces réalités sous le mode ethnographique, ni de pratiquer le recensement des pratiques créoles à la manière des Régionalistes et des Indigénistes haïtiens, mais bien de montrer ce qui, au travers d'elles témoigne à la fois de la Créolité et de l'humanité condition. »²²⁰

1.1.4 Archaïsmes ou survivances dialectales du français

Aux Antilles les archaïsmes sont partie intégrante du créole qui a ainsi conservé des éléments de son époque de formation — 17^{ème} siècle.²²¹ Cela ne doit pas étonner puisque les Antilles ainsi que le Québec ont constitué des terrains propices à la conservation du français tel qu'il était parlé et écrit aux siècles précédents.²²² Il existe des mots qui ont une autre signification, alors que le mot est semblable à du français commun.²²³ Mais toutes les expressions archaïques du roman ne sont peut-être pas d'authentiques archaïsmes. Quelques unes sont peut-être des créations verbales de Simone Schwarz-Bart, mais elles restent, néanmoins, lexicalement des expressions archaïsantes.

-[« amarrer »] [*maré*] (*T.M.* p. 49, ; *T.J.* p.19, 23) signifie attacher ; lieu d'origine : Normandie.²²⁴ C'est une expression de la mer transposée à l'activité agricole. Pour éloigner un mauvais sort, une fessée par exemple, on pouvait se croiser les doigts. Pour gagner un procès, il fallait attacher une poignée de cabouillats²²⁵ ensemble ou coudre la langue d'un anoli pour paralyser la langue du procureur. S'il

²²⁰ Jean BERNABE, Patrick CHAMOISEAU, Raphaël CONFIANT, # *E#loge de la Créolité*, # E#ditions Gallimard, 1989, p. 41.

²²¹ « N'oublions pas que la langue créole n'est au fond que du français arrêté (arrêté au début du XVII^e siècle) ou du français avancé comme disent les linguistes. Le créole est un fantastique conservatoire d'expressions à la fois d'ancien français et d'expressions normandes, poitevines ou picardes, et la réutilisation de tout ce matériau dans le français utilisé par les auteurs antillais de cette fin du XX^e siècle redonne à la langue française la vitalité qui était la sienne à l'époque de Rabelais. » Raphaël CONFIANT, « Questions pratiques d'écriture créole », *Écrire la « parole de nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise*, nouvelles, poèmes et réflexions poétiques rassemblés et introduits par Ralph Ludwig, Gallimard, Paris, 1994, p. 179.

²²² Katia LEVESQUE, *La créolité : entre tradition d'oraliture créole et tradition littéraire française*, op. cit., 117.

²²³ Guy & M.-C. HAZAËL-MASSIEUX : « Le français aux Antilles », *Le français dans l'espace francophone*, Tome 2, Honoré Champion # E#diteur, Paris, 1996, p. 677.

²²⁴ Albert VALDMAN, *Le créole : structure, statut et origine*, op. cit., p. 166.

²²⁵ En créole « *kabouya* », nœud coulant et herbe. Raphaël LUDWIG, Danièle MONTBRAND, Hector POULLET, Sylviane TELCHID, *Dictionnaire créole français*, op. cit.

s'agissait d'attirer un amoureux, deux hippocampes ou deux anolis représentant le couple étaient liés ensemble Il existait aussi une poudre à amarrer.²²⁶

« *Grand-mère n'était plus d'âge à se courber sur la terre des blancs, amarrer les cannes.* »²²⁷

« [...] elle -Eloïse- amarra solidement ses reins et entra dans le feu de cannes à sucre, et ce fût là sa deuxième victoire aux yeux de gens de Fond-Zombi . »²²⁸

Nous trouvons aussi dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* (pp. 203, 209, 227), le substantif [« amarreuse »] [*marèz*] qui désigne les femmes qui attachent les sacs de canne.

« [...] les coupeurs se mettaient en ligne, [...] suivis des amarreuses qui séparaient les flèches, les pailles de fourrage, les tronçons pleins de jus qu'elles ligaturaient hâtivement, réunissaient en piles derrière leurs coupeurs attirés. »²²⁹

-[« attrape »] (*T.M.* p.15) fait partie d'un système lexical [*trap*] [*trapis*], de signification archaïque et qui a une double signification dans le roman dont l'une d'entre elles crée un effet ironique :

« *Heureusement, nous ne sommes tous qu'un lot de nègres dans une même attrape, sans maman et sans papa devant l'Éternel.* »²³⁰

Bernabé a montré qu'en employant le mot « attrape » :

« [...] on assiste aussi à un subtil glissement, d'ordre sémantique, cette fois, et accompagné d'un parfum d'archaïsme. Le lecteur créolophone peut d'emblée mettre ce terme en rapport avec le mot créole « *zatrapp* » qui, tout comme le mot français renvoie à la notion de piège, mais, de plus, s'inscrit dans un système

²²⁶ Geneviève LETI, *L'univers magico-religieux antillais*, op. cit., p. 16.

²²⁷ *Télumée Miracle*, p. 49.

²²⁸ *Ti Jean L'horizon*, p. 23.

²²⁹ *Id.*, p. 15.

lexical qui comprend aussi les mots « trap », « trapis » (ce dernier mot désignant une personne qui s'entend à duper et à profiter des autres). Une complicité s'établit , entre le texte et le lecteur créolophone, qui n'a rien de gratuit. Elle a, bien au contraire, une importante fonction narrative : elle sert d'inducteur romanesque. A travers la mémoire créole déposée dans les creux du texte français, il y a comme une manière d'embrayage qui se produit. Ces inducteurs servent à nous introduire, sans même qu'il soit besoin de la nommer directement, à l'affectivité antillaise telle qu'elle s'exprime, par exemple, dans une très célèbre chanson ²⁹⁷ où il est dit : *Man pa ni papa, man pa ni manman pou souljé tyè mwen (Je n'ai ni mère ni père pour soulager mon cœur).* » ²⁹⁸

Selon Bernabé, réapparaît ici « [...] le thème obsessionnel de l'orphelinat et de la dérélition propre à la conscience historique antillaise. Cette pénétration dans l'univers antillais, préparée par le jeu subtil de la présence-absence du créole, est confirmée, au niveau d'une des isotopies du roman par la fin de la phrase citée par nous en exemple :

' ...sans papa et sans manman devant l'Éternel'. » ²⁹⁹

Le thème de l'orphelinat se développe dans tout le roman. Télumée parle des « sans maman, sans toit et sans litière qui erraient dans la vie comme des enfants du diable » ³⁰⁰, et au moment de la crise où « les ventres ballonnaient et le temps était aux larges jupes froncées » ³⁰¹ tout le monde chante :

On est sans maman

On est sans papa

Et l'on crie bravo

Femme qui n'a pas deux hommes

²³⁰ *Télumée Miracle*, p. 15.

²⁹⁷ . Bernabé précise qu'il s'agit d'une chanson d'origine martiniquaise mais qui est très connue en Guadeloupe. Il ajoute que ce débordement hors du guadeloupéen est inscrit dans le texte qui renvoie à une mémoire collective antillaise, même si les personnages sont profondément enracinés en Guadeloupe. Jean BERNABÉ, « Le travail de l'écriture chez Simone Schwarz-Bart », *op. cit.*, p. 168.

²⁹⁸ *Id.*, pp. 167 - 168.

²⁹⁹ *Id.*, p. 168.

³⁰⁰ *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, p. 70

³⁰¹ *Id.*, p. 85.

*N'a pas de valeur*³⁰²

Nous suggérons de considérer dans son origine, une autre interprétation possible à l'expression « *sans maman et sans papa* » : sans guide spirituel, sans culte, sans prêtre, comme des choses sans âmes et sans valeur. Nous nous appuyons pour fonder cette alternative sur la religion vaudou arrivée aux Antilles françaises avec les esclaves originaires du Dahomey - Afrique Occidentale -. Janheinz Jahn en parle lorsqu'il cite Moreau de Saint-Méry (XVIII siècle) :

*« Selon la pensée du noir d'arada, vaudou désigne une essence surnaturelle puissante, un serpent qui connaît le passé, connaît le présent et qui prédit le futur à travers les médiums - le prêtre principal et une femme noire -. Ces deux personnes s'appellent roi et reine, maître et institutrice ou papa et maman. »*³⁰³

Bien évidemment, « papa » et « maman » ne sont pas de figures parentales - anthropologiques - mais des êtres de rituels, des figures ethnologiques. Avec cette interprétation, la phrase franco-créole prend tout son sens :

*« Heureusement, nous ne sommes tous qu'un lot de nègres dans une même attrape, sans maman et sans papa devant l'Éternel. »*³⁰⁴

Nous reviendrons sur cette expression franco-créole pour l'analyse de la phrase « un lot de nègres » dans la partie concernant les transformations sémantiques.

-[« bougre »] [*boug*] (*T.M.* p.134 ; *T.J.* p. 48, 75, 83, 273). Cette expression signifie « type, individu » ; lieu d'origine : Normandie.³⁰⁵

*« [...] il - Tac-Tac - descendait tous les deux mois pour acheter son rhum et il ne fallait pas lui rendre visite, dans l'intervalle, le bougre n'aimait pas ça [...] »*³⁰⁶

³⁰² *Ibidem.*

³⁰³ Janheinz JAHN, *Muntu Las Culturas de la negritud*, Editions Guadarrama, Madrid, 1970, p. 35. La traduction est de nous.

³⁰⁴ *Télumée Miracle*, p. 15.

³⁰⁵ Albert VALDMAN, *Le créole : structure, statut et origine, op. cit.*, p. 166.

³⁰⁶ *Télumée Miracle*, p. 192.

Ce mot est utilisé au féminin : « bougresse ». Voyons un des exemples :

«[...] ...ah, disaient-ils gravement, voici la vaillante bougresse, la négresse aux sept fiels, quatre seins, deux nombrils...[...]»³⁰⁷

-[« cabri »] [*kabrit*] (*T.M.* p. 73, 109 ; *T.J.* p.78). Chèvre, bouc, chevreau ; lieu d'origine, Picardie, Poitou.³⁰⁸ A partir du mot cabri, le mot créole [*cabrisseau*] apparaît dans le roman. Ce mot créole a une analogie en français avec le mot chevreau. Nous le trouvons dans la métaphore suivante :

« — Je - Elie - te laisse gambader, mon petit cabris seau, - Télumée - ta corde est longue entre mes mains mais je te la raccourcirai un jour, juste au ras de ton cou... »³⁰⁹

-[« connaître »] [*konnen*] (*T.M.* p.93). Savoir dans le français du 16^{ème} siècle.³¹⁰ Le verbe connaître au lieu du verbe savoir apparaît dans le passage entre Madame Desaragne et Télumée :

« A.D — *Qu'est-ce que vous savez faire par exemple?*

T.M — Je sais tout faire.

A.D — Vous connaissez cuisiner ?

*T.M — Oui. »*³¹¹

-[« carreau »] [*karo*] (*T.M.* p .93). Il désigne en créole le fer à repasser d'usage domestique. C'est un archaïsme du français qui désignait le fer des teinturiers.³¹¹

« *Petite mère Victoire était lavandière, elle usait ses poignets aux roches plates des rivières, et sous les lourds carreaux lissés à la bougie son linge sortait*

³⁰⁷ Id., p. 173.

³⁰⁸ Albert VALDMAN, *Le créole : structure, statut et origine*, op. cit., p. 166.

³⁰⁹ *Télumée Miracle*, p. 109.

³¹⁰ Albert VALDMAN, *Le créole: structure, statut et origine*, op. cit., p. 167.

³¹¹ *Télumée Miracle*, p. 93.

³¹¹ Monique BOUCHARD, *Une lecture de Pluie et vent sur Télumée Miracle*, op. cit., p. 8

*comme neuf.»*³¹²

1.1.5. Apports d'autres langues

Bien que le vocabulaire créole soit principalement d'origine française, il comprend une partie importante de mots amérindiens surtout dans le domaine de la faune et de la flore. Les termes d'origine espagnole et anglaise occupent une place, certes moins importante, mais non négligeable.³¹³ Nous détachons les apports d'autres langues pour montrer comment le créole, composant du franco-créole élaboré par Simone Schwarz-Bart, se constitue pour devenir un langage baroque américain. Simone Schwarz-Bart fait particulièrement attention à équilibrer sa présence, qui ajoutée aux transformations du français, permet de mesurer le « rythme baroque » dans l'œuvre. Nous allons prendre quelques exemples, en nous fondant sur les catégories que met en place Albert Valdman :

*« Les sources du lexique créole se regroupent sous trois catégories : (1) le français, comportant le français standard et les parlers régionaux oïl ; (2) les langues de substrat, c'est-à-dire les langues parlées par les esclaves transportés aux diverses colonies plantocratiques ; (3) les langues d'adstrat regroupant les langues parlées dans les régions où se situent les territoires» créolophones ou importées après la période formative des diverses colonies.*³¹⁴

a) Apport des langues de substrat

Albert Valdman a signalé l'exagération que certains écrivains ont donnée à l'apport des langues de substrat. A propos de son origine, il affirme :

« Les parlers d'Amérique sont influencés à divers degrés par les langues de l'Afrique occidentale. En l'absence de travaux lexicographiques cet apport

³¹² *Télumée Miracle*, p. 93.

³¹³ Cf. Jacques CORZANI, *Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane françaises*, op. cit., vol. 3.

ne peut être chiffré et la langue africaine particulière dont serait issu tel ou tel mot ne peut être identifiée avec certitude. »³¹⁵

Comme nous l'avons déjà mentionné, Pierre Langlade dans *Inventaire étymologique des termes créoles des caraïbes d'origine africaine* propose une liste de 765 mots du vocabulaire créole d'origine africaine. Il ne remet pas en question le fait que le créole ait été très influencé par la langue française. Par ailleurs, il nous dit que même si beaucoup d'écrivains antillais ont séjourné en Afrique³¹⁶, les africanismes ne se sont pas vraiment intégrés dans les créoles. Édouard Glissant signale que le créole francophone est une langue composite née de la mise en contact d'éléments hétérogènes : un vocabulaire de marins bretons et normands du XVII^e siècle avec une syntaxe ou une « synthèse-de-syntaxe » des langues de l'Afrique noire subsaharienne de l'Ouest.
317

Voyons donc les exemples que nous avons relevés dans les deux romans :

-[« bananes rouges makanga »] [*fig-rouj makandja...*] (*T.M.* p. 27). « Variété de banane. *Machannla ni yenki makandja*. Au Congo Démocratique, MAKANDJA : ethnie de la province de l'Équateur, dont la langue est le lingala, et l'aliment de base le riz et la banane plantain. »³¹⁸

-[« bakoua »] [« bakwa »] (*T.J.* p.53). « Chapeau de forme pointue fait de grosse paille. En fongbe, GBAKUN, GBAKO : chapeau, coiffure. *Xwè gbanzili* : Mettre un chapeau. »³¹⁹

« *C'était un homme d'un abord surprenant, long et maigre comme un jour sans pain, avec un grand chapeau bacoua qui lui battait mollement les épaules.* »³²⁰

-[« pois boukoussous »] [*pwa boukousou*] (*T.M.* p.123, 193 ; *T.J.* p. 265).

³¹⁴ Albert VALDMAN, *Le créole : structure, statut et origine*, Editions Klincksieck, Paris, 1978, p. 160.

³¹⁵ *Ibidem*.

³¹⁶ « Et, quand on regarde d'assez près les productions de tous les écrivains caribéens qui à un moment ou à un autre, se sont installés en Afrique ou y ont effectué de fréquents séjours, les Maryse Condé, Henri Corbin, Guy Tirolien, Simone Schwarz-Bart, Myriam Warner-Vieyra, pour la Guadeloupe[...] on voit qu'aucun terme n'a pu s'immiscer durablement dans les créoles. » Pierre ANGLADE, *Inventaire étymologique des termes créoles des Caraïbes d'origine africaine*, L'Harmattan, 1998, p. 14.

³¹⁷ Édouard GLISSANT, *Introduction à une poétique du divers*, *op. cit.*, pp. 20, 21,52.

³¹⁸ *Id.*, p. 145.

³¹⁹ *Id.*, p. 63.

³²⁰ Ti Jean L'horizon, p. 53.

« Variété de pois appelés aussi « pois d'Angole ». Genre de cassave épaisse. »³²¹

-[« giraumon »] [*jiromon*] (T.M. p.120). « Jouroumon ou jironon, joumou. Bambara et malinké, jururmu : pêché. Genre de cucurbitacées, grosse courge comestible des Amériques. En Haïti, on la consomme généralement le Jour de l'An comme symbole d'espoir, de vie. (Proverbe) *Sé kouto sè ki sav sa ka pasé an tchè jironon.* »³²² Ce qui veut dire que chacun connaît ses chagrins. Ce proverbe apparaît dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* dans un dialogue entre Télumée et Elie :

« — Tu veux que je - Elie - parle, Télumée, mais tu sais bien tout ce qui se passe dans mon cœur ...

— Le couteau seul sait ce qui se passe dans le cœur du giraumon. »³²³

-[« gombo »] [*gonmbo*] (T.M. pp.123, 193, 218 ; T.J. p.146). « n.m (1765; mot anglo-américain **gumbo**, introduit par les Noirs, de l'anglais, **ngombo** .» Plante (Malvacées) à fleurs jaunes, cultivée dans les régions tropicales pour ses fruits (capsules). Fruits de cette plante employés pour faire la soupe (Louisiane, Etats du Sud), comme condiments (Antilles) .»³²⁴

- *Gonbo* ou *konbo*. Soupe de calalou, légumineuse qui rend la sauce gluante et que l'on sert aux adeptes lors de certaines cérémonies. Dans toute l'Afrique, GONBO : même sens qu'en créole.³²⁵

« - Il - Ti Jean - souleva le couvercle de la marmite et reconnut un plat de gombos aux boyaux salés, avec un bouchon d'herbes nageant par-dessus, pour l'arôme ; tel exactement que le préparaient les gens de Fond-Zombi, tel. »³²⁶

-[« igname »] [*zyanm*] (T.M. pp.13, 123 ; T.J. pp.61, 80, 258). « Gros tubercule farineux comestible, igname. Dans beaucoup de dialectes de l'Afrique de l'Ouest, IYA: igname ; Igname(...) viendrait du terme africain nyam qui signifie manger : nam en

³²¹ Pierre ANGLADE, *Inventaire étymologique des termes créoles des Caraïbes d'origine africaine*, op. cit., p. 75.

³²² *Id.*, p. 113.

³²³ *Télumée Miracle*, p. 120.

³²⁴ *Le Petit Robert I.*

³²⁵ Cf. Pierre ANGLADE, *Inventaire étymologique des termes créoles des Caraïbes d'origine africaine*, op. cit., p. 108.

³²⁶ *Ti Jean L'horizon*, p. 146.

wolof, nama en fula, nyama en zoulou». ³²⁷ Selon Jacques Corzani, le mot aurait pénétré en français par le biais du portugais en 1515. Les colons français des Antilles et de la Guyane ont rendu ce mot usuel au XVIII siècle. ³²⁸

-[« siguine »] [*sigin*] (T.M. p. 211, T.J. p.41, 268). « Une des variétés de chou appelée chou caraïbe, variété d'igname géante. En yoruba, SI : sur + IGI : arbre. » ³²⁹
« Plante comestible notamment utilisée conjointement avec les madères, gombos, etc., dans la composition du calalou créole. » ³³⁰

-[« souklian/soukouyan »] [*soukougnan/soukounyan/*] (T.M. p.194). Dans la partie consacrée au créole, nous avons déjà parlé de ce mot qui désigne un sorcier ou un mort ambulante. « En fongbé, SÚ : fermer, payer, rembourser + KÚ : mort + ÑA : homme. *sú ña kú; sú kú ña* : Payer quelqu'un pour la mort de quelqu'un. En malinké, SU : cadavre + KILILAN : appeler l'esprit; KOYAN : tout ce qui concerne la mort, les funérailles.» ³³¹

-[« taza ou tazar »] [« *taza* »] (T.M. p.14). « Espèce de poisson, maquereau. En efut et en ejagham (état de Cross River, sud-est de Nigéria ; ethnies à cheval sur le Cameroun et le Nigéria, TAZE : nom de poisson .» ³³²

-[« zombi »] [« *zonbi* »] (T.M. p.156 ; T.J. pp.12, 69). « Personne que le bókò met en catalepsie et qu'il exhume le soir même de son inhumation pour le faire travailler à son profit. Fig. Personne qui n'a pas tous ses esprits. Au Cameroun, ZOMBI : prénom. Aux Congo, ZUMBI : esprit des morts ; ONZAMBI. Dieu. *Le terme de zombis, utilisé pour désigner les morts vivants, ceux dont un sorcier a mangé l'âme, est le zumbi des Congo, Esprit des Morts, Revenants, ayant pris ici un autre sens légèrement différent.* (BASTIDE, *Les Amériques Noires*, p.117). En Angola et en kikongo, NZAMBI : Dieu. *Nzambi Mpungu* : Dieu Tout Puissant. » ³³³

« Seuls aboyaient quelques chiens en errance, et leurs jappements eux-mêmes ne

³²⁷ Pierre ANGLADE, *Inventaire étymologique des termes créoles des Caraïbes d'origine africaine*, L'Harmattan, 1998, pp. 111-112.

³²⁸ Jacques CORZANI, *Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane françaises*, op. cit.

³²⁹ Pierre ANGLADE, *Inventaire étymologique des termes créoles des Caraïbes d'origine africaine*, op. cit., p. 175.

³³⁰ Jacques CORZANI, *Encyclopédie antillaise de littérature. Prosateurs des Antilles et de la Guyane françaises*, Désormeaux, Fort-de-France, 1971, op. cit., p. 315.

³³¹ Pierre ANGLADE, *Inventaire étymologique des termes créoles des Caraïbes d'origine africaine*, L'Harmattan, 1998, p. 180.

³³² *Idem*, p. 183.

³³³ *Idem*, p. 201.

faisaient que confirmer la multitude, accréditer l'idée que je m'étais transformée en zombie que les chiens reconnaissaient. »³³⁴

b) Apport des langues d'adstrat

Comme Valdman le met en évidence, ce groupe de langues réunit les langues autochtones et les langues qui ont été introduites dans les territoires créolophones.

b.1) Apport amérindien

Valdman nous indique que les langues amérindiennes, qui ont influencé le créole, sont : le caraïbe, l'arawak et le tupi parmi d'autres langues d'Amérique du Sud. Selon Raphaël Confiant :

« Les Amérindiens des Antilles, en particulier les Caraïbes, ont marqué de leur empreinte indélébile la langue et la culture créoles. La plupart des noms de plantes et d'arbres par exemple ont été empruntés à leur langue pour la bonne raison que ce sont eux qui ont aidé les Blancs et les Noirs à s'adapter à un environnement qui leur était inconnu. Le balata, le courbaril, le gayak, le mahogany, le gommier sont des noms d'arbres provenant de la créolisation de termes amérindiens. Les techniques de pêche, de vannerie, de fabrication de la farine de manioc, le jardin créole (ou caraïbe), le four à charbon, la poterie portent aussi en eux la marque de la culture des premiers habitants des îles, hélas décimés une cinquantaine d'années après le début de la colonisation européenne. Comme le dit Édouard Glissant (Poétique de la relation, Gallimard, 1991), la culture caraïbe n'a pas « disparu », elle a « désapparu » ce qui revient à dire qu'elle se perpétue à travers maintes pratiques des Antillais d'aujourd'hui, mais à l'insu de leur conscience, ou plutôt sans qu'ils aient clairement conscience de l'origine amérindienne des actes qu'ils pratiquent . »³³⁵

Voyons quelques exemples :

-[« agouti »] [zagouti] (T.M. pp.168, 240 ; T.J. pp. 87, 107, 114, 283). « n.m

³³⁴ *Télumée Miracle*, p. 156.

(1758; **agoutin**, 1556; variante **acouti**, **accouty**, XVII ; tupi-guarani **acouti**). *Petit mammifère rongeur des Antilles et de l'Amérique du Sud, de la taille d'un lièvre .»*³³⁶

-[« ajoupa »] [*joupa*] (T.J. pp. 180, 187). Terme d'origine tupi. « Cabane de feuillage ».³³⁷ Il est aussi utilisé en Afrique. « En fongbe, AJOKPA : qui est usagé, en mauvais état, sans valeur et vulgaire. Xò *ajokpa* : Une maison entièrement délabrée, en piteux état .»³³⁸

« [...] il - Ti Jean - cessa de prendre le chemin de la caverne des morts ; il vivait seul, désormais, dans une case en bordure du village, une sorte d'ajoupa que s'était façonné, de gaules, recouvertes de chaux, à la manière ancienne de Fond-Zombi... »³³⁹

-[« ananas »] [*zananna*] (T.J. pp.70, 89). « n.m (1578; **nana**, 15554; mot tupi-guarani). I• gros fruit oblong, écaillé, brun, rouge, qui porte une touffe de feuilles à son sommet et dont la pulpe est sucrée et très parfumée... »³⁴⁰

- [« balata »] [*pyé balata*] (T.M. p.190, T.J. p.12). « n. f. 1722; probablement d'origine tupi. Gomme d'un arbre tropical, apparentée à la gutta-percha, utilisée dans la fabrication d'objets durs et non cassants .»³⁴¹

- [« balisier »] [*balizyé*] (T.M. p.14, 144). Terme attesté en français dès 1651 et qui provient très vraisemblablement du caraïbe « baliri » ou « balisi » que l'on trouve dans le dictionnaire franco-caraïbe du père Breton. Selon Raymond Arveille, la transformation en « balisier » s'explique par l'attraction patronymique de « balise », pieu, mot bien connu du vocabulaire maritime, donc usuel chez les colons des îles... il n'est pas impossible que la forme « en cornet » des feuilles de cet arbre ait facilité l'attraction.³⁴²

-[« cahimite »] [*kaïmit*] (T.M. p.191). « (D'origine arawak). Arbre sylvestre des

³³⁵ Raphaël CONFIANT, *Les maîtres de la parole créole*, op. cit., p. 11.

³³⁶ *Le Petit Robert I.*

³³⁷ Albert VALDMAN, *Le créole: structure, statut et origine*, op. cit., p. 175

³³⁸ Pierre ANGLADE, *Inventaire étymologique des termes créoles des Caraïbes d'origine africaine*, op. cit., p. 35.

³³⁹ *Ti Jean L'horizon*, p. 180.

³⁴⁰ *Le Petit Robert I.*

³⁴¹ *Idem.*

³⁴² Jack CORZANI, *Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane françaises*, op. cit.

Antilles et du Nicaragua, appartenant à la famille des sapotacées, à l'écorce rouge, au bois mou, aux feuilles alternes et ovales, aux fleurs blanchâtres, et aux fruits ronds de la taille d'une orange, de pulpe sucrée et rafraîchissante. (...) Fruit de ces arbres .»³⁴³

-[« cassave »] [*kasav*] (T.M. p. 53). Terme emprunté à l'espagnol « cazabe » qui lui-même l'a emprunté à l'arawak des Taïnos de Haïti, pour désigner une galette de manioc. Il s'intègre très vite à la langue des marins de l'Atlantique ainsi qu'au baragouin des Caraïbes. Il apparaît pour la première fois en 1614, sous la plume de Claude d'Aberville, puis se vulgarise au milieu du XVII^e siècle. Ainsi chez le père Bouton (1640), on trouve à propos des Caraïbes, le témoignage suivant : « ayant ne manger que de la cassave, et des crabes, que de sortir de la case.»³⁴⁴

-[« manioc »] [*mannikou*] (T.M. 137, 174, 218). Son nom lui viendrait des Caraïbes. Nous l'avons déjà cité dans la partie concernant la faune.

-[« manioc »] [*mangnok*] (T.J. pp.102,160). Terme emprunté au tupi, langue amérindienne du Brésil qui prononce « manioch ». Il existe sous sa forme actuelle dès 1640 dans la langue des Français des Antilles dont le parler est très influencé par celui des marins. Dans la *Relation* du père Bouton, nous pouvons lire à propos de la Martinique que « le manioc est une espèce d'arbrisseau » dont on fait de la cassave.³⁴⁵

Plante vénérée par les Caraïbes car elle était à la base de leur nourriture. Le mot *kiré* désignait l'esprit de la cassave, *keri* était le nom donné au manioc en tubercules et *tomonac*, la fosse de manioc. Les Caraïbes pensaient qu'un esprit protégeait la plante et offraient la première récolte aux esprits. C'était une manière de s'assurer contre les mauvaises récoltes. Ils pouvaient ainsi espérer une descendance nombreuse. Selon le père Breton, pour préserver leurs vivres, les femmes et les jeunes gens devaient danser toute la nuit en jetant, de temps en temps, des cris lugubres pendant qu'une femme faisait sonner de petites pierres dans unealebasse tout en chantant.³⁴⁶

-[« patate douce »] [*patat*] (T.M. p.50 ; T.J. pp.39, 183, 265). « *n.f (1519; Batate, 1519; espagnol batata, patata, de l'arouak d'Haïti) 1^o plante (Convolvulacées) des régions chaudes, cultivée pour ses gros tubercules comestibles à chair douceâtre; le tubercule (on dit plus souvent Patate douce, pour distinguer ce sens du 2^o). 2^o Familier ou régional (notamment au Québec). (1842 ; d'après l'anglais potato). Pomme de*

³⁴³ Ce mot n'apparaît pas dans *Le Petit Robert I*. Nous avons donc consulté *Le Dictionnaire de l'Académie Royale Espagnole*.

³⁴⁴ Cf. Jack CORZANI, *Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane françaises, op. cit.*

³⁴⁵ *Ibidem*.

terre.»³⁴⁷

-[« sapote »] en créole [*sapoti*] (T.M. p.16), « *sapote ou sapotille n.f (Çapote, 1598; sapotillo, 1719; de l'aztèque tzapotl)*. Fruit du sapotier, grosse baie globuleuse et charnue, savoureuse, qui se mange blette. « Ses pépins, écrit Lafcadio Hearn, sont grands et plats ; on les casse facilement en deux avec l'ongle; entre les deux moitiés se trouve une peau blanche très mince. Il faut une certaine adresse pour enlever cette pellicule sans briser le pépin, et l'on dit que c'est une preuve d'affection que de réussir. Peut-être la forme de la pellicule en forme de cœur est-elle responsable de cette tradition populaire. La jolie fille de couleur demande à son doudou : « M'aimes-tu ? Alors enlève cette petite peau sans la déchirer. »³⁴⁸

-[« icaque »] [*zikak*] (T.M. pp.18, 131). « Mot de Tainos ; n.f 1555 ; espagnol *icaco*, mot des caraïbes. Fruit de l'icaquier... »³⁴⁹

b.2) anglais

-[« biguine »] [*bigin*] (T.M. pp.20, 51, 149). Comme nous l'avons déjà signalé, c'est une danse antillaise, dont le nom viendrait du verbe *begin*, « commencer » en anglais « rentré » aux Antilles via la Nouvelle Orléans .

-[« drill »] (T.M. p.93), « (de l'anglais *drill*) m. Tissu fort de fil ou de coton brut. Vêtement modeste des paysans qui s'oppose aux madras de vives couleurs, portés par les domestiques de la case.³⁵⁰

-[« coq guinme »] [*kòk djèm*] (T.M. p.124), « coq de combat ». De l'anglais « game-cock ». Ce type d'amusement est très prisé aux Antilles, il attire de grandes foules en majorité des hommes dans les pitts, sortes d'arènes conçues spécialement pour ces jeux. Il s'agit de gagner et de montrer que le coq qui a été élevé avec beaucoup de soin est de loin le meilleur. A cet effet, le coq est soigneusement préparé avant le combat : d'abord, lors des couvées, il faut éviter de mélanger « les familles », il ne doit pas y avoir des liens de parenté.

La veille du combat, le coq doit rester dans l'obscurité. Les propriétaires eux-

³⁴⁶ Geneviève LETI, *L'univers magico-religieux antillais*, op. cit., pp. 110 - 111.

³⁴⁷ *Le Petit Robert I.*

³⁴⁸ Geneviève LETI, *L'univers magico-religieux antillais*, op. cit., pp. 155 - 156.

³⁴⁹ *Le Petit Robert I.*

³⁵⁰ Kathleen GYSSELS, *Filles de Solitude : Essai sur l'identité antillaise dans les (auto-biographies fictives de Simone et André Schwarz-Bart*, op. cit., p. 400.

mêmes, sont assujettis à des restrictions alimentaires : ils ne mangent pas de viande surtout pas de porc. Ils évitent aussi les relations sexuelles. Des précautions sont prises pour que l'animal ne perde pas son combat : il ne faut pas refermer le poulailler en partant, ni faire marche arrière avec la voiture qui le transporte, ni passer devant un mort.

Selon les croyances populaires, il convient d'être attentif aux signes : si, par exemple, dans la commune où vit le coq il y a un mort, le coq perdra. Si une poule monte et pond dans la loge laissée ouverte, les gains seront réduits. Il faut aussi éviter de rencontrer une femme ayant ses règles. Dans le pitt, il faut éviter tout ce qui pourrait *amarrer* le coq : il ne faut mettre ni cravate, ni ceinture ou tout objet pouvant jouer ce rôle. Les propriétaires des animaux doivent montrer que les ergots n'ont pas été empoisonnés. L'un, par exemple, suce les éperons, lèche le bec, le cou, la tête. L'autre imite point par point tout ce qui a été fait. Les nombres jouent aussi un rôle : le coq doit faire treize combats avant de prendre la retraite. Il faut compter jusqu'à vingt pour que le coq tombé se relève. Cependant, on déclare le match nul si l'animal est épuisé.³⁵¹

- [« job »] [*djob*] (T.M. 84, 224). « *Le « djob », mode du charroi ou du transport et, par extension, travail inqualifiable et chaque jour ressuscité, a été le moteur, dans les villes antillaises en formation, d'une économie de subsistance qui était déjà la règle dans les campagnes, et qui est un mode de la survie. (L'art de la survie est le douloureux et joyeux talent des peuples sous-développés). Le djob - mot adapté de la langue anglaise, comme pour mieux suggérer un écart marque le stade « industrialisé » de cet art. Le djobeur a son secret, qui est d'inventer la vie à chaque détour de rue. »* »
352

Les *djobeurs* sont, donc, des hommes ou des femmes avec une situation professionnelle instable qui n'ont pas de travail fixe et qui vivent des journées glanées par-ci et par-là.

- [« punch »] [*ponch*] (T.M. p.111). « *Ce terme, emprunté à l'anglais, apparaît d'abord sous la forme de « ponche », « belle ponche et bolleponche ». En 1673, on trouve la forme définitive dans l'Histoire de l'isle des Barbades, de Justel : « La quatrième sorte s'appelle Punch, dont j'ay beau parfois : on le fait avec de l'eau et du sucre mis ensemble, et qui après avoir reposé dix jours, devient très-fort et propre*

³⁵¹ Geneviève LETI, *L'univers magico-religieux antillais*, op. cit., p. 46.

³⁵² Préface d'Edouard GLISSANT. *Chronique des sept misères*. Patrick CHAMOISEAU, Editions Gallimard, Paris, 1986.

*pour ceux qui travaillent .»*³⁵³

b.3) Espagnol et portugais

-[« corossol »] [*kòwòsòl*] (T.M. p.112). Du portugais « curaçao ; variété de gros fruit crémeux .»³⁵⁴

-[« morne »] [*mon*] (T.M. p. 42). « n.m (1640; mot créole des Antilles ; altération espagnole **morro** « monticule »...) Dans les îles : Réunion, Antilles, petite montagne isolée au milieu d'une plaine d'érosion, de forme arrondie. »³⁵⁵-[« marron »] [*mawon*] (T.M. p. 38). Terme emprunté à l'espagnol (dérivé de « cimarra »-« fourré ») désignant d'abord les animaux domestiques redevenus sauvages puis les esclaves noirs (ou les engagés blancs) fugitifs.³⁵⁶

-[« mangouste »] [*manglous*] (T.M. pp. 117, 163, T.J. pp.120, 172). : « n.f. (1703; **mangouze**, 1697 ; portugais **mangusto** ou espagnol **mangosta**, de **mangus**, mot d'une langue de l'Inde). Petit mammifère (*carnivores*) d'Afrique et d'Asie, proche de la belette, facilement apprivoisable, utilisé pour la destruction des reptiles et des rats.»³⁵⁷

-[« mancenillier »] [*mansèniyé*] ou [*mèdsinyé*] (T.M. pp. 186, 238 ; T.J. p. 255). « mancenille » « n.f (1527; espagnol **manzanilla**, diminutif de **manzana**, pomme...Fruit du mancenillier, qui a l'aspect d'une petite pomme.»³⁵⁸ Arbre d'Amérique dont le fruit et l'ombre sont vénéneux.

Tous ces apports aident à comprendre que le créole n'est pas une langue africaine, comme on a eu tendance à le croire. Il ne surgit pas seulement de la racine africaine de la population esclave, mais de la rencontre entre les langues africaines, l'ancien français et les langues régionales françaises comme l'a bien signalé Confiant que nous avons cité. C'est une langue qui montre le caractère du paysage des Antilles.

Pour conclure cette section, nous pouvons affirmer reprenant Glissant que Simone Schwarz-Bart parle sa propre langue de manière « ouverte », c'est à dire en tenant compte de la présence des autres langues qui influencent la sienne, c'est une

³⁵³ Jack CORZANI, *Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane françaises*, op. cit.

³⁵⁴ Albert VALDMAN, *Le créole: structure, statut et origine*, op. cit., p. 177.

³⁵⁵ Jack CORZANI, *Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane françaises*, op. cit.

³⁵⁶ Cf. *Id.*

³⁵⁷ *Le Petit Robert 1.*

³⁵⁸ *Ibidem.*

question d’imaginaire des langues.³⁵⁹

1.2 Transformations syntaxiques et sémantiques

Le processus fondateur pour la création du langage franco-créole est, sans aucun doute, syntaxique. C’est la grammaire qui montre la légitimité d’une langue parce qu’elle indique son ordre logique. Comme l’a bien signalé Dominique Deblaine, la plupart des écrivains antillais contemporains concrétisent la créolisation non seulement par le recours au créole proprement dit, mais aussi et surtout par le plaisir de dire — qui se traduit par le jeu de la dérivation, des néologismes et des chansons — . Le plaisir des mots, de leurs sonorités, se retrouve dans le jeu de la dérivation, très estimé par les Antillais et par le désir de retrouver la « mémoire collective » (notamment par l’inscription des qualifications ataviques, des surnoms, des contes et des proverbes).³⁶⁰ Voyons les transformations syntaxiques à travers une série d’exemples.

1.2.1. Mots composés par l’introduction d’un complément de nom :

- [« nègres à opulence »]³⁶¹
- [« voleur à conscience crevée »]
- [« négresse à tourments »]
- [« négresse à chance »]
- [« négresse à tête poivrée »]
- [« petite négresse à rire et à chanson, à rire et à sillon »]
- [« négresse tambour à deux cœurs »]
- [« femme à deux seins »]
- [« personne à chance »]

Nous remarquons toutes les variantes données par l’écrivain à partir du mot « négresse ». Parfois les expressions sont construites en respectant les normes

³⁵⁹ Cf. Dominique DEBLAINE, *Simone Schwarz-Bart, imaginaire et espace créole*, Thèse, *op. cit.*

³⁶⁰ Cf. Édouard GLISSANT, *Introduction à une poétique du divers*, *op. cit.*, pp. 122-123.

³⁶¹ Toutes expressions apparaissent dans *Téluée Miracle*, pp. 23, 37, 25, 49, 133, 195, 194, 240. La locution verbale « vivre dans l’opulence, sans souffrance » veut dire vivre dans le luxe.

sémantiques du français : « négresse aux tresses »³⁶², « négresse aux sept fiels »³⁶³.

D'autres exemples montrent aussi la préférence de Simone Schwarz-Bart pour la préposition « à » au détriment de la préposition « de » : « île à volcans, à cyclones et moustiques, à mauvaise mentalité », « une vaste demeure à colonnades », « couverture à volants rouges », « lit à 3 matelas et à volants rouges », « case à deux pièces », ainsi que des expressions de la nourriture comme « gâteau à étages » qui désigne une pièce montée à l'antillaise, « sucres à coco », « cornets à kilibibis », « soupe à congo » ; ou des expressions locales comme ou « un même sac à malédiction « maigre à compter tous ses os »³⁶⁴ ou « maigre à ne pas les croire blancs », « lampe à pétrole », « mangoustes à poil blanc »³⁶⁵.

1.2.2. Changement syntaxique dans l'infinitif

a) La substantification de l'infinitif

Cette construction très estimée par le surréalisme dans la langue française, est courante dans la langue créole. En ce qui concerne cette figure, Glissant remarque :

« *Si chère aux poètes (je pense par exemple au « boire d'amour » par lequel Aragon désigne, dans **De l'exactitude historique en poésie**, le philtre de Tristan et Iseut), mais qui est commune en la langue créole. I mété yan pléré a té, littéralement : il a mis un de ces pleurers à terre .»*³⁶⁶

Nous avons pris cet exemple parmi d'autres :

[« vous connaissez cuisiner »]³⁶⁷

Il faut mentionner, cependant, que chez Simone Schwarz-Bart, dans *Téluée Miracle*, le lien avec le surréalisme devient explicitement évident. En effet, ce roman porte en épigraphe les lignes suivantes :

³⁶² *Id.*, p. 138.

³⁶³ *Id.*, p. 173.

³⁶⁴ Nous prenons ces exemples de *Téluée Miracle*, pp.11, 117, 24, 32, 87, 20, 55, 214, 27.

³⁶⁵ Ces derniers exemples ont été pris de *Ti Jean*, pp.12, 91, 228.

³⁶⁶ Edouard GLISSANT, *Le discours antillais*, op. cit., p. 354.

³⁶⁷ *Téluée Miracle*, p. 90.

« *Belle sans la terre ferme*
Sans parquet sans souliers sans draps
Paul Eluard, *Les Yeux fertiles*. »

Il est évident qu'il s'agit d'un témoignage d'admiration au poète surréaliste de l'amour. En choisissant d'emprunter ces deux vers au court poème *Ondée*, l'auteur a voulu souligner sa correspondance avec la métaphore qui résume la vie de Télumée, et qui donne son titre au roman : *Pluie et vent sur Télumée Miracle*.

b) L'infinifitif avec une valeur d'impératif .

Le changement syntaxique des formes verbales est présent dans le créole, spécialement dans l'emploi de l'infinifitif :

« *Si un plat n'était pas posé avec toute la douceur requise, si une assiette, un verre ne venaient pas du bon côté, ils y voyaient une sorte de confirmation de leurs idées sur le nègre et s'exclamaient, se réjouissaient bruyamment, vous tapotaient le bras avec indulgence ...pas pleurer ma fille, pas pleurer...* »³⁶⁸

Dans cet exemple, nous trouvons un infinitif qui a une valeur d'impératif. L'expression en français serait « ne pleure pas ma fille, ne pleure pas ». Bernabé nous dit qu'en créole [*pas pléré*] constitue un ordre négatif qui signifie « ne pleure pas » : « *Le caractère créolisé de la première occurrence de « pas pleurer » est mis en question en raison des points de suspension qui le précèdent et qui donnent à penser qu'a été effacé un élément introducteur comme 'il ne faut pas'.* »³⁶⁹

Il ajoute que dans ce cas, la grammaticalité serait rétablie. Alors que dans la deuxième occurrence il n'y a pas d'ambiguïté : elle n'est pas précédée, mais suivie, de trois points de suspension. Elle reproduit parfaitement la phrase créole « *pa pléré, mafi* » (ne pleure pas, ma fille).³⁷⁰

³⁶⁸ *Id.*, p. 97.

³⁶⁹ Jean BERNABÉ, « Le travail de l'écriture chez Simone Schwarz-Bart » *op. cit.*, pp. 173, 174

³⁷⁰ *Id.*, p. 174.

La périphrase [« ne va pas + verbe »] est une des tournures préférées des Antillais pour éviter la conjugaison du verbe dont l'auteur se fait écho³⁷¹. Elle apparaît très souvent dans les deux romans. Nous avons trouvé les exemples suivants :

« [...] ne va pas disparaître comme ça au fond du ciel... »³⁷²

« — Ah, Télumée Lougandor, ne va pas croire que ton destin est d'entretenir le feu de l'enfer »³⁷³

« [...] surtout ne va pas crier, car si tu le fais pour moi, que fera la mère qui reste auprès de son enfant ?... et puis ne va pas avoir peur d'un cadavre... ne va pas avoir peur... »³⁷⁴

« [...] comment tu te débrouilles, le frère ? ... ne va pas lâcher prise, maintiens-toi avec fermeté, car le combat est raide mon vieux [...] »³⁷⁵

« — Télumée, chère femme, ne va pas salir tes mains pour une bulle d'air... »³⁷⁶

« — Prends pitié, fils, ne va pas charger encore ma barque, en cette mer démontée où nous périssons. »³⁷⁷

« Continue de t'y agripper, mon fils, et surtout ne va pas pousser une plainte, même en ton cœur, à la manière de certaines personnes qui poussent de tels cris de goret[...] »³⁷⁸

« Seulement voilà, ajouta-t-il en un curieux rire sec : ne va pas galoper comme tout à l'heure, mon cher...[...] »³⁷⁹

« Seulement voilà : ne va pas avoir peur, ne va pas craindre pour un simple conte, qui ne dérangera même pas l'ombre d'un de tes cheveux... »³⁸⁰

« — Qui que tu sois, garçon, ne va pas te fâcher pour un petit jeu de paroles innocentes, sans méchanceté aucune [...] »³⁸¹

³⁷¹ Cf. Dominique DEBLAINE, *Simone Schwarz-Bart, imaginaire et espace créole*, Thèse 3^{ème} cycle, op. cit., p. 305.

³⁷² *Télumée Miracle*, p. 87.

³⁷³ *Id.*, p. 177.

³⁷⁴ *Id.*, p. 180.

³⁷⁵ *Id.*, p. 223.

³⁷⁶ *Id.*, p. 242

³⁷⁷ *Ti Jean L'horizon*, p. 92.

³⁷⁸ *Id.*, p. 239.

³⁷⁹ *Id.*, p. 245.

³⁸⁰ *Id.*, p. 262.

³⁸¹ *Id.*, p. 266

Il y a aussi des constructions verbales particulières sur quelques verbes supports comme « prendre soleil » ou « prendre sommeil » :

*« Une joie intense, une sorte de magie heureuse s'écoulaient de toute sa personne et les gens disaient en le voyant : tiens, tiens, le fils de man Eloise qui sort de son cocon, se décide à [prendre son soleil] ? »*³⁸²

*« Mais au lieu de [prendre sommeil], le bougre entra en lui-même et de sages pensées lui venaient dans la tête, et chacune d'elles lui inspirait un soupir. »*³⁸³

1.2.3. Les altérations de la syntaxe et du lexique par l'introduction d'expressions créoles.

Afin de montrer ces altérations nous présentons ce dialogue entre Mme Desaragne et Télumée, passage classique, dont nous avons déjà cité une partie et qui a été analysé par de nombreux critiques :

« A.D — C'est une place que vous cherchez ?

T.M — Je cherche à me louer.

A.D — Qu'est-ce que vous savez faire, par exemple ?

T.M — Je sais tout faire.

A.D — Vous ['connaissez cuisiner'] ?

T.M — Oui.

*A.D — Je veux dire cuisiner, pas lâcher un morceau de fruit à pain dans une
chaudière d'eau salée.*

T.M — Oui, je sais.

A.D — Bon, c'est bien, mais qui vous a appris ?

*T.M — La mère de ma grand-mère s'était louée, dans le temps, chez les
Labardine.*

A.D — C'est bien, savez-vous repasser ?

T.M — Oui.

³⁸² *Id.*, p. 34.

³⁸³ *Id.*, p. 273.

A.D — *Je veux dire repasser, [‘c’est pas bourrer’] de coups de [‘carreaux’] des [‘drill’] sans couleur.*

T.M — *Je sais, c’est glacer des chemises en popeline avec des cols cassés.*
»³⁸⁴

Jean Bernabé signale que l’expression [« vous connaissez cuisiner »] est prise telle quelle du créole par Mme Desaragne. Mais ce « *moment d’inadvertance qui est, en fait, un véritable lapsus, est corrigé et se transforme en son contraire : une surveillance excessive du langage qui se manifeste par le recours à l’inversion (savez-vous ?) au lieu de la tournure familière (vous-connaissiez ?).* A la fin du dialogue apparaissent d’autres expressions du créole qui altèrent la syntaxe. »³⁸⁵ Notons que ces créolismes sont prononcés par Mme Desaragne. Par ailleurs, l’expression « c’est pas » apparaît souvent dans les deux romans :

« [...]...mais je jure que c’est pas ma faute, non, pas ma faute...[...] »³⁸⁶

« ... et si tu n’agis pas ainsi tu n’auras pas le droit de dire : c’est pas ma faute, lorsque quelqu’un cherchera une falaise pour se jeter à la mer ... »³⁸⁷

« [...] le mal des humains est grand et peut faire d’un homme n’importe quoi, même un assassin, messieurs, c’est pas une blague [...] »³⁸⁸

« [...] ...on voit des choses sur la terre, Jésus, on voit des choses non, c’est pas croyable. »³⁸⁹

« [...] ... et si tu n’agis pas ainsi tu n’auras pas le droit de dire : c’est pas ma faute, lorsque quelqu’un cherchera une falaise pour se jeter à la mer. »³⁹⁰

La structure correspondant à l’intensif créole « c’est...que » apparaît fréquemment dans les deux romans. La répétition du verbe — comme celle de toutes les autres natures de mots — sont une forme d’insistance :

³⁸⁴ Télumée Miracle, p. 93.

³⁸⁵ Jean BERNABÉ, « Le travail de l’écriture chez Simone Schwarz-Bart » *op. cit.*, p. 173

³⁸⁶ Télumée Miracle, p. 41.

³⁸⁷ *Id.*, p. 180.

³⁸⁸ *Id.*, p. 41.

³⁸⁹ *Id.*, p. 56.

³⁹⁰ *Id.*, p. 180.

« [...] à la Grande Maison tu viendras et c'est heureuse que tu seras, plus qu'une grive dans un goyavier... »³⁹¹

« [...] je viens dans mon pays et c'est dans mon pays que je viens sous mon propre toit ! »³⁹²

« Jamais plus Ti Jean ne la pinça en sommeil et c'est contempler seulement qu'il la contemplait [...] »³⁹³

« C'est démener qu'ils se démenaient comme des furieux. »³⁹⁴

« C'est déborder que tout déborde de tous parts, déborder même, déborder, et le ciel et la vie et l'homme [...] »³⁹⁵

Cette expression d'Elie, extraite du dialogue avec Télumée, est un autre exemple du franco-créole :

« — Mais est-ce vraiment ta place, là-bas, / avec tes seize ans sur tes deux seins/, à secouer les paillassons des blancs ?... »

Dans cette expression, le syntagme prépositionnel produit un effet inespéré ; c'est une technique très utilisée par Simone Schwarz-Bart. Elle a, en outre, un caractère poétique avec les rimes sonores. En français, la phrase la plus fidèle, serait :

« — Est-ce que ta place est vraiment là-bas ? Faut-il que tu (y) secoues les paillassons des blancs, alors que tu n'as que seize ans ? »

Dans les deux romans les styles et les niveaux de langues se juxtaposent. Nous trouvons des expressions comme « figure-toi », *T.M.* p.74 « figurez-vous », *T.M.* p.106, « laisse-moi te dire », *T.J.* pp. 21, 79, 92, 237, « laissez-moi vous dire », *T.J.* pp. 50, 237. Et l'expression très familière « en couillonnade » *T.J.* p. 256.

« [...] ...savez-vous quoi, mes amis ? J'ai une très grande nouvelle à vous apprendre ... et bien figurez-vous qu'un petit lézard vert comme moi, qui court

³⁹¹ *Ti Jean L'horizon*, p. 100.

³⁹² *Id.*, p. 146

³⁹³ *Id.*, p. 176.

³⁹⁴ *Id.*, p. 199.

sans toit de barrière en barrière, figurez-vous qu'hier... »³⁹⁶
« Laisse-moi te dire que tout est en ordre chez toi, comme dans une chapelle bien entretenue. »³⁹⁷
« Laisse-moi te dire que j'appartiens à la famille L'horizon et que ça ne se passe pas comme ça chez nous. »³⁹⁸
« [...] la nouvelle histoire qui l'attendait, la plus accaparant et saugrenue de toutes, en couillonnade »³⁹⁹

Par ailleurs, nous trouvons des expressions comme « où là ça ? » utilisée en Guadeloupe et qui veut dire « où » ; « là même » qui veut dire « tout près » ; « même pareils » qui veut dire « semblables, identiques » ou « malgré ça » en créole [*magrésa*] formule de commisération qui veut dire « non ! ». Voyons les exemples :

« [...] il n'est pas dit qu'une femme doive charrier l'enfer sur la terre, et où est-ce dit, où là ça ? »⁴⁰⁰
« Ti Jean venait d'un autre monde, le monde là même qu'il avait vainement cherché sous la terre et dans les plis murmurants des arbres autrefois . »⁴⁰¹
« L'homme portait le nom de Wadamba, le nom-là même qu'il avait ramené d'Afrique. »⁴⁰²
« [...] elle s'aperçut sans nul étonnement, que le visage tout en haut de la vague de douze mètres était celui-là même du scieur de long . »⁴⁰³
« Le haut de la ville était entouré de soldats en uniforme, même pareils que eux de la garnison de Basse-Terre. »⁴⁰⁴
« — Ma fille, tu te sentiras la même pareille qu'un défunt [...] »⁴⁰⁵
« ... c'est Jérémie qui doit être aux huiles ce soir, malgré ça bon Dieu, après tant

³⁹⁵ *Id.*, p. 244.

³⁹⁶ *Télumée Miracle*, p. 106

³⁹⁷ *Id.*, p. 72.

³⁹⁸ *Ti Jean L'horizon*, p. 21.

³⁹⁹ *Id.*, p. 256.

⁴⁰⁰ *Télumée Miracle*, p. 161.

⁴⁰¹ *Ti Jean L'horizon*, p. 45.

⁴⁰² *Id.*, p. 16.

⁴⁰³ *Id.*, p. 22.

⁴⁰⁴ *Id.*, p. 228.

⁴⁰⁵ *Télumée Miracle*, p. 147.

*d'absence. »*⁴⁰⁶

« *Où il est dit comment la Bête avala le soleil, répandant l'obscurité sur le monde et comment pour finir elle avala Ti Jean, malgré ça Bon Dieu. »*⁴⁰⁷

A côté de ces expressions nous trouvons des termes poétiques qui donnent une atmosphère mystérieuse et magique au récit comme dans les passages ci-dessous :

« [...] *je remue un peu d'eau dans ma bouche, pour laver toutes les songeries de la nuit...* »⁴⁰⁸

« [...] *de sorte que tous comptes faits, ils trouvaient impossible que l'on soye une Puissance du mal, allons, avec un rire comme ça ...* »⁴⁰⁹

« *Et puis de temps en temps, il avait comme une souvenance [...]* »⁴¹⁰

« — *Et que dit alors le revenant ; ami, ami, as-tu souvenance de ses paroles ?* »⁴¹¹

Dans *Ti Jean L'horizon* s'entremêlent des formes archaïques et de tonalité épique, qui intègrent un espace narratif immergé dans le réel merveilleux, pour mettre en relief le caractère de légende des récits :

« *Livre premier. Où l'on voit l'histoire du monde jusqu'à la naissance de Ti Jean L'horizon, suivie des premiers pas du héros dans la vie .* »

Dans le livre deuxième apparaît une nouvelle formule d'introduction au conte :

« *Qui comprend la rencontre avec Egée, le combat avec Ananzé, le serment sous la véranda de man Vitaline et autres merveilles .* »

Par ailleurs, des formules se succèdent :

⁴⁰⁶ *Id.*, p. 182.

⁴⁰⁷ *Ti Jean L'horizon*, p. 71.

⁴⁰⁸ *Télumée Miracle*, p. 251.

⁴⁰⁹ *Id.*, p. 70.

⁴¹⁰ *Id.*, p. 19.

⁴¹¹ *Id.*, p. 131.

« Où il est dit comment la Bête [...] Où l'on voit comment Ti Jean [...] Où l'on trouvera la vie et les aventures de Ti Jean [...] Comment Ti Jean entra au Royaume des Morts [...] Comment nostr'homme ramena le soleil ; et ce que vit dans le miroir des eaux, ce jour là »

Nous trouvons dans *Téluée Miracle* des formules adverbiales comme celles qui dans les récits épiques rythmaient le débit du conteur : l'expression « ayant dit » qui ponctue les discours homériques, mais très peu utilisée dans le langage actuel.⁴¹²

« Ayant dit, la jeune filles éclata de rire et détala dans l'ombre. »⁴¹³

« Ayant dit, Adriana se tourna en direction de la boutique du père Abel. »⁴¹⁴

Par ailleurs, nous trouvons des expressions au conditionnel du type « si ... » comme dans le jeu du portrait chinois « si c'était ... ce serait... »⁴¹⁵

« S'il n'y avait eu qu'Elie, je serais une rivière, s'il n'y avait eu que la Reine je serais la montagne Balata, mais les jeudis faisaient de moi la Guadeloupe tout entière. »⁴¹⁶

« Si Haut-Colbi n'avait pas fait halte au village, ma petite histoire aurait été bien différente de ce qu'elle fut. »⁴¹⁷

Tous les registres de langue qui se côtoient, se mélangent vont donner un caractère orale au texte.

1.2.4. Langue elliptique et syncrétique

Les prépositions, les déterminants et les pronoms personnels sont souvent omis de la phrase. Les déterminants « de », « du », « de la », « de l' » et « des » sont souvent d'un emploi difficile dans le français des Antilles à cause de l'inexistence de leurs

⁴¹² Monique BOUCHARD, *Une lecture de Pluie et vent sur Téluée Miracle*, op. cit., p. 94.

⁴¹³ *Téluée Miracle*, p. 15.

⁴¹⁴ *Id.*, p. 168.

⁴¹⁵ Monique BOUCHARD, *Une lecture de Pluie et vent sur Téluée Miracle*, op. cit., p. 95.

⁴¹⁶ *Téluée Miracle*, p. 76.

⁴¹⁷ *Id.*, p. 46.

équivalents créoles. La disparition du déterminant est beaucoup plus fréquente aux Antilles que dans le français standard qui néanmoins en admet quelques cas. L'absence de déterminant se produit dans de très nombreux cas, certains peuvent être ramenés à ce qui se produit systématiquement dans les proverbes ou les tournures proverbiales créoles.⁴¹⁸ A côté de cet emploi, nous retrouvons des phrases où le nom apparaît seul et ce ne sont pas de sentences proverbiales ou dictons. Voyons quelques exemples :

*« Des rangées de tables s'étalaient à perte de vue et l'on vous offrait la boisson dont vous étiez assoiffé, la viande qui réjouissait votre palais. Il y avait viande cochon, viande mouton, viande bœuf ... »*⁴¹⁹

Ici, la préposition « de » et l'article partitif « de la » ont été omis. Bernabé nous dit que : *« Le créolisme fonctionne comme par inadvertance dans des situations privilégiées, dans des circonstances où se produit une communion intime dans le groupe [...] Ces constructions correspondent directement au créole : Té ni vyann kochon, vyann bèf, vyann mouton. Puis, immédiatement après, comme si la narratrice revenait de son inadvertance et se ravisait, la fin de la phrase redevient d'une grammaticalité stricte, avec, précisément, l'utilisation du partitif 'de' : '... et même de la volaille servie dans son bouillon'. »*⁴²⁰

Dans les deux romans il y a beaucoup d'exemples d'absence de partitifs et de déterminants. Ceux-ci disparaissent dans les exemples suivants :

*« ...les gens quittèrent mornes et plateaux, misères et indignités de toute sorte... »*⁴²¹

*« ...il y avait dés, il y avait dominos... »*⁴²²

*« ...les gens connaîtront même lune et même soleil... »*⁴²³

*« En contrebas de la colline, une immense plage de sable noir qui serait belle [...] si des moustiques ne la hantaient par larges volées, qui suivent pas à pas bêtes et gens installés sur la grève. »*⁴²⁴

⁴¹⁸ Marie-Christine HAZAËL-MASSIEUX, « Ecrire en créole », *Oralité et écriture aux Antilles*, L'Harmattan, 1993, pp. 674 - 675.

⁴¹⁹ *Téluée Miracle*, p. 20.

⁴²⁰ Jean BERNABÉ, « Le travail de l'écriture chez Simone Schwarz-Bart » *op. cit.*, p. 172.

⁴²¹ *Téluée Miracle*, p. 20.

⁴²² *Id.*, p. 182.

⁴²³ *Id.*, p. 256.

⁴²⁴ *Id.*, p. 248.

« *Un timide sourire se dessinait alors au niveau des yeux de Victoire et elle répondait ... petite hachette coupe gros bois [...] »*⁴²⁵

La dernière phrase correspond au proverbe créole : *Ti rach ka fann gro bwa* (petite hachette peut fendre gros bois) ce qui veut dire que les apparences peuvent tromper : il faut se méfier, même des petits.⁴²⁶

Dans un énoncé après la mort de l'ange Médard apparaît un passage qui est considéré par Bernabé comme « [...] *une des réussites les plus marquantes de la technique qui consiste pour le romancier à inscrire le créole dans la langue française sans que ce dernier voit sa grammaticalité altérée.* »⁴²⁷

« *Il en fut ainsi tout au long de la nuit, tout au long de cette singulière veillée. Mais quand l'aube se leva sur le cercueil de l'ange Médard, bal fini, violons en sac, les gens se présentèrent devant moi ... »*⁴²⁸

Bernabé affirme que la phrase [*bal fini, vyolon dan sak*] correspond au proverbe créole : « *Le bal (est) fini, les violons (sont) dans leur étui.* ». *L'énoncé créole comporte deux phrases sans verbe « être », comme le requiert la présente structure. [...] pour pouvoir insérer un tel énoncé dans le texte français, l'auteur transforme chacun des deux éléments en phrase à participiale, ce qui autorise l'absence du verbe « être ». Le passage de la préposition dan du créole à en (dans la phrase française), s'il modifie la lettre du proverbe original, ne constitue en rien une atteinte à la grammaticalité du créole où on peut tout aussi bien avoir : Bal fini, vyolon an sak. »*⁴²⁹
*Ce proverbe a été traduit comme 'La fête ne peut pas durer toujours'. »*⁴³⁰

D'autre part, il y a aussi une tendance à supprimer les pronoms personnels :

« *Les gens le regardaient comme une brebis égarée, qui en a tant et tant vu que devenue folle .* »⁴³¹

Dans ce cas, le pronom « elle » et l'auxiliaire être à l'imparfait ont été supprimés.

⁴²⁵ *Id.*, p. 31.

⁴²⁶ Cf. *Dictionnaire de proverbes créoles, op. cit.*, p. 44.

⁴²⁷ Jean BERNABÉ, « Le travail de l'écriture chez Simone Schwarz-Bart » *op. cit.*, p. 170.

⁴²⁸ Télumée Miracle, p. 246.

⁴²⁹ Cf. Jean BERNABÉ, « Le travail de l'écriture chez Simone Schwarz-Bart », *op. cit.*, pp. 170 -171.

⁴³⁰ Pierre PINALIE, *Dictionnaire de Proverbes Créoles, op. cit.*, p. 28.

⁴³¹ Télumée Miracle, p. 224.

Un autre exemple apparaît dans la bouche de Télumée :

« [...] mais comment puis-je me soucier de ce qui se dira demain,...alors que devenue sève d'herbe folle ? ». ⁴³²

Dans ce cas, le pronom « elle » et le verbe être au futur ont été supprimés. Ce passage se trouve à la fin du roman. Ce procédé renverrait à un futur assez lointain, il souligne ainsi la brièveté de la vie humaine. ⁴³³

Dominique Deblaine fait remarquer que dans le cas de *Ti Jean L'horizon*, cette tournure stylistique apporte « un ton majestueux et impérial aux propos, les rapprochant ainsi de la parole de l'épopée. » ⁴³⁴ Les exemples sont très nombreux et nous ne pourrions pas les citer tous. Voyons quelques exemples :

« Karukéra, l'Ile-aux-belles eaux, ainsi que vous l'ai déjà dit. Le nom de Guadeloupe lui vint plus tard [...] tandis que prenaient en grande considération l'ardeur du soleil tropical. » ⁴³⁵

« Nous le savons bien que sommes déçus, mais est-ce dire que nous n'aurions pas une âme comme tu sembles croire ? » ⁴³⁶

« Adressait une pensée de mélancolie à l'oiseau qui voltigeait sur ses pas, jusque sur le chemin de l'école, invisible à tout autres yeux que les siens. » ⁴³⁷

« Il pleurait, soupirait, tremblait de tous ses membres songeant que n'était pas venu sur terre pour rencontrer une telle Puissance. » ⁴³⁸

« Ah, ne vous en dirai pas davantage : le mal avait forcé les cages thoraciques. » ⁴³⁹

« Comment Ti Jean entra au Royaume des Morts, et comment en sortit ; chose toujours plus malaisée, comme le savez marmaille. » ⁴⁴⁰

« Avait beau s'en défendre, expliqua-t-elle à Ti Jean, il lui fallait ces rires, qui étanchaient en son cœur ne savait trop quelle soif. » ⁴⁴¹

« [...] on dit qu'elle n'a pas de nom car née d'une génie et d'une femme, et c'est

⁴³² *Id.*, p. 255.

⁴³³ Fanta TOUREH, *L'imaginaire dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart : approche d'une mythologie antillaise*, op. cit., p. 109.

⁴³⁴ Dominique DEBLAINE, *Simone Schwarz-Bart, imaginaire et espace créole*, op. cit., tome 1, p. 289.

⁴³⁵ *Ti Jean L'horizon*, p. 10.

⁴³⁶ *Id.*, p. 50.

⁴³⁷ *Id.*, p. 53.

⁴³⁸ *Id.*, p. 74.

⁴³⁹ *Id.*, p. 95.

⁴⁴⁰ *Id.*, p. 193.

⁴⁴¹ *Id.*, p. 203.

*pourquoi elle n'est pas inscrite nulle part. »*⁴⁴²

1.2.5. Changement de signe orthographique dans le discours direct.

Le discours direct est introduit par des points de suspension au lieu de guillemets

*« Ma sœur Régina et moi gambadions autour de ses jambes, et nous l'entendions, après, qui se disait ... les peines sont les mépris et mieux vaut faire envie que pitié... chante, Victoire, chante, et elle reprenait son couplet. »*⁴⁴³

*« [...] on entendit la voix de mon père ...ah, Germain, tu me piques... et puis un râle. »*⁴⁴⁴

*« [...] on entendit une voix qui disait ...je pardonne à Germain, parce que sa volonté ne lui appartient plus [...]. »*⁴⁴⁵

Les proverbes qui sont prononcés par des personnages apparaissent introduits par des points de suspension :

*« — Souviens-toi de ce que je t'ai dit... même en enfer, le diable a ses amis... Et c'est tout bonnement façon de parler, car de nous deux s'il y a un diable c'est moi... »*⁴⁴⁶

Le diable lui-même a des amis en enfer qui correspond au proverbe créole : [Dyab an lanfè ni zanmi a-y]. *Tout le monde peut avoir des amis, cela ne prouve pas qu'on est un saint.*⁴⁴⁷

Les transformations lexicales et syntaxiques entraînent généralement des transformations sémantiques. C'est le cas de [« un lot de »] où l'on passe du signifiant français : un ensemble d'objets, à la signification créole : groupe d'esclaves, pour

⁴⁴² *Ti Jean L'horizon*, p. 206.

⁴⁴³ *Télumée Miracle*, p. 31.

⁴⁴⁴ *Id.*, p. 40.

⁴⁴⁵ *Id.*, p. 41.

⁴⁴⁶ *Id.*, p. 207.

⁴⁴⁷ Raphaël LUDWIG Danièle MONTBRAND, Hector POULLET, Sylviane TELCHID, *Dictionnaire créole-français*, *op. cit.*, p. 425.

assimiler ceux-ci à la condition d'objets.

1.2.6. Changement de référent : utilisation de substantifs, d'adjectifs et d'adverbes avec une valeur différente de celle du français :

a) Changement de l'emploi de l'adverbe :

« Heureusement, nous ne sommes qu'un [lot de] nègres dans une même attrape, sans maman et sans papa devant l'Éternel. »⁴⁴⁸

En nous appuyant sur Bernabé, nous interprétons son analyse de l'expression [« un lot de nègres »] de la manière suivante : par sa forme, l'expression [« un lot de »] semblerait une expression n'existant que dans la grammaire française, mais un lecteur créolophone en fait une lecture stylistique différente de celle d'un francophone à cause du glissement de la fonction syntaxique de cette phrase selon que l'on se place sous une perspective française ou créole.

Pour la comprendre, le créolophone aura l'alternative d'une double interprétation : [« un lot de »] renvoie à l'origine du [onlo] guadeloupéen et c'est un quantificateur (beaucoup de - adverbe). Le passage du créole à l'expression franco-créole permet une autre interprétation car il y a une dérive syntaxique. La différence entre le français et le créole s'établit parce que ce dernier emploie cette expression qui quantifie des objets pour désigner des personnes. L'ensemble des esclaves est désigné comme un ensemble de choses.

D'autre part, comme cet exemple illustre le processus de constitution du langage franco-créole, nous pensons qu'il est pertinent de citer, in extenso, l'opinion de Bernabé concernant cette transformation syntaxique.

« L'utilisation de ces deux expressions — 'un lot' et 'attrape' — introduit une double entente dans la lecture pratiquée par un créolophone. Le français 'un lot de' est bien évidemment, à l'origine de onlo (guadeloupéen) et anlo (martiniquais) qui, en créole, sont des quantificateurs (beaucoup). Le passage du créole au français produit donc une certaine dérive syntaxique qui est aussi

⁴⁴⁸ *Télumée Miracle*, p. 15.

*une manière de régression vers l'origine. Il y a là l'exercice d'une écriture philologique au service d'une quête des commencements fondateurs de la culture créole. »*⁴⁴⁹

Nous avons donné une certaine importance à ce passage car c'est un cas qui, du point de vue grammatical, traduit le processus de constitution du franco-créole. Reprenant Glissant nous pouvons affirmer que le texte est créolisant mais que la créolisation y est cachée. L'auteur la pratique mais la cache, elle préfère le « camouflage de la créolisation », comme celle de Saint-John Perse, à différence de la créolisation proclamée de Chamoiseau ou de Confiant où il s'agit d'une opération évidente : « elle est proclamée et elle passe par tout un système évident et toute une intention manifestée. »⁴⁵⁰

b) Changements de référents de substantifs et d'adjectifs : utilisation de substantifs et d'adjectifs avec une valeur différente de celle du français.

c) Néologismes : néologisme « n. m. — Emploi d'un mot nouveau (soit créé, soit obtenu par dérivation, composition, troncation, siglaison, emprunt, etc. : *néologisme de forme*) ou emploi d'un mot, d'une expression préexistants dans un sens nouveau (*néologisme de sens*). Mot nouveau ; sens nouveau d'un mot. *Un néologisme mal formé.*»⁴⁷⁸

La néologie lexicale occupe une place importante comme nous l'avons démontré, mais c'est la néologie sémantique qui semblerait montrer la plus forte appropriation du français. Plus d'une quinzaine de mots du français se voient donner un sens nouveau dans les romans.

Voyons les exemples les plus caractéristiques :

[« aristocrate »] en créole [*aristokat*] déjà cité dans la partie concernant le créole, pris comme adjectif signifie vaniteux/vaniteuse en créole.

⁴⁴⁹ Jean BERNABE, « Le travail de l'écriture chez Simone Schwarz-Bart », *op. cit.*, p. 167.

⁴⁵⁰ Édouard GLISSANT, *Introduction à une poétique du divers*, *op. cit.*, p. 54.

⁴⁷⁸ *Le Petit Robert I.*

« Et comme elle -Toussine - s'épanouissait ainsi, dans la solitude, on la taxait également d'[aristocrate en pure perte]... »⁴⁵¹

[« blanc »] en créole [*blan*] est un nom à valeur respectueuse du Noir envers le Blanc, le patron, le propriétaire et [« Noir »] désigne le domestique, le serviteur.

« Venant à moi, depuis le perron où elle se tenait, la descendante du [Blanc des blancs] m'apparut . »⁴⁵²

Le verbe « blanchir » apparaît dans un sens péjoratif pour désigner ceux qui veulent se démarquer des autres, comme Toussine et Jérémie : « [...] se croyaient-ils donc blanchis pour autant ? »⁴⁵³

Aux Antilles l'expression « blanchir la race » est utilisée pour désigner la personne qui épouse quelqu'un au teint très clair ou à la peau blanche.

[« boutique »] en créole [*boutik*] « Petite épicerie intégrée aux plantations de canne à sucre pendant la période esclavagiste. Les boutiques, qui vendaient au détail selon un système de crédit personnalisé, des denrées d'importation (riz, viande salée, morue salée, etc.) aux travailleurs agricoles après l'abolition, étaient aussi connues sous le nom de « Débit de la Régie ». A partir du XIX siècle, la boutique se trouve aussi dans les bourgs et les villes. Très souvent, elles font aussi office de buvettes. »⁴⁵⁴ C'est le cas pour *Téluée Miracle* :

« La boutique du père Abel se trouvait de l'autre côté de la route [...] Derrière la cloison à claire-voie, une buvette recevait les hommes tandis que les femmes se tenait sur la véranda, l'oreille tendue vers les cris qui montaient de l'arrière-salle avec le rhum du soir, le loto et les dès, la fatigue, l'ennui . »⁴⁵⁵

Les clients habituels, de longue date de la boutique, sont désignés comme des « pratiques », du créole [*pratik*].

⁴⁵¹ *Téluée Miracle*, p. 23.

⁴⁵² *Id.*, p. 90.

⁴⁵³ *Id.*, p. 24.

⁴⁵⁴ Jacques CORZANI, *Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane françaises*, op. cit.

« [...] le père Abel débitait [...] toutes sortes de friandises que lui confectionnait *Reine Sans Nom*, pour réchauffer le cœur de ses pratiques .»⁴⁵⁶

[« carême »] en créole [*karèm*] : aux Antilles, ce mot désigne, la saison sèche de l'année, de janvier à mai, pendant laquelle on coupe la canne. Nous pouvons signaler les exemples suivants :

« *Mauvais hivernage vaut mieux que bon carême.* »⁴⁵⁷

« [...] et soudain jaillit de ses entrailles, de la moelle même de ses os un rire puissant comme trombe d'eau en carême. »⁴⁵⁸

Cette expression correspond à la locution « arriver comme mars en carême », qui veut dire arriver inévitablement.⁴⁵⁹ Le carême est une longue période de chaleur intense sans pluies comme est illustré dans l'exemple.

« -...le [*carême*] survint, torride, stupéfiant, étouffant porcs et dévastant poulaillers, cependant que les feuilles de bananiers devenaient hachures du vent... »⁴⁶⁰

[« case »] en créole [*kaz*] désigne la maison traditionnelle paysanne. Ce mot est employé très fréquemment dans le roman pour ce qu'il signifie.

« *Chez Simone Schwarz-Bart, on retrouve le même rapport à la ville et à la maison. La case même très rudimentaire, est toujours synonyme de chaleur, de vie, de connaissance, puisqu'elle est non seulement associée à la grotte primordiale mais également à la figure même de l'axis mundi.* »⁴⁶¹

⁴⁵⁵ Télumée Miracle, pp. 55 - 56.

⁴⁵⁶ *Ibidem.*

⁴⁵⁷ *Id.*, p. 148.

⁴⁵⁸ *Id.*, p. 130.

⁴⁵⁹ Cf. Dominique DEBLAINE, *Simone Schwarz-Bart, imaginaire et espace créole, op. cit.*, tome 1, p. 291.

⁴⁶⁰ *Id.*, p. 144

⁴⁶¹ Dominique, DEBLAINE, « Vision poétique du blanc chez Simone Schwarz-Bart et Gisèle Pineau : quand le stéréotype se fait jour », *Mythes et réalités transatlantiques. Dynamique des systèmes de représentation dans la littérature*. Séminaires et Actes du colloque international, Talence, 1995, Éditions

Le mot case⁴⁶² trouve son origine dans le mot espagnol « casa » qui désigne une maison en non une hutte comme en latin ou en français. La case remonte aux origines de la colonisation, c'était l'habitat des premiers colons avant qu'il ne construisent des habitats plus élaborés.

Donc elle existait déjà avant l'arrivée des esclaves, et elle a été depuis le début un habitat de survie. Au début on utilisait des végétaux qui poussent à proximité pour sa construction. Mais ceux-ci ont été remplacés par des planches. Dans la périphérie des villes ou des bourgs, il était plus facile de trouver de planches de récupération que des produits de la forêt.

Dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, le terme plancher est utilisé comme synonyme de case :

*« Amboise voulait que je vienne à lui, mais je préférais l'attendre sur mon plancher, sous mon propre toit .»*⁴⁶³

En Guadeloupe surtout, la case est construite de façon à être transportable. Elle est autonome et généralement posée sur de grosses pierres qui l'isolent du sol ou sur des murets de ciment. Télumée se fera transporter sa case au morne La Folie :

« L'équipe s'en vint à l'aube, un attelage de quatre bœufs tirant deux longues tringles roulantes sur lesquelles on jucha la case de Reine Sans Nom, après l'avoir vidée de tout ce qui ne supporterait pas le voyage. Sur un coup de fouet l'attelage s'ébranla, la case de Reine Sans Nom se mit en route et traversa le village, suivie de tous ses autres biens terrestres, sa table, sa berceuse, ses deux paniers ronds emplis d'assiettes et de casseroles, le tout porté en équilibre sur la tête des voisins qui m'accompagnaient. Après le pont de l'Autre Bord, le convoi prit une fondrière qui montait droit vers la montagne. En fin de jour, criant, jurant, calant les roues à chaque pause, les hommes amenèrent la case sur un petit plateau d'herbes coupantes avec des bois devant, des bois derrière, et quelques fumées dans le voisinage. La case déposée sur quatre roches, on but,

de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, Talence, 1997, p. 354.

⁴⁶² Cf. Jacques CORZANI, *Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane françaises*, op. cit.

⁴⁶³ *Id.*, p. 213.

on plaisanta, on décréta que j'étais une chanceuse [...] »⁴⁶⁴

Quant au mode de vie, la case est hermétiquement close pendant la nuit, et elle s'ouvre vers l'extérieur dès le jour venu. La case doit être sûre, à l'abri de toutes les créatures maléfiques - soucougnans, volants, zombis, toutes ces créatures maléfiques qui peuplent le mystère de la nuit. C'est le cas d'Eloïse, la mère de Ti Jean :

« Son idéal était la case close et les volets fermés sur toutes les choses vivantes, y compris les insectes intrus, une mouche, un papillon voletant qu'elle fixait comme s'il était le diable. Quand elle sortait de ses quatre planches, man Eloïse courait, elle s'enfuyait pour ainsi dire et puis rentrait avec la même précipitation, toujours sur le qui vive. Cependant elle aimait le chant, le bruissement du monde. »⁴⁶⁵

Traditionnellement, des cérémonies avaient lieu une fois que la case était terminée : flagellation du plancher et des murs, aspersion d'eau bénite ou des liquides divers, installation des plantes aromatiques. Les lieux étaient « purifiés » et ensuite entraient les habitants et les meubles, suivant un ordre méticuleux.⁴⁶⁶ Dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Télumée et Elie prennent possession de la case une fois que Toussine a accompli tous les rites de purification de la « mise en case » :

« Reine Sans Nom s'accroupit à côté de trois pierres disposées en foyer, non loin du prunier de Chine, à quelques mètres de la case. Elle fit du feu, tira trois épis de maïs de son corsage et les fit rôtir à la flamme. Les épis cuits, elle les égrena entièrement et nous en fit manger, déversant le reste pour moitié dans une poche d'Elie, pour moitié dans mon corsage, entre mes seins, nous souhaitant autant de pièces d'argent que de grains de maïs. Puis toutes choses étant accomplies, elle prononça d'une voix altérée d'émotion :

« — Maintenant qu'il y a eu du feu et de la nourriture cuite, vous pouvez

⁴⁶⁴ Id., pp. 189 - 190.

⁴⁶⁵ *Ti Jean L'horizon*, p. 38.

⁴⁶⁶ « Avant de faire entrer les meubles, il était recommandé de jeter par terre ou contre les poutres du pain, du charbon et des pièces ou d'enterrer devant la maison une poignée de graines en signe de prospérité. Auparavant il fallait apporter du sel - nécessaire - du vin - symbole d'abondance - dont on aspergeait les pièces et on plaçait du pain rassis, hors de portée des rats, pour s'assurer de quoi vivre. Certains suspendaient un sachet dans lequel voisinaient des miettes de pain, de la poussière de charbon, des pièces blanches ou encore du riz ou de la farine de manioc. » Geneviève LETI, *L'univers magico-*

*prendre possession de votre case. »*⁴⁶⁷

[« enjamber »] en créole [*janbé*] veut dire traverser, comme dans l'expression créole : « *Yo ka janbé dlo* » *Ils voyagent au-delà des mers.* *Amboise était « *un homme qui avait enjambé la mer, connu la tentation de se tenir à distance du pays [...]* »⁴⁶⁷

[« habitation »] en créole [*bitasyon*] « Terme désignant dès les débuts de la colonisation une propriété agricole d'une certaine importance. L'habitation fut longtemps un monde clos relativement autonome par rapport aux bourgs et aux villes des Antilles. Les très grandes habitations (généralement d'une superficie supérieure à 100 hectares) possédait une sucrerie et/ou une distillerie. On les désignait alors par l'expression créole « habitation - sucrerie ». Le centre de l'habitation était la « Grande Case » ou maison du maître, du planteur. A sa périphérie se trouvaient les bâtiments utilitaires et industriels, les « cases-à-nègres » où vivaient les esclaves, puis après l'abolition, les travailleurs agricoles. »⁴⁶⁸

« ### *Mon linge enveloppé dans un grand mouchoir de toile, ma peine pliée en deux, au fond de moi, je pris à mon tour le chemin de l'[habitation] Belle-Feuille.* »⁴⁶⁹

Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant signalent qu'aux Antilles, le système de plantations devrait recevoir le nom de « système d'habitation ». Ils citent l'historien Jacques Petit Jean-Roget qui établit les différences entre l'habitation et la grande plantation : la différence de l'exiguïté, la différence de l'omniprésence du Maître (omniprésence qui fit qu'on l'appela l'Habitant), la différence du peu de distance qu'il y avait entre les cases des esclaves et sa Grand'case, la différence d'une proximité entre sa vie et la leur. Ces éléments contribuèrent à faire augmenter, bien plus que sur les

religieux

⁴⁶⁷ *Téluée Miracle*, p. 126

⁴⁶⁷ *Téluée Miracle*, p. 226.* Cf. Raphaël LUDWIG Danièle MONTBRAND, Hector POULLET, Sylviane TELCHID, *Dictionnaire créole-français*, op. cit.

⁴⁶⁸ Jacques CORZANI, *Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane françaises*, op. cit., vol

.5

⁴⁶⁹ *Id.*, p. 89.

grandes plantations du pays de Faulkner, les interactions de la créolisation.⁴⁷⁰

[« hivernage »] en créole [*livèrnaj*] période de l'année entre mai et octobre. Ce terme est d'origine antillaise. C'est l'époque des pluies intenses et des cyclones qui obligeaient les bateaux à « hiverner ».

*« Cette année-là, la disgrâce de Fond-Zombi commença par un [hivernage] qui surprit tout le monde. Des trombes d'eau s'étaient abattues sur le village... »*⁴⁷¹

[« jardin »] en créole [« *jaden* »] Cette expression est utilisée pour désigner une parcelle cultivée de plusieurs espèces végétales à cycles de développement différents et sur laquelle les techniques culturales sont réalisées de manière traditionnelle. Le jardin créole désigne par extension toute association de cultures appartenant à des espèces différentes. Dans ce cas l'expression se rapporte surtout à la pratique culturelle. S'il est difficile de déterminer avec précision son origine, on peut penser que le jardin créole existe déjà autour des cases à nègres pendant la période de l'esclavage, puis apparaît comme principale méthode de mise en valeur des mornes et autres petites parcelles non utilisées par les cultures de l'exploitation.

Si le jardin créole est souvent confondu avec le potager familial, il fut et reste encore aujourd'hui une véritable unité de production dont les produits sont destinés à la vente, assurant ainsi la subsistance des ménage.⁴⁷²

Dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, le discours narratif commence et se termine dans le jardin. Loin d'être un espace clos, privatif, par son ouverture vers l'extérieur, il symbolise le point de rencontre de l'individu avec le monde. A travers l'échange entre le personnage et la terre, le jardin permet une réconciliation entre l'homme et l'univers.⁴⁷³

Télumée, après avoir connu l'enfer de la canne, travaille avec Amboise dans leur jardin :

D'année en année, ce lieu perdu nous retenait, nous sollicitait davantage. A mesure que notre sueur pénétrait cette terre, elle devenait nôtre, se mettait à l'odeur de nos corps, de notre fumée et de notre manger, des éternels boucans

⁴⁷⁰ Cf. Patrick CHAMOISEAU, Raphaël CONFIAINT, *Lettres créoles*, *op. cit.*, p. 44.

⁴⁷¹ *Id.*, p. 144.

⁴⁷² Cf. Jacques CORZANI, *Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane françaises*, *op. cit.*

⁴⁷³ Françoise SIMASOTCHI-BRONES, « Espace et roman antillais : d'un espace problématique à un espace emblématique », *op. cit.*, p. 92. # Françoise SIMASOTCHI-BRONES, « Espace et roman antillais : d'un espace problématique à un espace emblématique », *op. cit.*, p. 92.

d'acomats verts, âcres et piquants. [...] Le jardin embellissait d'année en année, et nous y passions le plus clair de notre temps . »⁴⁷⁴

[lèche] en créole [lèch] Cette expression apparaît dans un registre qui n'a rien à avoir avec la nourriture, elle désigne un peu de quelque chose :

« Les habitants disent avec indulgence que pareil endroit ne devrait pas être, sur la terre du bon Dieu, qu'ils avaient eu bien tort de s'y installer, eux, leurs parents ou leur grand-parents, car c'est probablement une lèche de terre qui s'est échappée de la main du Très-Haut. »⁴⁷⁵

« A vrai dire c'est une lèche de terre sans importance et son histoire a été jugée une fois pour toutes insignifiante. »⁴⁷⁶

« Elle habitait un pays inconnu, se souvint-elle confusément, une lèche de terre entourée d'eau et qui ne voyait jamais le soleil. »⁴⁷⁷

Le substantif [« savant »] en créole [*savan*] s'utilise pour désigner les personnes intelligentes :

« Les gens de la Grande-Terre, expliquèrent-ils, avaient trouvé des nègres [savants] pour présenter leurs doléances aux usiniers, et c'est pourquoi ils avaient obtenu les deux sous. »⁴⁷⁸

Le substantif [« usine »] en créole [*lizin*] s'emploie dans le sens de plantation à sucre dans les Antilles françaises. Dans le roman, il apparaît toujours en majuscule dans ce sens là.

« Si je ne voulais pas mourir de faim, avant la récolte, il me fallait rentrer dans les champs de cannes de l'[Usine] »⁴⁷⁹

Le substantif [« trace »] en créole [*tras*] désigne le chemin dans une montagne

⁴⁷⁴ *Télumée Miracle*, p. 218.

⁴⁷⁵ *Id.*, p. 248.

⁴⁷⁶ Ti Jean L'horizon, p. 9.

⁴⁷⁷ *Id.*, p. 176.

⁴⁷⁸ *Télumée Miracle*, p. 228.

⁴⁷⁹ *Id.*, p. 195.

ou dans un bois. Le sentier en montagne est à peine la *trace* laissée au travers des taillis par la progression d'animaux ou de chasseurs, tant la végétation se referme rapidement sur le moindre passage.

« — *Télumée, si la vie est ce que dit mon père, il se peut qu'un jour je me trompe de [traces], au milieu de la forêt... »*⁴⁷⁹

L'emploi de certains adjectifs crée des expressions insolites. L'expression [« français de France »] désigne, par exemple, le français correct parlé en France.

« [...] *Amboise était le seul homme qui avait voyagé, le seul qui puisse trouver en [français de France] les mots qui charmeraient tout [...] »*⁴⁸⁰

L'expression «Blancs de France » désigne les Français venus de France, par opposition aux « Blancs pays » ou « Békés » originaires des Antilles.

« *Amboise [...] n'ouvrant la bouche que pour répondre à des questions sur la vie des Blancs de France où il avait traîné son corps près de sept ans. Ses opinions sur les Blancs de France nous déconcertaient. »*⁴⁸¹

Les expressions pommes de France⁴⁸², fleurs de France⁴⁸³ et farine France⁴⁸⁴ s'emploient pour distinguer ces produits des pommes et de la farine locales dont il existe une très grande variété.

[« Petites lettres »] désigne l'alphabet et par extension, toute la littérature apprise à l'école :

« *Une école venait de s'ouvrir au village, un maître venait deux fois la semaine pour enseigner les [petites lettres] [...] »*⁴⁸⁵

⁴⁷⁹ *Id.*, p. 75.

⁴⁸⁰ *Id.*, p. 228.

⁴⁸¹ *Id.*, p.105.

⁴⁸² *Id.*, p. 67.

⁴⁸³ *Id.*, p. 140.

⁴⁸⁴ *Id.*, p. 204 , *Ti Jean L'horizon*, p. 284.

⁴⁸⁵ *Télumée Miracle*, p. 24.

« [...] rares étaient ceux qui osaient affronter les [petites lettres]. »⁴⁸⁶

« Tu - Ti Jean - as appris les petites lettres à l'école, mais tu ne trouveras ce nom dans aucun livre [...] »⁴⁸⁷

[« guêpe »] en créole [*gèp*] l'expression se faire piquer par une guêpe veut dire qu'une fille commence à avoir des seins :

« [...] venez, venez voir les guêpes ont piqué Télumée!... »⁴⁸⁸

[« Marchandise »] en créole [*machandiz*] cette expression qui désigne le sexe est présente dans le proverbe qu'utilise Elie en s'adressant à Laeticia quand elle vient s'offrir à lui :

« — *Marchandise proposée se dévalorise [...]* »⁴⁸⁹ Le proverbe créole c'est [*Machandiz ofè pa ni pri*] Marchandise offerte n'a pas de prix.⁴⁹⁰

Les mots que nous avons énumérés ici n'ont pas la même signification qu'en français standard car en créole ils sont chargés d'une connotation socio-historique.

d) La dérivation

La dérivation est un « procédé de formation de mots nouveaux (morphologie) par ajout d'affixes à un mot appelé base ». ⁴⁹¹ Elle est développée et largement mise en œuvre par différents auteurs caribéens. Dans les deux romans les dérivés nominaux, adjectivaux et adverbiaux sont très nombreux. Dominique Deblaine signale que « *La dérivation est un procédé linguistique vivace dans les langues orales, et donc en créole. [...] L'originalité de Simone Schwarz-Bart est de savamment mêler les dérivés de création, incorrects quant à la norme, aux dérivés normaux. Elle déploie ici un art, ou un jeu dont l'Antillais raffole.* »⁴⁹² Néanmoins, Marie-Christine Hazaël-Massieux

⁴⁸⁶ *Id.*, p. 73.

⁴⁸⁷ *Ti Jean L'horizon*, p. 57.

⁴⁸⁸ *Télumée Miracle*, p. 69.

⁴⁸⁹ *Id.*, p. 143.

⁴⁹⁰ Pierre PINALIE, *Dictionnaire de proverbes créoles*, *op. cit.*, p. 196.

⁴⁹¹ *Le Petit Robert I.*

⁴⁹² Dominique DEBLAINE, *Simone Schwarz-Bart, imaginaire et espace créole*, *op. cit.*,

nuance cette affirmation : « *Les dérivations multiples en chaînes sont ainsi souvent caractéristiques du français régional : par opposition avec le créole, langue dans laquelle la dérivation joue un rôle très faible, [...] le français régional retiendra des dérivations multiples, souvent à partir des suffixes savants, et non attestés en français standard. Ainsi, de ‘couillonnade’ on passe à ‘couillonnaderie’, de ‘piéter’ (taper des pieds, ou prendre pied) à ‘piètement’. On rencontre encore ‘poursuivation’, ‘protègement’(amulette), etc. Ces procédés une fois développés et largement mis en œuvre permettent de doter de formes dérivées des mots créoles dont l’origine n’est pas nécessairement française [...] »⁴⁹³*

Les nouveaux termes proposés sont assez souvent créés suivant le modèle français respectant la morphologie du français au lieu du modèle créole.

Dans le domaine des dérivés adjectivaux nous pouvons signaler de nombreux exemples avec le suffixe « euse ». Dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, des adjectifs à partir des noms joie, « joyeuse » p.17, silence, « silencieuse » p.23, chance, « chanceuse » pp.17,190, talent, « talentueuse » p.68, vice, « vicieuse » p.113, scandale, « scandaleuse » p.206, charme, « charmeuse », pp. 240, 241. Voyons quelques exemples :

« Joyeuse par tempérament, elle était joyeuse deux fois devant ce morceau de pays, l’homme que saint-Antoine en personne avait envoyé pour sa fille. Et dans ce débordement de joie, elle taquinait parfois Mlle Toussine ... j’espère que tu aimes le poisson, viens donc, chanceuse, que je t’apprenne à préparer un court-bouillon spécial qui fera Jérémie se lécher les dix doigts, si poli-soit il... »⁴⁹⁴

« [...] j’enfilais rhum sur rhum et faisait ma scandaleuse, riant et paradant comme jamais. »⁴⁹⁵

D’autres exemples à partir des verbes : laver, « laveuse » p.131 ou dormir, « dormeuse », p. 232. Nous pouvons signaler aussi quelques créations de Simone Schwarz-Bart à partir des verbes deviner, engouler ou dévorer : « devineuse » *T.M.* p. 232. La Bête est désignée comme l’« engouleuse » *T.J.* pp. 75, 80 et la « dévoreuse »

tome 1, pp. 306 -307.

⁴⁹³ Marie-Christine HAZAËL-MASSIEUX, « Ecrire en créole », *Oralité et écriture aux Antilles, op. cit.*, p. 676.

⁴⁹⁴ *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, p. 17.

T.J. pp.118, 122, 276.

« *Ti Jean découvrit que l'engouleuse s'était mise debout et contemplait la mer au loin, de ses grands yeux humides et las qui semblaient implorer, se plaindre à la face du jour [...] Ti Jean contourna la dévoreuse des mondes et s'approcha de son muflé, soudain, indécis, transpirant une vilaine sueur* ». ⁴⁹⁶

Ces adjectifs permettent de caractériser les personnages en ajoutant une qualité ou un défaut comme un trait de la personnalité. Par exemple, « langueuse », déjà mentionné, ou « scandaleuse » qui veut dire qui se manifeste bruyamment dans toutes les circonstances. Pour caractériser les activités magiques l'auteur crée le mot « devineuse ». Télumée dit :

« *Je savais froter, je pouvais renvoyer certaines flèches d'où elles venaient, mais quant à être une devineuse hélas, je n'étais pas plus devineuse que la Vierge Marie.* » ⁴⁹⁷

A côté du dérivé féminin il y a le dérivé masculin comme les exemples que nous avons déjà signalés de « langueuse » et « langueur ». Ti Jean est désigné comme « gambadeur des plaines » et « gambadeur du Royaume » du verbe gambader.

« - *Qui es-tu donc et quel est ton nom, ô gambadeur des plaines.* »

« *Hé! gambadeur du Royaume [...]*

Hé! Hé! gambadeur

Hé! Hé! gambadeur du Royaume » ⁴⁹⁸

Le suffixe « -esse » est utilisé par Simone Schwarz-Bart et par d'autres écrivains antillais ⁴⁹⁹, dans les expressions créoles suivantes trouvées dans *Pluie et vent sur*

⁴⁹⁵ *Id.*, p. 207.

⁴⁹⁶ *Ti Jean L'horizon*, pp. 75, 122.

⁴⁹⁷ *Télumée Miracle*, p. 232.

⁴⁹⁸ *Ti Jean L'horizon*, , pp. 209, 216.

⁴⁹⁹ Nous avons trouvé « bougresse » p. 21, 22, et « demanderesse » p. 22, dans *La grande drive des esprits* de Gisèle Pineau, Le Serpent à Plumes Editions, Paris, 1993 et les mots « dévinresse » pp. 8, 53, « négresse » p. 18, « diablesse » pp. 22, 23, 25, 77

Téluée Miracle : négresse [nègres] pp. 11, 19, 26, 49, 67, 153 ; mulâtresse [milatrès] p. 90 ; bougresse [bougrès] pp.112, 139, 173, 187 ; diablesse [djablès] p. 206 ; congresse [kongrès] pp. 141, 144, 153.

« [...] Olympe nous attirait du côté de l'église pour effaroucher les bonnes âmes, et gesticulant comme une diablesse, insultant à l'honneur et au respect [...] »⁵⁰⁰

Simone Schwarz-Bart crée aussi des noms à partir du verbe + — ment : dévisagement *T.M.* p. 72 ; *T.J.* p. 246, débondement *T.J.* p. 279, causement *TM.* 197, 207 ; *T.J.* p.114, 272. Voyons quelques exemples :

« Après un long dévisagement, la parole lui est soudain revenue. Il s'est arrêté de marcher et m'a crié, riant toujours des lèvres. »⁵⁰¹

« Se glissant hors de sa couche, il vint silencieusement se placer sur les talons, en face de lui, attendant que l'homme d'En haut se décide à lui adresser la parole. Il y eut un long dévisagement et l'autre prit un air ironique. »⁵⁰²

« Montagnes et vallées, rivières, silhouettes humaines s'échappaient des entrailles de verre, en fumerolles, parmi un débondement et une presse de soleils et de lunes de toutes les couleurs, qui s'élevaient en hâte, filaient aux quatre coins cardinaux pour se perdre, subitement, à la tête des grands arbres. »⁵⁰³

« Se tournant vers moi, man Cia m'aperçut enfin , me dévisagea longuement[...] »⁵⁰⁴

Dans *Ti Jean* apparaît le mot protègement qui est un terme créole [*pwotèjman*] mais de forme phonique et graphique française. Il désigne un gri-gri, amulette protectrice, une protection occulte. Il a un double pouvoir : protéger et exorciser.

« Un nom d'Afrique il lui fallait, un protègement sérieux, efficace, qui

dans *L'espérance-macadam*, Editions Stock, Paris, 1996.

⁵⁰⁰ *Id.*, p. 206.

⁵⁰¹ *Téluée Miracle*, p. 72.

⁵⁰² *Ti Jean L'horizon*, p. 246.

⁵⁰³ *Id.*, p. 279.

⁵⁰⁴ *Téluée Miracle*, p. 60.

plomberait son fils et l'empêcherait de verser à tous les mouvements de la terre, comme ces gens de la vallée [...] »⁵⁰⁵

L'auteur crée avec le suffixe « ance » le mot semblance, dérivé du verbe « sembler » :

« Mais il y venait seulement la nuit, ce qu'on appelait maintenant la nuit et qui avait été le jour ; et il ne rendait visite qu'à man Eloise, car il y avait maintenant des gens, des voisins, des allures de gens et de voisins, des semblances dont toute la joie était de vous dénoncer, de vous entraîner dans le plus grand désastre possible... »⁵⁰⁶

Il existe en outre des dérivés adverbiaux comme « vitelement », très utilisé en créole⁵⁰⁷ [*vitman/ vitman-présé/ vit man-dépêché*] qui veut dire, vite, à la hâte.

« [...] Ti Jean n'en finissait pas de suivre la féerie des mondes qui regagnaient leur bercail, chacun pour soi, vitelement, vitelement, en se bousculant les uns les autres au passage, avec une frénésie qui l'inquiétait, amenait sur sa bouche des reproches souriants : aye mes amis, je vous dis aye s'il vous plaît, car trop pressé fait accoucher d'un enfant sans tête ... »⁵⁰⁸

Nous avons trouvé aussi les adverbes en — ment : « bonnement » [*bòlman/ bònman*] qui veut dire naïvement, simplement, sans y penser. *T.M.* p.165, *T.J.* pp. 16, 26, 139, 152, 160, 260, 275, 276, 284, « tout bonnement » *T.J.* p.60, 169, 203, 230, *T.M.* p.176, 249, « tout bonnement comme ça » *T.J.* p. 57, « présentement » *T.J.* pp. 118, 197, 203, 234, 276, « pareillement » *TM* p. 20 ; *T.J.* p.176, « malement » [*malman*] *T.M.* p. 231 et l'expression « souventes fois » [*souvantfwa*] souvent, régulièrement, *T.J.* p. 53.⁵⁰⁹ La création d'adverbes en — ment est très répandue en créole.⁵¹⁰

⁵⁰⁵ *Ti Jean L'horizon*, p. 27.

⁵⁰⁶ *Id.*, p. 103.

⁵⁰⁷ Dans *L'espérance-macadam*, de Gisèle PINEAU apparaît « vitelement » p. 108 et « vitelement-pressé » dans *La grande drive des esprits* pp.25,125. Dans *L'homme au bâton*, d'Ernest PÉPIN apparaît « vitelement » p. 12.

⁵⁰⁸ *Id.*, p. 279.

⁵⁰⁹ L'expression « souventes fois » apparaît dans *L'espérance-macadam*, de Gisèle

1.2.7. Les répétitions ou tautologies (l'économie spécifique de la langue)

Ces constructions, qui suivent l'ordre grammatical de la langue créole, pourraient être considérées inusuelles en français. Ces figures sont très fréquentes et peuvent naître dans la répétition d'un même mot ou d'une même phrase exprimée par un acteur au style direct, ou dans un dialogue à travers des personnages qui les répètent et les font résonner comme un écho :

« — *Que [fais]-tu de la vie, Toussine ? dit-elle à grand-mère.*

— *J'en [fais] un [rêve], Cia, un [rêve] que je t'ai amené là, pour la douceur de tes yeux mêmes...*

— *Quel [rêve], s'écria Man Cia, feignant l'incompréhension.*

— *Alors j'en fais un pied de chance, dit grand-mère souriante, et je te l'amène à respirer... »⁵¹¹*

« — *Et toi grand-savant, c'est comme ça que tu [ris sans raison]?*

— *Pas [sans raison], dit-il, c'est [ta vue] qui me fait [rire].*

— *[Ma vue] ? En quoi est-elle risible, [ma vue] ? [...]*

— *[...] Je [ris], je [ris] de te voir surgir devant moi telle une apparition : [y a pas d'offense], j'espère?*

— *J'ai répondu qu'[il n'y avait pas d'offense] [...] »⁵¹²*

« — *Malgré les mombins, [tu sens la cannelle].*

— *Toi aussi, murmurais-je, [tu sens la cannelle]...*

— *Nous avons [la même] couleur, pas étonnant que nous ayons [la même odeur]... »⁵¹³*

« — *Téluée, tu as endossé ta robe de courage et j'aurais mauvaise grâce à ne pas sourire. Mais que vas-tu [devenir] ici, en ce coin de terre échappé de la*

PINEAU, p. 108.

⁵¹⁰ Katia Levesque donne des exemples relevés dans les romans de Confiant : « matamoresquement », « hasardement », « papalement », « vachardement », « menteusement ». Cf. Katia LEVESQUE, *La créolité : entre tradition d'oraliture créole et tradition littéraire française*, Éditions Nota bene, Québec, 2004, p. 94.

⁵¹¹ *Téluée Miracle*, p. 60.

⁵¹² *Id.*, p. 72.

⁵¹³ *Id.*, p. 102.

main de Dieu ?

— *Amboise, je ne sais pas ce que je [deviendrai], si flamboyant, si mancenillier empoisonné, mais il n’y a pas de milieu et [ce morne parlera] pour me le dire.*

— *[Ce morne parlera], dit Amboise »*⁵¹⁴

« — *On arrête le tournoi, [beau-frère] ?*

— *On peut arrêter ou reprendre ,c’est selon que ça te chante, [beau-frère]...*

— *[Ça ne me chante pas beaucoup] [beau-frère], dit Ananzé, en portant éloquentement une main à sa gorge.*

— *Et moi [ça ne me chante guère], sourit Ti Jean ; et même [ça ne me chante pas du tout], pour te dire vrai, [beau-frère]... »*⁵¹⁵

« — *[Peut-être] [le soleil reviendra]-t-il demain ...*

— *[Peut-être] bien...*

— *Je ne crois pas que [le soleil revienne], dit-elle sans regarder le garçon [...]*

— *Egée, ma chère Egée, la blagua doucement nostr’homme, ça n’a pas vraiment l’air de t’inquiéter tout ça, à croire que tu as des [entrailles] d’écrevisse...*

— *Ne parle pas ainsi. Mes [entrailles] sont d’une femme et tu le sais, une femme ne peut jamais être tout à fait surprise par ce qui arrive... [...]*

— *J’ai toujours su que la vie c’est l’océan, ce n’est pas la rivière, et elle ne va nulle part... Au moins, as-tu trouvé [ce que tu cherchais] ?*

— *[Ce que je cherchais] ?*

— *Souviens-toi, tu étais tout le temps à regarder ailleurs, à [guetter les nuages], comme Ananzé...*

— *Oui, je [guettais les nuages] et la pluie que j’attendais n’est pas tombée...Mais pourquoi, pourquoi me parles-tu d’[Ananzé] ? [...]*

— *Lui aussi il [voulait sauver] le nègre, [Ananzé]...*

— *Et toi, ma petite laitue verte, que tu [voulais sauver] ? [...]*

⁵¹⁴ *Id.*, p. 190.

⁵¹⁵ *Id.*, p. 48.

— *Moi, je [voulais seulement être sauvée]... »*⁵¹⁶

Les répétitions jouent un rôle semblable à celui du redoublement que les mots composés génèrent. Les figures qui se créent, aux contrastes inhabituels, aux combinaisons insolites, dans ces modes lexicaux qui se dissimulent sous les transformations syntaxiques ou sémantiques, apportent un caractère poétique, surréaliste à la langue créole, si l'on considère la logique grammaticale traditionnelle occidentale. Comme nous l'avons déjà mentionné, Glissant, dans *Le Discours antillais* observe la similitude de la construction créole avec les procédés du surréalisme, mais il souligne le caractère autochtone du procédé dans la langue créole.

Nous pensons que cela pourrait venir en partie des langues africaines, et que ces figures, en tout cas, sont caractéristiques de langues exprimant une pensée qui n'est pas soumise à la logique formelle. Elles sont fréquentes chez les enfants ou dans le langage quotidien populaire. Sur le Continent américain, et sur toute la côte occidentale caribéenne, nous retrouvons ces mêmes figures. Elles peuvent aussi se créer à partir de jeux de mots de la même famille. Dans les exemples ci-dessous, nous notons la répétition de mots et la configuration d'un ensemble de mots nés dans une famille de mots :

« — *Téluée, Téluée que fais-tu de la vie?*

— *Rien même, Ambroise, c'est [s'enfuir] que je la vois, [s'enfuir], c'est tout.*

— *Écoute, chuchota-t-il, je suis venu pour un causement sérieux... es-tu toujours [seule]... pareillement?*

— *[seule] dans la [solitude] même, Amboise .»*⁵¹⁷

Le dialogue ci-dessus fait écho à cet autre dialogue entre Amboise et Téluée :

« — *Bonjour, Téluée, que [fais]-tu de la vie?*

— *Je n'en [fais] rien, je la regarde s'enfuir...*

— *La bécasse blessée ne reste pas au bord du chemin, dit-il.*

— *[Où s'en va-t-elle] donc ? Lui demandai-je*

— *Mais oui, [où s'en va-t-elle] ? fit-il en riant. »*⁵¹⁸

⁵¹⁶ *Ti Jean L'horizon*, pp. 88 - 89.

⁵¹⁷ *Téluée Miracle*, p. 207.

Ce dialogue entre Ti Jean et Wademba montre un jeu de répétitions quand Wademba lui annonce qu'une grande histoire l'attend :

« — *En est-tu bien certain, grand-père ; en es-tu bien certain ?*

[...]

— *En est-tu bien certain, grand-père ; en es-tu bien certain ?*

— *Et tes actes à toi ? reprit-il de la même petite voix avide, mourante.*

— *Calme-toi : mes actes ont été honorables, et tu n'as pas à rougir de ton sang...*

— *Mais ... ?*

— *Calme, calme-toi mon petit buffle : quand tu auras des cornes, tu sauras qu'il n'appartient pas à l'homme de parler pour lui-même...*

— *Et man Eloise... ?*

— *... Elle a entendu des histoires à mon sujet, [...] on raconte toujours l'histoire des morts, on raconte toujours des histoires mortes, en somme, et mon histoire à moi n'est pas morte, puisqu'elle continue avec toi...*

— *Grand-père, aucune histoire ne peut arriver dans la vallée, aucune histoire comme celle que tu as dite [...]*

— *Pourtant une belle histoire t'attend, une histoire qui viendra d'elle-même au-devant de toi, sans que tu la cherches...*

— *Une histoire à moi pour de vrai ?*

— *Aussi vraie qu'une autre, ma petite puce ...*

— *Et peux-tu me la dire ?*

[...] une histoire ne peut se vivre qu'une fois, une seule petite fois, une seule petite fois dans l'éternité ; et celui qui la connaît par avance, son histoire, il est condamné à ne la vivre qu'en rêve.

[...]

— *... Car ton histoire ne sera pas douce, nostr'homme... »⁵¹⁹*

1.2.8. Les répétitions, énumérations ou séries d'objets d'une classe

⁵¹⁸ *Id.*, p. 189.

⁵¹⁹ *Ti Jean L'horizon*, pp. 63 - 64.

Marie-Christine Hazaël-Massieux⁵²⁰ souligne que les énumérations sont fréquentes chez beaucoup d'auteurs antillais qui veulent imprimer quelques marques locales à leur prose.

« Ces énumérations plus ou moins longues, recourent à du vocabulaire qui peut-être n'est pas toujours transparent pour un lecteur non-initié ; elles donnent aux textes une allure un peu mystérieuse, que l'ensemble soit écrit en créole ou en français (l'exotisme en littérature utilise souvent le vocabulaire comme élément de dépaysement) ; elles ont aussi pour fonction de constituer l'aura merveilleuse dans laquelle va se dérouler l'histoire... La présence de ces noms mystérieux pour un lecteur non antillais permet d'embellir et de transformer une réalité, somme toute assez banale, en un mystérieux paradis où les arbres ne sont que « macatas » et « flamboyants ». »⁵²¹

Il y a beaucoup de répétitions dans les descriptions de nourriture, ce qui donne un caractère baroque au roman :

« Où donc prenait-il -Jérémie-, ces chargements de vivaneaux, de tazars, de balarous bleus? »⁵²²

« Par l'énumération de la « théorie » des poissons, la narratrice prouve, certes, sa verve rabelaisienne, mais il est plus important qu'elle satisfasse ainsi la faim tenaillante des Antillais des mornes. Le 'manger créole' étant un sujet insatiable dans les contes, elle comble donc imaginativement ce besoin lancinant par une description baroque et alléchante. »⁵²³

La répétition des verbes peut souligner également la variété des travaux de la terre :

« Tout au long de l'année, elle - Toussine - fécondait vanille, récoltait café,

⁵²⁰ Marie-Christine HAZAËL-MASSIEUX, « Ecrire en créole », *Oralité et écriture aux Antilles, op. cit.*,

⁵²¹ *Id.*, p. 236.

⁵²² *Télumée Miracle*, p. 14.

*sarclait bananeraies et rangs d'ignames . »*⁵²⁴

*« Puis tous deux s'en allaient ensemble cultiver leur jardin et tandis qu'il bêchait, elle traçait les sillons et tandis qu'il brûlait les herbes, elle ensemençait, et le crépuscule des îles tombait sur leur dos avec sa brusquerie habituelle . »*⁵²⁵

Le mariage de Toussine et Jérémie regorge aussi d'abondances et les descriptions sont répétitives. La narratrice s'adresse au public à la manière des conteurs :

*« Des rangées de tables s'étaient à perte de vue et l'on vous offrait la boisson dont vous étiez assoiffé, la viande qui réjouirait votre palais... il y avait viande cochon, viande mouton, viande bœuf et même de la volaille, servie dans son bouillon .»*⁵²⁶

L'extrait suivant illustre les activités de la vie quotidienne où sont énumérés les différents produits locaux : *« Lorsque Reine Sans Nom m'envoyait y porter cassaves,⁵²⁷ sucres à coco,⁵²⁸ cornets de kilibibis⁵²⁹ ou fruits cristallisés [...] »*

Les activités culinaires de Télumée chez les Desaragne sont aussi marquées par la répétition :

*« [...] je faisais sauter crêpes, les enrobais de confiture, je tournais sorbets à la crème, au chocolat, sorbets à la pomme-liane et au coco, sorbets rouges, sorbets verts, bleus, jaunes, sorbets amers et sorbets doux, sorbets à devenir soi-même sorbet... »*⁵³⁰

Dominique Deblaine remarque que « la boutade : à devenir soi-même sorbet »

⁵²³ Kathleen GYSSELS, *Filles de solitude*, op. cit., p. 110.

⁵²⁴ *Télumée Miracle*, p. 13.

⁵²⁵ *Id.*, p. 21.

⁵²⁶ *Id.*, p. 20.

⁵²⁷ Cassave : galette de manioc.

⁵²⁸ Sucre à coco : sucrerie faite à base de noix de coco râpée et de sucre sous forme de boules ou de cônes avec un sommet très coloré.

⁵²⁹ Kilibibi : sucrerie à la noix de cajou ou au maïs, ou aux amandes ou aux cacahuètes râpées, mélangé avec du sucre et aromatisé de cannelle, vanille et muscade.

⁵³⁰ *Télumée Miracle*, p. 99.

est une expression de l'aspect dérisoire de ces types de fêtes comme celle organisée par Madame Desaragne.⁵³¹

Dans certains cas, les adverbes se répètent, ce qui est une marque de la langue orale. En parlant des habitants de l'Abandonnée, la narratrice dit pour traduire la peur du retour de l'esclavage :

« *Nombreux étaient les errants qui cherchaient un refuge, et beaucoup se refusaient à s'installer nulle part, craignant toujours et toujours que ne reviennent les temps anciens.* »⁵³²

Dans *Ti Jean* pour indiquer la durée des sons les adverbes se répètent souvent aussi :

« [...] *la coulée sonore gagna d'une seule envolée le milieu de la plaine et cessa, reprit un peu plus loin, et mourut et reprit encore, encore et encore, jusqu'à l'extrême limite de l'horizon où les battements se firent de plus en plus vifs [...].* »⁵³³

« — *En vérité, dit-il tu me rappelles un voyageur qui se présenta dans mon village, il y a longtemps, bien longtemps, lorsque je n'étais pas plus haut que mon nombril.* »⁵³⁴

La répétition peut traduire l'intensité comme dans les exemples suivants :

« *Mais notre tête tournait, tournait, sans qu'apparaisse la moindre lueur à l'horizon.* »⁵³⁵

« [...] *ils riaient, riaient et l'on aurait juré qu'ils ne connaissaient rien d'autre de la vie que rires et plaisirs.* »⁵³⁶

⁵³¹ Dominique DEBLAINE, *Simone Schwarz-Bart, imaginaire et espace créole, op. cit.*, p. 285.

⁵³² *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, p. 12.

⁵³³ *Ti Jean L'horizon*, p. 134.

⁵³⁴ *Id.*, p. 130.

⁵³⁵ *Télumée Miracle*, p. 90.

⁵³⁶ *Id.*, p. 101.

« *Le village vibrait, vibrait comme un immense parloir.* » ⁵³⁷

« *Ils ne se tourmentaient pas, [...] savaient, savaient qu'un sang noble couraient dans leurs veines [...] Ils ne se demandaient pas non plus si la Guadeloupe comptait dans le monde : savaient, savaient que des événements extraordinaires [...] s'étaient déroulés dans les misérables bosquets qu'ils hantaient.* » ⁵³⁸

Dans le passage ci-dessous, la narratrice fait le bilan de sa vie jusqu'au moment de la mort d'Amboise :

« *J'essaye, j'essaye toutes les nuits, et je n'arrive pas à comprendre comment tout cela a pu commencer, comment tout cela a pu continuer, comment cela peut durer encore, dans notre âme tourmentée [...]* » ⁵³⁹

La technique de l'énumération est une façon de réussir une large compréhension dans un univers plurilingue, qu'il soit structuré de dialectes ou le mélange d'un bilinguisme qui cherche une forme de compréhension commune. Ce serait le cas de Roa Bastos, que nous avons déjà cité, et celui de l'unité créole-français dans le franco-créole. Dans ce cas là, il y a unité de compréhension entre francophones et créolophones.

1.2.9. Le discours allusif et symbolique (la pratique du détour)

Certains discours transmettent non seulement un signifié mais ils en cachent aussi un autre. Édouard Glissant appelle cela « la pratique du détour », qui selon lui, n'est toujours pas facile à repérer :

« *Car on ne sait jamais si ce discours, en même temps qu'il livre un signifié, ne se développe pas précisément pour en cacher un autre. Du moins dans les situations particulières où le locuteur se sent mis en cause ou menacé par le rapport de locution. Autrement dit, s'il s'agit d'un discours-message ou, tout en*

⁵³⁷ *Id.*, p. 108.

⁵³⁸ *Ti Jean L'horizon*, p. 14.

⁵³⁹ *Télumée Miracle*, p. 250.

*même temps, d'un discours-écran. »*⁵⁴⁰

Cette pratique est présente dans les mots de madame Desaragne :

*« ...franchement, Télumée, qu'allez-vous faire dans ce Fond-Zombi ? ...y chercher un ventre à crédit ?...apprendre à jeter un fruit à pain dans de l'eau salée ?...je ne sais pas comment vous le dire, mais essayez de m'entendre, ma fille : c'est ici et pas ailleurs que l'on fait des béchamels... »*⁵⁴¹

Madame Desaragne, en montrant plusieurs rangs culturels, prétend juger inférieure la culture native. Fanta Toureh met l'accent sur ces dualités sociales :

*« Dans le roman, l'expression ' faire des béchamels ' revient constamment. De fait, elle désigne tout un mode de vie à l'occidentale, celui des anciens maîtres blancs. Les noirs sont fascinés par lui, et réclament les descriptions à Télumée : faire des béchamels signifie donc s'assimiler aux blancs...L'acte culinaire et culturel diamétralement opposé est 'jeter un fruit à pain dans de l'eau salée'. Le discours de madame Desaragne propose donc à Télumée de renoncer à son milieu, sa culture, afin d'accéder à une promotion culturelle et sociale. »*⁵⁴²

Dans *Ti Jean L'horizon*, apparaît un exemple de discours détourné dans la bouche d'un planteur qui en s'adressant à Egée essaye de la séduire en lui proposant de travailler comme domestique au lieu d'aller dans les champs :

« Un planteur descendit de la petite voiture stationnée à l'arrière et vitupéra, mécontent de la perte de temps. Puis, découvrant Egée avec sa beauté, l'homme se radoucit et lui dit en créole, d'une voix rassurante :

— On ne te fera pas de mal, tu ne travailleras pas aux champs, à la Grande Maison tu viendras et c'est heureuse que tu seras, plus qu'une grive

⁵⁴⁰ Cf. Edouard GLISSANT, *Le Discours antillais*, op. cit., p. 355.

⁵⁴¹ *Télumée Miracle*, p. 100.

⁵⁴² Fanta TOUREH, *L'imaginaire dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart : approche d'une mythologie antillaise*, op. cit., p. 108.

dans un goyavier... »⁵⁴³

Fanta Toureh signale que les deux verbes au son commun « as » « viendras » et « seras », placés au milieu de la phrase imitent deux vers rimés d'une chanson populaire.⁵⁴⁴

1.3. L'emploi de la matière pour l'objet

Edouard Glissant signale que cette pratique est difficile à reconnaître pour qui ne possède pas à fond la langue créole : le concret pour l'abstrait, ou d'ailleurs, par une opération inverse, la qualité pour le qualifié.⁵⁴⁵

Voyons quelques exemples :

« [...] après toi, Régina, j'ai accepté l'homme Angebert sur mon plancher, mais c'était seulement du pain que je cherchais ; et tu le vois j'ai récolté viande sur viande, Télumée d'abord, puis celui-ci, et le pain n'est pas toujours sur ma table. »⁵⁴⁶

Dans cet exemple le mot viande est utilisé à la place d'enfant. En créole il existe l'expression [*I ay odlo, i viré é vyannn*] qui veut dire qu'elle était allée chercher de l'eau et qu'elle est revenue enceinte (avec de la viande).⁵⁴⁷

Le mot plancher veut dire chez soi comme le montre cette expression créole :

[*Mwen an planché an-mwen*] : Je suis chez moi.

« Amboise voulait que je vienne à lui, mais je préférais l'attendre sur mon plancher, sous mon propre toit . »⁵⁴⁸

« Notre mère n'était pas une femme à propager son âme de plancher en

⁵⁴³ *Ti Jean L'horizon*, p. 100.

⁵⁴⁴ Fanta TOUREH, *L'imaginaire dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart : approche d'une mythologie antillaise* op. cit., p. 261.

⁵⁴⁵ Cf. #E#douard GLISSANT, *Le Discours antillais*, op. cit., p. 354.

⁵⁴⁶ *Télumée Miracle*, p. 34.

⁵⁴⁷ Cf. Raphaël LUDWIG, Danièle MONTBRAND, Hector POULLET, Sylviane TELCHID, *Dictionnaire créole-français*, op. cit.

⁵⁴⁸ *Télumée Miracle*, p. 213.

plancher. »⁵⁴⁹

Nous pouvons conclure cette partie en affirmant que cette transformation du français fait écho à cette déclaration de l'*Eloge de la Créolité* : « *Nous l'avons conquise, cette langue française. Si le créole est notre langue légitime, la langue française (provenant de la classe blanche créole) fut tour à tour (ou en même temps) octroyée et capturée, légitimée et adoptée. La créolité [...] a marqué d'un sceau indélébile la langue française. Nous nous sommes approprié cette dernière. Nous avons entendu le sens de certains mots. Nous en avons dévié d'autres. Et métamorphosé beaucoup. Nous l'avons enrichie tant dans son lexique que dans sa syntaxe. Nous l'avons préservée dans moult vocables dans l'usage s'est perdu. Bref, nous l'avons habitée. En nous elle fut vivante. En elle nous avons bâti notre langage [...]* »⁵⁵⁰

1.4. Les chansons

A toutes ces expressions de *l'oraliture* viennent se rajouter les chansons qui apportent la sonorité au texte. Elles sont en général des éléments de l'action, pas de simples éléments décoratifs afin de créer une ambiance créole. A ce propos, Bernabé nous dit : « *Les paroles de chansons (d'ailleurs identifiables pour beaucoup d'entre elles) n'interviennent pas comme élément décoratif, ayant pour simple vocation de créer une ambiance créole, en quelque sorte compensatoire. Chacune des chansons s'intègre dans l'action.* »⁵⁵¹

Chanter se présente comme un besoin impérieux de sentir son « corps vivant », comme un désir d'amour, mais aussi comme un besoin de parler. Simone Schwarz-Bart utilise au mieux la puissance et l'évocation des chansons. Dans son œuvre s'inscrivent des chansons qui font partie des registres différents : des chansons pour rire — simplement pour le plaisir de la vibration — , des chansons pour dire sans se dévoiler — la parole « protégée » — , et des chansons à thème — typiquement antillaises ou chères à l'auteur. Le chant a cette importance parce qu'il amène la danse, et la danse le

⁵⁴⁹ *Id.*, pp. 31, 32.

⁵⁵⁰ Jean BERNABÉ, Patrick CHAMOISEAU, Raphaël CONFIAnt, *#E#loge de la créolité*, Éditions Gallimard, Paris, 1989, pp. 46 - 47 .

⁵⁵¹ Jean BERNABÉ, « Le travail de l'écriture chez Simone Schwarz-Bart », *op. cit.*, p.

corps et la sensibilité.⁵⁵²

Les deux romans contiennent un nombre considérable de chansons : dix chansons dans *Téluée Miracle* et quatorze dans *Ti Jean*.⁵⁵³ Elles sont en italique, représentées en bloc et généralement placées dans les bouches de femmes. Les chants sont facilement identifiables par leur disposition typographique : italiques et décrochage de marge. Le narrateur utilise souvent les verbes : chantonner, psalmodier, fredonner, chanter et murmurer. Les références aux « temps anciens » abondent.

Maryse Condé signale que les études n'ont pas pu dévoiler grand chose sur les chansons des esclaves : « *La biguine qui passe pour le rythme national est le résultat d'une adaptation plus ou moins imposée par le Maître, de certaines danses venues d'Europe, considérées 'moins obscènes' que celles d'Afrique et donc, le produit d'une certaine coercition. En fait, elle s'inscrit dans la logique d'un système castrateur. Il existait certainement des formes plus authentiques qui se réfugiaient dans les mornes et véhiculaient un potentiel de rébellion. Elles ont vraisemblablement donné naissance au gro-ka.* »⁵⁵⁴

Très souvent les colons ont considéré les chants et les danses comme suspects. Le Père Labat dans *Voyage aux Isles* parle du *calenda* dans ces termes:

« La danse est leur passion favorite, je ne crois pas qu'il y ait peuple au monde qui y soit plus attaché qu'eux. Quand les maîtres ne leur permettent pas de danser dans l'habitation, ils feront trois ou quatre lieues après qu'ils ont quitté le travail de la sucrerie, le samedi à minuit, pour se trouver dans quelque lieu où ils savent qu'il y a une danse. Celle qui leur plaît davantage, et qui leur est plus ordinaire est le calenda ; elle vient de la côte de Guinée, et suivant toutes les apparences du royaume d'Arada. Les Espagnols l'ont apprise des nègres et la dansent dans toute l'Amérique de la même manière que les nègres. [...] On a fait des ordonnances, dans les Isles, pour empêcher les calendas, non seulement à cause des postures indécentes et tout à fait lascives dont cette danse

177.

⁵⁵² Cf. Jack CORZANI, *Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane françaises*, Désormeaux, Fort-de-France, 1994.

⁵⁵³ « Ti Jean s'inscrivant dans la forme du conte, utilise à merveille la magie des chansons. *Pluie et vent sur Téluée Miracle* se rapprochant toujours plus encore de la vie quotidienne, met en scène une pratique courante. » Dominique DEBLAINE, *Simone Schwarz-Bart, imaginaire et espace créole*, op. cit., tome 2, p. 500.

*est composée, mais encore pour ne pas donner lieu aux trop nombreuses assemblés de 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. »*⁵⁵⁵

Kathleen Gyssels⁵⁵⁶ classe les chants dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* en trois catégories :

Une première catégorie : les chants à référence ethnoculturelle spécifiquement créole, est celle des *chants d'esclaves*. Toussine les a hérités de sa mère Minerve, libérée de l'esclavage en 1848. Elle lègue à sa fille des témoignages émouvants sur la traite négrière :

Maman où est où est Idahé

Idahé est vendue et livrée Idahé

*Ida est vendue et livrée Idahé...*⁵⁵⁷

Malgré la distance temporelle, ces chansons éveilleront chez Télumée un « effet troublant » pour qui « surtout lorsque grand-mère chantait [...] j'écoutais la voix déchirante, son appel mystérieux, et l'eau commençait à se troubler sérieusement dans ma tête... »⁵⁵⁸ Et elle se demande si sa grand-mère « n'était pas descendue sur terre par erreur, elle aussi ».⁵⁵⁹

Le lecteur peut imaginer la mélodie plaintive qui conduira Télumée à pressentir qu'elles se réfèrent à un passé encore méconnu auquel l'initiera sa grand-mère. Il sera confirmé plus tard quand ils rendront visite à la sorcière, Man Cia. Après avoir rencontré celle-ci, Télumée arrivera à la conclusion que « Pour la première fois de ma vie, je sentais que l'esclavage n'était pas un pays étranger, une région lointaine d'où venait certaines personnes très anciennes, comme il en existait encore deux ou trois, à

⁵⁵⁴ Cf. Maryse CONDE, *La civilisation du bossale*, L'Harmattan, Paris, 1978.

⁵⁵⁵ Jean-Baptiste LABAT, *Voyage aux isles. Chronique aventureuse des Caraïbes 1693-1705*. Edition établie et présentée par Michel Le Bris, Éditions Phébus, Paris, 1993 pp. 230 - 231.

⁵⁵⁶ Cf. Kathleen GYSSELS, *Le folklore et la littérature orale créole dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart* (Guadeloupe), op. cit.

⁵⁵⁷ *Télumée Miracle*, p. 53.

⁵⁵⁸ *Id.*, p. 53.

⁵⁵⁹ *Ibidem*.

*Fond-Zombi. Tout cela s'était déroulé ici même, dans nos mornes et nos vallons, et peut-être à côté de cette touffe de bambou, peut-être dans l'air que je respirais .»*⁵⁶⁰

Le sens de la vie est interrogé dans le chant suivant :

*Pourquoi vivre Odilo
Pourquoi nager
Et toujours sur le ventre
Sans jamais
Sans jamais
Se mettre sur le dos
Un moment.*⁵⁶¹

Ti Jean est interpellé par le « son du tam-tam » accompagné « *d'une voix humaine qui chantait dans une langue elle aussi inconnue, mais avec un tel accent de tristesse, de majesté paisible que Ti Jean sut qu'il se souviendrait toute sa vie de cet air et de ce tambour métallique, et de cette voix portée par le vent.* »⁵⁶²

Fanta Toureh signale que Ti Jean, après son retour sur l'île et ses retrouvailles avec Ananzé, chante l'hymne du retour et se sent satisfait de la mission qu'il a accomplie :

*O mes amis
Je reviens je reviens
J'ai rempli ma mission au-delà des collines
Et je vous dis
Bonjour*⁵⁶³

Une deuxième catégorie de chants est constitué par les *caladjas*⁵⁶⁴ ou *chants de canne* qui accompagnent le travail des ouvriers agricoles qui reprennent en chœur le

⁵⁶⁰ *Id.*, p. 65.

⁵⁶¹ *Télumée Miracle*, p. 116.

⁵⁶² *Ti Jean L'horizon*, p. 43.

⁵⁶³ *Ti Jean L'horizon*, p. 274.

⁵⁶⁴ « Chant de travail et/ou chant d'amour hérité de la tradition africaine où le travail agricole s'accompagne de chants à forme responsoriale .» Kathleen Gyssels, *Filles de Solitude*, *op. cit.*, p. 398.

refrain chaque fois qu'un meneur chante les différents couplets à la manière du *son*⁵⁶⁵ des îles hispanophones.⁵⁶⁶

« Amboise lança un caladja entraînant au-dessus du troupeau :

*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 ?*

Et le chœur de toutes parts, coupeurs et amarreuses, chantait au refrain :

*Ces jeunes hommes-là qui s'y baignèrent
Sont à l'estuaire de la rivière noyés. »⁵⁶⁷*

Ce caladja est une déclaration d'amour d'Amboise centrée sur le thème du « Bassin bleu » lieu de rencontre des amoureux dans les deux romans. Dans la réponse apparaît la présence de la *Maman de l'eau* : personnage mythique des contes antillais, déjà cité, qui ensorcelle celui qui l'approche.

Une troisième catégorie, les chants de veillées mortuaires, relève du véritable rituel funéraire antillais. Les exploits et les bienfaits du défunt sont exaltés suivant les coutumes ancestrales qui dictent le respect aux morts, de peur que leurs esprits ne poursuivent les vivants.⁵⁶⁸ Une veillée est organisée qui permet d'entourer la famille et

⁵⁶⁵ « Genre musical cubain d'origine africaine, combinant son largo et son montuno; il fut très en vogue à partir des années 1920. ». Kathleen GYSSELS, *Le folklore et la littérature orale créole dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart (Guadeloupe)*, op. cit., p. 37.

⁵⁶⁶ *Ibidem*. Ceci est aussi signalé par Fanta Toureh dans *L'imaginaire dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart*, op. cit., p. 228.

⁵⁶⁷ *Télumée Miracle*, pp. 208 - 209.

⁵⁶⁸ « A l'époque de l'esclavage, les esclaves croyaient à l'existence de zombis et étaient persuadés que les âmes des morts venaient visiter les lieux qu'elles avaient

de présenter les premières condoléances. Les visiteurs chantent et récitent des prières et ils s'adressent au défunt comme s'il était encore vivant :

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.

*Allez, buvons un peu.*⁵⁶⁹

Pour conclure cette partie, nous pouvons citer Fanta Toureh pour qui : « *Les chansons transcrites assurent la proximité avec la poésie parlée. Elles relèvent de l'improvisation, à partir d'un thème et d'un rythme. Elles témoignent de l'existence d'une poésie dépourvue d'artifices, inspirée par la vie quotidienne. Les chansons entrecouper une narration coulée, d'un seul mouvement, dont les longues phrases demeurent souvent ouvertes sur la réflexion, grâce à l'usage très fréquent des points de suspension. Le texte chanté définit une unité courte, fermée, mais qui en même temps entretient des rapports étroits avec les thèmes contenus dans le roman .* »⁵⁷⁰

Avec cette analyse concernant les transformations sémantiques, nous prétendons montrer la légitimité de notre hypothèse : nous sommes devant un roman réel merveilleux. Rappelons que la création d'un langage est un des éléments qui le caractérise. Des procédés syntaxiques et des moyens sémantiques s'incorporent, ainsi que des éléments lexicaux, propres à la diversité des langages nationaux.⁵⁷¹ Entrelacer des expressions dialectiques ou imbriquer des bilinguismes en recherchant de nouveaux langages littéraires constitue l'une des caractéristiques du réel merveilleux .

connus de leur vivant. On expliquait certains suicides d'Africains par le fait qu'ils pensaient revenir dans leur pays après leur mort. Pour les en dissuader certains maîtres n'hésitaient pas à mutiler le cadavre ou à refuser de l'enterrer en terre consacrée .»

⁵⁶⁹ *Télumée Miracle*, p. 182.

⁵⁷⁰ Fanta TOUREH, *L'imaginaire dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart : approche d'une mythologie antillaise*, op. cit., p. 118.

⁵⁷¹ « Chez Schwarz-Bart, le souci de travailler le texte dans son contenu et dans ses formes, lexique, syntaxe, morphologie, voire stylistique, est révélateur de son enracinement culturel. Donc l'écriture devient la consécration et la cristallisation de la parole et du langage du peuple. », Suzanne CROSTA, « Merveilles et métamorphoses : *Ti Jean L'horizon* de Simone Schwarz-Bart », *Récits d'enfance antillaise*, Groupe de recherche sur les littératures de la Caraïbes (GRELCA), Bibliothèque nationale du Québec, 1998, p. 109.

Comme l'a bien signalé Denise Brahimini dans son étude comparative entre *Chronique des sept misères* de Patrick Chamoiseau et *Télué Miracle*, le premier fait « un usage parcimonieux du créole ». En ce qui concerne le deuxième, « la réussite littéraire de l'auteur est telle qu'on a du mal à en analyser les procédés. Tout le texte est écrit en une seule langue, qu'elle attribue à Téluée, et qui n'est pas du créole ni sa traduction, mais qui en est si l'on peut dire l'équivalent en français. [...] tout est dit dans un langage « téluéen » où se projette la vision du monde et l'inimitable personnalité de la narratrice. Il apparaît alors que l'objet véritable du roman est justement l'invention de ce langage, par un travail continu et complexe sur la langue française, qui ne consiste nullement en l'insertion de blocs hétérogènes comme pourrait l'être des mots et des phrases en créole avec ou sans leur traduction en français. La caractéristique de la langue écrite dans *Téluée* est au contraire d'être parfaitement homogène parce qu'elle est une création originale, une œuvre, l'œuvre de S.S.-B., et non un ensemble de procédés au service d'une cause différente d'elle-même. »⁵⁷²

Pour conclure, nous citons encore une fois Bernabé se référant à l'emploi du créole dans le roman :

« C'est bien de cohérence et de rigueur qu'il est, en effet, question s'agissant du projet scriptural de Simone Schwarz-Bart dans *Pluie et vent sur Télué Miracle*. Les recours utilisés par la romancière ressortissent à la lucidité, à la ruse, mais aussi au courage et à l'obstination. Lucide, cette dernière préfère prendre à bras-le-corps la parole antillaise plutôt que de se faire Prométhée apportant aux créolophones le feu d'une langue créole littéraire arrachée à son néant narratif. Rusée, elle parvient, au terme d'une perpétuelle négociation, à imposer l'absence du créole comme une présence qui catalyse les significations majeures du texte. Courageuse et obstinée, enfin, elle maintient ferme contre vents et marées, ou plutôt, contre « pluie et vent », le cap qu'elle a assigné à son écriture. C'est miracle qu'une femme si frêle que Téluée résiste à ce point à l'adversité. C'est aussi miracle qu'une œuvre apparemment si lisse et si fluide que le roman de

⁵⁷² Denise BRAHIMINI, « Oralité, Simone Schwarz-Bart : *Pluie et vent sur Télué Miracle*, Seuil 1972, Patrick Chamoiseau : *Chronique des sept misères*, Gallimard, 1986 », *Appareillages, dix études sur la littérature des hommes et des femmes dans le monde arabe et aux Antilles*, Éditions Deux temps Tierce, Condé-sur-Noireau, 1991, pp. 94 -

Simone Schwarz-Bart dote de moyens si nouveaux la lecture du réel historique de nos pays .» ⁵⁷³

2. Le conte dans la structure narrative de *Téluée Miracle*

Nous allons retrouver dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart, sous plusieurs formes, tout ce que nous avons ébauché, à propos du conte comme expression de la littérature orale créole, de ses fonctions cognitives et psychosociales. Nous avons déjà signalé que la structure narrative de *Téluée Miracle* suit une succession de contes qui se dissimulent ou se juxtaposent dans le récit.

95.

⁵⁷³ Jean Bernabé, « Le travail de l'écriture chez Simone Schwarz-Bart », *op. cit.*, p.179.

C'est un recours qui s'adapte à la forme autobiographique qu'assume la narratrice, Télumée. Ernest Pépin remarque qu'il y a dans ce roman une succession de « séquences consacrées quasi exclusivement à un seul personnage »¹ qui devient conteur faisant apparaître ainsi le texte comme une sorte de mosaïque de contes : comme un conte dans le conte.

Ce qu'il nous intéresse de mettre en évidence maintenant, c'est que le conte tel quel, dans sa fonction psycho-sociale, comme expérience de tout un rituel initiatique, n'est présent qu'une seule fois dans *Télumée Miracle* avec toutes les déterminations ethnologiques que nous avons déjà analysées. Ceci donne une valeur paradigmatique au conte *L'Homme qui voulait vivre à l'odeur*. Il est là comme une réminiscence de tous les jeudis après-midi pendant lesquels, la grand-mère Toussine - *Reine sans nom* - se consacre à l'initiation du jeune couple qui approche de l'adolescence sous son œil bienveillant : Télumée et Elie - ils devront se marier plus tard, sous la figure de « mise en case » -.

2.1. Restauration du conte face au radicalisme critique

Nous voudrions noter une interprétation personnelle que nous estimons valide dans le contexte dans lequel la critique a évolué pour le roman de Schwarz-Bart.² Ce conte, *L'Homme qui voulait vivre à l'odeur*, met en évidence l'importance de l'engagement de Simone Schwarz-Bart avec les formes traditionnelles de l'oralité caribéenne transformées en roman dans son œuvre, et l'apport que la période antérieure de la *négritude*, qu'elle a transformée en conte, a dû laisser en elle.

En effet, nous pensons que l'introduction d'un conte dans le roman, avec toute sa signification anthropologique, toute sa charge ethnologique, répond en partie à un hommage de Simone Schwarz-Bart à ce genre, au moment où il était discrédité par un secteur du monde intellectuel francophone antillais, conséquence d'une déformation idéologique de la critique radicale. Nous élaborons cette

¹ Ernest PÉPIN, « *Pluie et vent sur Télumée Miracle* : le jeu des figures répétitives dans l'œuvre », *op. cit.*, p. 78.

² « [...] Le succès local tient certainement au fait que *Pluie et vent* se présente avant tout comme un roman de la parole, fidèle à la tradition orale du peuple antillais, susceptible par cet aspect, d'atteindre la communauté antillaise, aussi bien que des lecteurs appartenant à des cultures nettement plus scripturales. » Kathleen GYSSELS, « Dans la toile d'araignée : conversations entre maître et esclave dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* », *op. cit.*, p. 145.

interprétation à partir de cette même critique antillaise qui a révisé cette période de radicalisme, et dont nous avons extrait le jugement d'Ina Césaire :

« Dans les années 70, un fort courant secoua une grande partie de la frange intellectuelle et politisée de la Guadeloupe. Par le biais d'articles et de conférences, il s'agissait de vilipender l'une des expressions les plus anciennes de la littérature orale antillaise : le conte traditionnel. Ce dernier n'était d'ailleurs pas, à cette époque le seul sur la sellette : la plupart des formes musicales antillaises autres que le Gro-Ka, musique traditionnelle de la campagne, furent également mises en accusation. Biguine et quadrille, selon certains, devaient être honnis en raison de leur inauthenticité et pour tout dire, de leur 'doudouisme' .»³

Ce que nous considérons une revendication du conte chez Simone Schwarz-Bart, se confirme lorsque la critique, en analysant *L'Homme qui voulait vivre à l'odeur*, trouve que ce conte est une pure création de l'imaginaire de Schwarz-Bart, car personne n'a rien trouvé de semblable dans la tradition créole ; par ailleurs, sa thématique anthropogénique est peu fréquente dans la mémoire collective guadeloupéenne, où le passage par l'esclavage eut tendance à effacer les mythes de l'origine, comme celui qui est présent dans *L'Homme qui voulait vivre à l'odeur*.

Fanta Toureh, dans l'introduction à son analyse de l'œuvre de Simone Schwarz-Bart, reconnaît elle-aussi que le mythe originel aux Antilles disparaît lorsque la traite, le bateau des négriers, remplacent le « ventre maternel » :

« L'un des mythes les plus essentiels pour l'homme, celui qui fonde tous les autres, est le mythe de son origine... Or, pour les Antillais l'histoire a détruit le mythe originel : leur origine s'est perdue, le bateau s'est substitué au ventre maternel. Absence, orphelinat, anonymat ont réduit à néant la plénitude d'un système social et religieux, la filiation reconnue et proclamée, le nom perpétué de génération en génération... Arrachés à une terre, greffés sur une autre, les hommes se retrouvèrent dans le cadre le

³ Ina CÉSAIRE, « Un avatar historique du conte guadeloupéen : le Récit de Type Nouveau », *Cahiers de littérature Orale*, n° 21, Publications Langues' O, 1987, p. 97.

plus artificiel qui se puisse concevoir... »⁴

Ina Césaire affirme aussi qu' « *On ne retrouve aux Antilles, aucun des grands mythes épiques de la tradition orale africaine : ni les mythes religieux, ni les mythes cosmiques, ni même — et pour cause — les célèbres mythes d'origine du groupe social.* »⁵ De son côté, Jean Bernabé, dans son commentaire critique de ce conte, lorsqu'il établit la relation entre la « déconstruction » et la « manipulation » de la narration orale créole et le conte en question, affirme que : « *C'est précisément pour cette raison que le prétendu conte de Reine Sans Nom déborde du cadre thématique de la tradition orale créole, tradition dans laquelle on ne trouve pas d'épopée, et pratiquement pas de grands mythes des origines.* »⁶

Autre chose encore. Nous osons penser qu'avec ce conte sorti tout droit de son imaginaire, et plus particulièrement avec sa structure, sa mise en scène et son contenu narratif, Simone Schwarz-Bart en revenant aux mythes des origines, rend simultanément hommage aux ancêtres noirs africains, à leurs croyances cosmogoniques et à la *parole* même comme une entité vivante, une énergie vitale propre, autonome, qui domine la réalité. C'est pour cette raison que nous avons tenu à mettre en évidence les racines africaines du conte créole antillais.

Pour interpréter ce conte dans le contexte du roman, interprétation qui se distingue de la critique que nous connaissons, nous nous appuyerons sur une procédure de comparaison entre le mythe de la création présent dans le conte, le mythe biblique et un autre mythe d'origine africaine. Nous pensons que cette comparaison aidera à fonder l'hétérodoxie de cette opinion personnelle.

Nous sommes conscients, lorsque nous faisons cette suggestion, que lors du processus de formation de la *négritude*, les intellectuels antillais francophones ont pris contact avec leurs confrères africains - Senghor, par exemple à Paris - quand ils n'ont pas voyagé eux-mêmes en Afrique - ou bien, ont dédié de longues heures à la recherche ethnologique sur l'Afrique Noire, pour trouver des racines non seulement ethniques mais aussi culturelles.⁷ Cette influence africaine dans la *négritude*, Janheinz Jahn l'exprime de la manière suivante : « [...] *et comme Aimé*

⁴ Fanta TOUREH, *L'imaginaire dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart*, op. cit., p. 10.

⁵ Ina CÉSAIRE, « Conte africain originel et conte antillais résurgent », *Notre Librairie* n° 73, Paris, janvier-mars, 1984, p. 79.

⁶ Jean BERNABÉ, « Le travail de l'écriture chez Simone Schwarz-Bart », op. cit.

Césaire... tous les poètes de la « négritude » reconnaissent qu'ils doivent la vitalité de leurs arguments et la force de la conscience qu'ils ont acquis de leur propre valeur, à la redécouverte de la philosophie africaine .»⁸

2.1.1. Les jeudis initiatiques

Chez les peuples qui gardent, d'une façon ou d'une autre, les traditions magico-religieuses, l'affleurement au moment de la puberté, des « mystères de la vie » ne sont pas laissés au hasard de son apparition. L'épouvante, la peur, la crainte ou le doute devant la surprise de son apparition, l'imminence de son événement, sont substitués par leur dramatisation, - rituels, rites, mythes, légendes - passage du naturel à la socialisation.

Dans les histoires où Télumée nous narre les épisodes de cette période de sa vie, lorsqu'elle s'initie aux secrets de la puberté, il est toujours montré comment le processus naturel de la découverte de « soi » et de « l'autre » (le sentiment amoureux au début de la puberté) s'intègre à la vie quotidienne du couple sous des formes différentes : à l'école, lors des conversations journalières sous le flamboyant... les journées du jeudi qui se terminent en nuit de contes. Le processus de changement implique aussi le contexte social : il réveille la « mauvaise mentalité » (jalousie, ressentiment, frustrations), mentalité qui flotte au-dessus du village tout au long du roman comme un personnage sinistre.

« Nos conversations sous l'arbre étaient connues de tout Fond-Zombi, des plus petits fruits verts à ceux qui tombaient déjà en poussière. Mille versions couraient sur l'histoire, chacun essayant d'imposer la sienne. A Fond-Zombi la nuit avait des yeux, le vent des oreilles. Les uns n'avaient pas besoin de voir pour parler, ni les autres d'entendre pour savoir ce qui s'était dit .»⁹

Mais, d'un autre côté, ce processus naturel reçoit l'affectueuse indulgence des adultes : la grand-mère de Télumée, Toussine - Reine Sans Nom -, et le père

⁷ Cf. Raphaël CONFIAnt, Patrick CHAMOISEAU, *Lettres créoles*, Paris, 1991, p. 119.

⁸ Janheinz JAHN, *op. cit.*, pp. 139 -140. La traduction est de nous.

⁹ *Télumée Miracle*, p. 75.

d'Élie - père Abel -. Ils prodiguent bénédictions et conseils :

« Grand-mère savait ce qu'il en était, elle disait que j'avais hérité de sa chance, et combien il est rare qu'une étoile se lève si tôt dans le ciel d'une petite négresse. Elle regardait Élie avec les mêmes yeux que moi, l'entendait avec mes oreilles, l'aimait avec mon cœur. Lorsque j'entrais dans sa boutique, le père Abel quittait son air morose, flasque et indifférent, ses yeux se ranimaient, il semblait tout à coup à hauteur d'homme et me posait mille questions, histoire, disait-il, de tâter un peu la future:

— Es-tu patiente, petite, demandait-il non sans malice, et si tu ne l'es ne t'embarque pas sur la barge d'Élie, pas plus que sur aucune car avant tout, une femme doit être patiente, c'est ça.

— Et qu'est-ce que l'homme doit être, avant tout ?

— Avant tout, répondait-il, un peu fanfaron, un homme ne doit pas avoir peur ni de vivre ni de mourir. Et vite, il prenait dans le bocal une boule de menthe, me la tendait en souriant : que ce petit goût de menthe te fasse oublier mes paroles, cartouches vides dans un fusil rouillé... »¹⁰

L'apparition de l'amour dépasse les expectatives prosaïques de la communauté, à l'affût. C'est dans le cercle familial qu'il se module pour devenir un processus de transition et non pas de rupture. Un processus qui échappe à la médisance, à la méchanceté, à la « mauvaise mentalité », car il devient amour.

« D'un commun accord, la Reine et le père Abel nous laissaient passer ensemble toute la journée du jeudi. S'il n'y avait eu qu'Élie, je serais une rivière, s'il n'y avait eu que la Reine je serais la montagne Balata, mais

¹⁰ *Id.*, pp. 75 - 76. L'expression « mes paroles, cartouches vides dans un fusil rouillé » apparaît aussi dans *Ti Jean L'horizon*, « Tes paroles ne sont que des cartouches vides, des cartouches sans charge dans un fusil rouillé. » p. 79, et « Oublie donc nos paroles, garçon, car ce ne sont là que des cartouches mouillées dans un fusil sans charge. » p. 118. Derrière cette expression il y a le proverbe créole : *Paròl sé van. Les mots dans la bouche sont du vent*. Il est vrai que les paroles s'envolent et n'engagent à rien. Pierre PINALIE, *Dictionnaire de proverbes créoles*, *op. cit.*, p. 228. Par opposition à cette attitude face à une parole dépouillée de toute sa valeur, elle retrouve sa vraie vocation dans les contes. Cf. Kathleen GYSSELS, *Le folklore et la littérature orale créole dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart (Guadeloupe)*, *op. cit.*, pp. 14 - 15

les jeudis faisaient de moi la Guadeloupe toute entière. »¹¹

Les jeudis passent pour Télumée et Élie, pendant cette période du passage à la puberté, sous une double initiation : d'une part, l'immersion rituelle dans le « Bassin bleu » lors d'une journée de travail (socialisation d'un processus naturel).¹² Pour elle, c'est le jour de labeur dans la rivière ; pour lui, c'est le ramassage des crabes de rivière avec lesquels Toussine - Reine Sans Nom - assaisonnera le dîner de cette nuit spéciale des jeudis : la nuit des contes.

Lors de ces nuits, une autre initiation s'accomplit à travers les contes : celle de la domination de soi, domination des forces intérieures qui ont tendance à déborder en anéantissant l'être. Le conte *L'Homme qui voulait vivre à l'odeur* sera toujours le cinquième conte qui clôt la soirée. Sa répétition et sa place, à la fin des journées initiatiques et prophétiques, montrent son importance significative, la transcendance de son contenu ambivalent. Pour l'un (Télumée), elle exprimera le bien d'un enseignement ; pour l'autre, (Élie), le présage fatal que lui anticipe le destin.

La critique ne souligne pas toute l'unité de ces deux moments initiatiques qui se déroulent le jeudi. C'est Kathleen Gyssels qui établit, particulièrement cette unité des « jeudis sacrés » entre la consécration de la nature - le Bassin bleu - et les fonctions initiatiques et prophétiques - nuits de contes -.

« Ces jeudis sont sacrés car ils passent au bord du Bassin Bleu, véritable fontaine de jouvence dans l'imaginaire schwarz-bartien, sinon antillais. Précieux rituel qui couronne la journée, le conte fait partie d'une soirée programmée toujours pareille. Après un repas préparé par la Reine, l'heure est venue de nourrir spirituellement les enfants. A la lueur du fanal, les amoureux se laissent envoûter par la magie des contes . »¹³

Les journées des jeudis nous montrent tout un complexe initiatique centré sur l'immersion dans la nature plus intimement liée au germe de la vie dans le réel et dans le symbolique : la rivière, la cascade, le bassin, le soleil, la pierre sur

¹¹ *Id.*, p. 76.

¹² Nous n'avons pas trouvé, dans la critique, de lien entre la journée de travail et l'initiation amoureuse.

laquelle ils s'étendent au soleil pour sécher leurs corps - comme sur un autel - ; où ils sentent et pressentent leurs destins ; vivent leurs espoirs et tissent leurs rêves. A ce moment-là, l'amour n'est que sentiments et projets. La fonction symbolique qui apparaît dans ces scènes et qui trouvera son complément dans les contes, réaffirme un trait spécifique du réel merveilleux.

2.2. « L'Homme qui voulait vivre à l'odeur »¹⁴

A mesure qu'elle se remémore son histoire, Télumée Miracle raconte les contes de sa grand-mère Toussine qui ont comblé sa fantaisie, son imaginaire, à l'époque où celle-ci consacrait son temps à la former à la vie adulte. Des occasions que Télumée partage souvent avec Élie. C'est le conte comme rite pédagogique.

« Elle sentait ses mots, ses phrases, possédait l'art de les arranger en images et en sons, en musique pure, en exaltation. Elle savait parler, elle aimait parler pour ses deux enfants, Élie et moi...avec une parole on empêche un homme de se briser, ainsi s'exprimait-elle .»¹⁵

Rite pédagogique, coutume, cérémonial que reprendra Télumée lorsqu'elle devra, à son tour, instruire sa fille adoptive : Sonore.

« [...] elle — Sonore — poussait de toutes ses feuilles, elle s'étalait dans la lumière et puis le soir venu, elle s'asseyait à mes genoux, toute recueillie

¹³ Kahtleen GYSSELS, *Filles de solitude*, op. cit., pp. 113 - 114

¹⁴ En créole cette expression « vivre à l'odeur » veut dire « sans être directement concerné », c'est à dire sans une véritable motivation. Nous trouvons l'expression « rire à l'odeur » p. 125. Simone Schwarz-Bart nous a dit que « *L'homme qui voulait vivre à l'odeur* » veut dire qu'il ne faut pas se contenter de passer comme un esprit. « C'est une réalité pour moi, je ne m'interroge pas, c'est une philosophie, un regard sur le monde, je ne suis pas une analyste, je ne veux pas m'interroger. C'est mystérieux. L'on doit investir et profiter, louer ce qui est beau, même dans la pire vie, la beauté du

¹⁵ *Télumée Miracle*, p. 79

à la lueur du fanal, tandis que je lui racontais des contes anciens, Zemba, l'oiseau et son chant, l'homme qui vivait à l'odeur, cent autres, et puis toutes ces histoires d'esclavage, de batailles sans espoir, et les victoires perdues de notre mulâtresse Solitude, que m'avait dites grand-mère, autrefois, assise à cette même berceuse où je me trouvais. »¹⁶

Tout au long de l'œuvre, les contes sont racontés mais dénués de toute mise en scène ; ce sont leurs contenus, le narratif (c'est le cas de l'oiseau), leurs valeurs formatives qui importent et non pas l'histoire, les faits et la scène. A certaines occasions, même, Télumée ne fait que les énoncer, elle ne les raconte pas.¹⁷ Nous avons déjà signalé que *L'Homme qui voulait vivre à l'odeur* est le seul conte accompagné de tout le cérémonial. Ci-dessous, le schéma des phases du conte.

2.2.1. Le rituel des nuits des jeudis

a) *La valeur initiatique du dîner.* A la tombée de la nuit ¹⁸, le dîner est terminé et les contes de tous les jeudis commencent. Ce dîner nous semble faire partie du rituel initiatique. En effet, la grand-mère assaisonne une sauce au crabe « [...] à se mettre à genoux, crier pardon merci. » Cette expression franco-créole quelque peu cérémonielle nous prépare déjà à l'union du matériel et du spirituel.

b) *Une scène du sacré.* La nuit tombe sur le village. « Ça et là, mèches baissées, quelques lampes brûlaient déjà au loin, et les poules commençaient à monter aux arbres, pour la nuit. » ¹⁹ La pénombre et les lampes allumées nous submergent dans une atmosphère mystérieuse et effrayante. Après avoir mangé le dîner aux crabes, pêchés l'après-midi même, la grand-mère s'assoit dans sa berceuse dodine

¹⁶ *Id.*, pp. 233 - 234.

¹⁷ C'est le cas de Zemba, entre autres et des histoires de la mulâtresse Solitude qui ne sont jamais racontées dans le roman.

¹⁸ « Aux Antilles comme partout ailleurs, on a coutume de raconter les soir, des histoires aux enfants. Celles-ci sont généralement rapportées par les femmes. [...] on ne peut dire les contes que la nuit venue. Pourquoi seulement la nuit ? Cette tradition peut-être sans doute rapproché de la conception africaine du conte. Le conte est parole et lien. Parole des ancêtres, il lie les morts aux vivants, le royaume des ombres, des invisibles, au monde des êtres visibles ». Ina CESAIRE et Joëlle LAURENT, *Contes de mort et de vie aux Antilles*, op. cit., p. 8

¹⁹ *Télumée Miracle*, pp. 78 - 79.

et les enfants étendent de vieux sacs de farine pour se blottir à ses pieds.

2.2.2. La narration

La grand-mère assume le rôle de conteuse. Une atmosphère surnaturelle, magique, flotte au-dessus du groupe et Reine Sans Nom se submerge dans une attitude cérémonielle :

« [...] la voix de Reine Sans Nom était rayonnante, lointaine, un vague sourire plissait ses yeux tandis qu'elle ouvrait devant nous le monde où les arbres crient, les poissons volent, les oiseaux captivent le chasseur et le nègre est enfant de Dieu. »²⁰

La parole manifeste peu à peu son pouvoir magique. Ses phrases font partie du rituel pour attirer l'attention, pour sensibiliser l'âme des enfants.

b) *Le culte des morts*. Une fois qu'ils sont installés pour écouter la grand-mère, celle-ci commence les contes en évoquant ses morts, ce qui donne un caractère effrayant, respectueux et unifiant à la session. Dans le rituel des contes, apparaissent les éléments du culte des morts et des ancêtres, propres à la culture noire africaine.

« [...] et après un *De profundis* pour ses morts, Xérémie, Xango, Minerve, et sa fille Méranée elle nous disait quelques contes sur lesquels s'achevaient nos jeudis. »²¹

Quant à ces phrases qui précèdent les contes, nous pourrions mettre en relief les circonstances magico-animistes dans lesquelles les contes de cette nuit vont être narrés : le dîner assaisonné à la sauce aux crabes, les enfants aux pieds de la grand-mère, la grand-mère en transe, l'évocation des défunts.²²

²⁰ *Id.*, p. 79.

²¹ *Ibidem.*

²² « Le conte met en scène, anime tout en procédant d'un rituel qui sacralise la parole (ne pas raconter de conte durant le jour/ ne pas entrer dans le conte n'importe comment/ ne pas clôturer le conte n'importe comment). A travers le conte une messe de la parole est donnée, quêtant la participation collective d'un véritable chœur terrifié ou hilare. Le conteur recrée le monde, apprivoise les « esprits » et donne le goût de la belle parole. » Ernest PEPIN, « Littérature et

2.2.3. Narration du cinquième conte

Une fois les quatre premiers contes narrés, « Reine Sans Nom », raconte alors le conte qui achève les nuits des jeudis.

« ...*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.* »²³

Kathleen Gyssels estime que, dans la première partie de cet énoncé, nous sommes en présence d' « *une rêverie philosophique qui peut sembler énigmatique aux jeunes interlocuteurs et, qui plus est, fait écho à l'incipit du roman...* »²⁴ Il nous semble nécessaire d'ajouter qu'à travers cette similitude, on exhorte les jeunes à accepter de jouir de la vie, malgré ses difficultés et le fait qu'elle soit éphémère. De nouveau surgit l'idée de l'homme, paramètre cette fois-ci de la vision du monde, de son identité avec lui.

a) Présence de la « structure circulaire »²⁵ et de la ductilité du temps.

Kathleen Gyssels met en évidence que cette introduction apparaît comme un écho de 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.*²⁶ L'hermétisme du discours de « Reine Sans Nom », au début de son conte, et la similitude des mots qu'utilise Télumée pour commencer le récit de sa vie, au début du roman, ont attiré l'attention de la critique.

identité aux Antilles », conférence dictée à Caracas, novembre 2005, *ms.*

²³ *Id.*, pp. 79 - 80.

²⁴ Kathleen GYSSELS, *Filles de solitudes op. cit.*, p. 114.

²⁵ Expression utilisée par Rosario ALONSO dans « *Pluie et vent sur Télumée Miracle. Identité féminine. Métissage culturel* », *N#u#cleo* n° 5, Université Centrale du Venezuela, Caracas, 1991, p. 36.

Cependant, nous pourrions revoir l'analyse, en partant de la séquence logique entre les deux énoncés analogues : l'« incipit » et l'introduction au conte ; n'est-ce pas la réminiscence du conte qui permet, d'affleurer chez Télumée déjà dans sa vieillesse, la belle analogie entre le cœur de l'homme et le sentiment pour son pays ? Nous devons partir du fait que les contes ne forment pas seulement l'imaginaire, mais qu'ils organisent aussi la psyché profonde, comme nous l'avons soutenu.

L'une et l'autre interprétation tiennent compte des récurrences cycliques des thèmes dans le roman que la critique a remarquées.²⁷ Plus encore, la récurrence ne se montre pas seulement, comme dans ce cas là, entre le commencement (le prologue) et une partie intermédiaire (le conte), mais elle va ressurgir à la fin du roman, sous forme d'épilogue. Ce serait l'un des cas où le roman montre la technique des récurrences thématiques et la ductilité du temps, apparemment indifférent à la linéarité des séquences chronologiques. Traitements qui sont particulièrement chers au réel merveilleux.

Cette sentence initiale où apparaît la récurrence thématique, se conclut sur une phrase-proverbe, avec laquelle Toussine — Reine Sans Nom — exhorte son auditoire à se dépouiller de toute vanité. La seule vraie valeur dans ce monde, c'est le monde spirituel, affectif.

*« 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 ... »*²⁸

Les sentences initiales du conte nous montrent l'enseignement des valeurs spirituelles qui aideront plus tard Télumée à surmonter l'adversité, et que le conte va présenter symboliquement. Elles sont exprimées sur un ton énigmatique, préparant l'esprit à comprendre la morale du conte qui sera annoncée. Il faut souligner que la figure réitérée du « cœur » ne marque pas seulement un rythme mais qu'elle apporte aussi, au niveau du paragraphe, la circularité. Circularité qui

²⁶ Télumée Miracle, premières lignes du premier paragraphe du roman, p. 11.

²⁷ Cf. Ernest PÉPIN, « Pluie et vent sur Télumée Miracle : le jeu des figures répétitives dans l'œuvre », *Textes, Etudes et Documents (TED) op. cit.*, pp. 75 - 101 et Roger Toumson, « Pluie et vent sur Télumée Miracle : une rêverie encyclopédique », *op. cit.*, pp 25 - 73.

²⁸ *Télumée Miracle*, p. 80.

dépasse les paragraphes pour donner une unité thématique au texte. D'autre part, cette circularité va enlacer la conteuse, « Reine Sans Nom », et le lecteur à travers la narration évocatrice de Télumée au début du roman.

C'est pour cette raison, que nous pouvons partager avec Kathleen Gyssels son observation, sur laquelle elle conclut son analyse fondée sur celle d'Ernest Pépin, sur cette récurrence d'un écho de « l'incipit » du conte :

*« L'entrelacement du discours (celui de la Reine pour lequel Télumée a fonctionné comme réceptrice, avant que celle-ci ne le transmette en tête du récit afin que le lecteur ne devienne récepteur) est une figure répétitive parmi d'autres . »*²⁹

b) La fonction phatique.

Il est de rigueur dans la tradition de la narration orale qui va d'une génération à une autre, que le narrateur interpelle son auditoire afin de fixer son attention, ou d'aviver son intérêt pendant le récit. Les formules auxquelles il fait appel sont nombreuses. Daniel Mato, dans son œuvre *Comment raconter des contes*, nous en donne une illustration :

*« Dans certaines occasions, les interventions du public étaient stimulées par le narrateur, soit en interrogeant directement l'auditoire sur les événements au fur et à mesure qu'il les racontait, soit en utilisant une formule de départ qui appelait la participation collective, au moyen de jeux d'interaction vocale, connus par le public. Chez les marins, par exemple, le narrateur disait « Cric » et l'auditoire devait répondre « Crac » en crescendo jusqu'à ce que le groupe finisse par rire et le narrateur commençait le récit dans ce climat de participation. »*³⁰

Les expressions pour stimuler l'auditoire sont des formes très variées de fonction phatique. Les formules rituelles énoncées par le conteur précédant le conte peuvent-être les suivantes :

²⁹ Kathleen GYSSELS, *Filles de Solitude*, op. cit., p.114 et Ernest Pépin, « Pluie et vent sur Télumée Miracle : le jeu des figures répétitives dans l'œuvre », op. cit., pp. 77 - 78.

³⁰ Daniel MATO, *Como contar cuentos*, Monte Avila Latinoamericana, Caracas, 1991, pp. 20 - 21.

Appels du conteur

Krik !

Tim-tim !

Aboudou !

Mistikrik !

La cour dort ?

Réponses de l'auditoire

Krak !

Bwa-sec !

Dia!

Mistikrak!

Non, la cour ne dort pas !

Une fois les formules annoncées, le conte peut alors commencer, et le conteur reprend ces formules pour s'assurer que l'auditoire reste éveillé.

Toussine surprend son jeune auditoire, peut-être perdu dans le brouillard de l'analogie de la sentence initiale, suivie du proverbe pas moins énigmatique, par la formule³¹ :

« — *La cour dort ?*

Et les enfants répondent en cœur :

— *Non, non, la Reine, la cour écoute, elle ne dort pas, faisons-nous avec empressement .*³²

Plus loin, pour alerter son jeune public sur un passage dramatique de son récit³³, elle utilise à nouveau une formule à fonction phatique :

— *Mes petites braises, dites-moi, l'homme est-il un oignon ?*³⁴

Et les enfants répondent à nouveau en cœur :

— *Non, non, disions-nous, forts savants dans ce domaine, l'homme n'est*

La traduction est de nous.

³¹ Quand on l'écoute - le conteur - le soir aux veillées, il essaie d'abord de vous entraîner dans un ailleurs qu'il récrée par un savant mélange d'imaginaire et de réalité crue, de rêve et de quotidien. Mais au moment où chaque spectateur va se perdre dans le mythe collectif ou dans un paradis intérieur, voilà que le conteur, vif comme Coilibri réveillant Crapaud, interpelle l'auditoire avec le fameux : Cric, Crac : Est-ce que la cour dort? » qui exige la réponse : « Non la cour ne dort pas! » Voilà que le conteur le ramène à l'ici et au maintenant, pour mieux lui rappeler que tout rêve doit se préoccuper de son réveil. Tel est sans doute sur ce modèle structurel du conte la signification éthique de la variété esthétique de cette littérature. Elle est le contraire d'une littérature d'évasion, qui laisserait l'imagination prospérer sur le dos de l'oubli. Daniel MAXIMIN, « L'identité de la littérature aux Antilles », *Le roman francophone actuel en Algérie et aux Antilles*, CRIN 34, Amsterdam - Atlanta, GA, 1998, p. 72

³² *Téluée Miracle*, p. 80.

³³ « Et s'interrompant une seconde fois, grand-mère disait d'une voix lente, pour nous faire sentir la gravité de la question [...] » *Téluée Miracle*, p. 81.

³⁴ Un proverbe créole dit *On nonm pa on zongnon*, un homme n'est pas un oignon, ce qui veut dire qu'il faut respecter l'être humain. Raphaël LUDWIG, Danièle MONTBRAND, Hector POULLET, Sylviane TELCHID, *Dictionnaire créole français, op. cit.*, p. 448

pas un oignon qui s'épluche, il n'est pas ça. »

Nous sommes ici en présence d'une variante du « cric-crac ». Ce sont des formules phatiques, utilisées dans le conte pour attirer l'attention du public.

2.2.4. L'histoire

Une fois achevées les cérémonies préliminaires (le rituel des nuits du jeudi, la création de l'atmosphère magico-religieuse, le culte des morts, les formules initiales qui placent le conte dans le genre de l'initiation par la maîtrise des forces instinctives, la fonction phatique), le conte débute par le récit d'une *genèse*, suivi du destin ultérieur des hommes. La critique s'est arrêtée sur l'analyse de ce récit inhabituel dans la tradition orale créole : « *tradition dans laquelle on ne trouve pas d'épopée et pratiquement pas de grands mythes des origines* ». ³⁵ De notre part, nous présenterons quelques opinions particulières car nous pensons que de nouvelles lectures peuvent accroître la compréhension.

Si nous prenons en compte les cosmogonies et les anthropogénèses d'origine noire africaine ³⁶ et pas seulement la genèse chrétienne, comme une partie de la critique a eu tendance à le faire, nous pourrions trouver une plus grande unité interprétative qui corresponde à l'influence des études ethnographiques de l'Afrique Noire apportées par le mouvement de la négritude ; et à la position que nous avons supposée chez Simone Schwarz-Bart : d'une part, une revendication du conte et d'autre part, un hommage aux ancêtres noirs africains, introduisant, comme le suppose Bernabé, une genèse « quasiment » perdue par la tradition guadeloupéenne, comme nous l'avons déjà annoncé plus haut.

Dans notre présentation du conte, afin d'apporter plus de clarté, là où la critique s'est arrêté avec plus d'emphase, nous retranscrivons textuellement les passages où la vision du cosmos et l'anthropogénèse ³⁷ apparaissent et avec

³⁵ Jean BERNABÉ, « Le travail de l'écriture chez Simone Schwarz-Bart », *op. cit.*, p. 125.

³⁶ Nous nous appuyons sur le texte de Jahn *Les cultures muntu* qui fait autorité, et sur la compilation de travaux sur les idées cosmologiques et les valeurs sociales de certains peuples d'Afrique éditée sous le titre *Mundos Africanos (Mondes africains)* par le Fondo de Cultura Economica, Mexico, 1975.

³⁷ Dans le conte, le monde n'est pas créé, il n'y a pas de cosmogonie, il est simplement présent depuis toujours.

lesquelles Simone Schwarz-Bart recrée « *une véritable mythologie des origines.* »³⁸

Pour mettre en évidence le processus de création où la genèse apparaît, nous changerons la composition graphique, le plan du texte et nous le découperons en paragraphes. Ceci nous permettra de préciser le point de vue de notre interprétation et de la confronter ainsi avec la critique. Voici le début du conte :

§1 « -...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.

§2. Mais Dieu la trouva nue, et il la trouva vaine, sans ornement aucun, c'est pourquoi il l'habilla d'hommes.

§3. 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.

§4. A l'instant même, le cœur des hommes sauta d'émotion, ils levèrent la tête, virent un ciel tout rose et se sentirent heureux.

§5. 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 force humaine pour être : l'avarice même, la méchanceté même, la profitation même.

§6. Cependant, les autres continuaient la lignée humaine, pleuraient, trimaient, regardaient un ciel rose et riaient.

§7. En ce temps où le diable était encore un petit garçon, vivait à Fond-Zombi un nommé Wvabor Hautes Jambes... »

Après cette introduction inhabituelle pour un conte guadeloupéen, ce dont nous discuterons, l'histoire à proprement parler apparaîtra. Le héros, *L'homme qui voulait vivre à l'odeur*, nous est présenté comme un personnage insolite, tant par ses caractéristiques physiques que par sa conduite extravagante. Il a la peau couleur de terre de Sienne, les cheveux verts,³⁹ les jambes longues et musclées,

³⁸ Cf. Jean BERNABE, « Le travail de l'écriture chez Simone Schwarz-Bart », *op. cit.*, p. 125.

³⁹ Kathleen GYSSELS signale que par la couleur de sa peau, et par sa chevelure verte, le héros évoque les Caraïbes. Elle cite un conte de Thérèse Geogel, « Mme de Maintenon » où les Caraïbes « rouges de roucou, comme des écrevisses cuites, se bercent dans des hamacs d'aloès tressés d'où pendent des glands de jade vert. Ils ont les cheveux longs lustrés. » .» Kathleen GYSSELS, *Le folklore et la littérature orale créole dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart (Guadeloupe)*, *op. cit.*, p. 24. Le roucou « c'est la matière colorante tirée du roucouyer, plante

c'est « un très bel homme ». C'est aussi un riche propriétaire de terres et d'une belle et solide maison de pierre « que les cyclones ne pouvaient renverser ».

Mais cet homme, que nous pourrions croire satisfait de son sort et de sa chance, est déçu par les autres êtres humains à cause de la perversion et de la méchanceté qu'il voit en eux. Ce qui l'obsédait tant que plus rien ne lui faisait plaisir, plus rien ne lui plaisait. Cependant, il s'était entiché d'une jument qu'il avait appelée « *Mes Deux Yeux* ». Il l'aimait par dessus tout : il la laissait s'asseoir sur sa berceuse, piétiner son tapis et il lui donnait à manger dans une baignoire en argent.

Accablé par la tristesse de n'être satisfait par rien, un jour, il monta sur sa jument et se laissa mener. Il déambula partout, mais aucune des merveilles qu'il voyait ne l'impressionnait. Il ne pensait qu'à la méchanceté des hommes. Alors, il ne descendit plus de sa monture : il y dormait, mangeait et pensait ...

Un jour, il rencontra une femme au regard serein et il en tomba amoureux. Il voulut descendre de *Mes Deux Yeux*, mais c'était trop tard : la jument se cabra et partit au galop, l'emportant sans qu'il puisse l'arrêter : la bête était devenue sa maîtresse. Mais à force d'errer si longtemps sur sa jument, sans pouvoir faire autre chose, il finit par se fatiguer de cette vie, et il commença à regretter son village, sa maison, le chant des rivières et tout ce qu'il dédaignait avant, mais l'animal le menait sans répit d'un endroit à un autre.

L'Homme qui vivait à l'odeur, accablé par la souffrance, devint un être effrayant : *Le visage défait, plus lugubre que la mort [...] »*⁴⁰ Il erra ainsi d'un village à l'autre, en gémissant, jusqu'à ce qu'un jour, il disparaisse. « *Où ? Comment ? Personne ne le sait, mais on ne le revit jamais plus.* »⁴¹

Le conte s'achève ici. Puis, la grand-mère Toussine va donner une apparence de réalité à son récit, car ce n'est pas un simple conte qu'elle a « inventé » pour distraire les enfants, mais l'histoire « vraie » d'un être existant

poussant dans toutes les Antilles et l'Amérique du Sud. Elle aurait été introduite dans les îles par les Amérindiens de Guyane. Ils utilisaient sa substance colorée dans un but prophylactique, esthétique ou symbolique à cause de la couleur rouge. Si elle était réputée pour éloigner les serpents, elle servait aussi à éloigner les mauvais esprits qui pouvaient entrer par les orifices naturels : nez, bouche, yeux, oreilles et même les cheveux. Elle était aussi une protection contre les maladies apportées par ces mêmes esprits. Le roucou protégeait la maison contre les influences néfastes. Les Caraïbes se peignaient avec avant de partir en guerre : pour certains, c'était un moyen de défense magique pour se protéger des ennemis mais aussi un signe de puissance. Geneviève LETI, *L'univers magico-religieux antillais*, op. cit., p. 152

⁴⁰ *Téluée Miracle*, p. 82.

dans la conscience collective romanesque : une bête ténébreuse qui devient maîtresse de l'homme, de celui qui aurait dû la conduire. « Réalité » dans la plus pure tradition du surnaturel et de l'insolite guadeloupéen.⁴² Les enfants, intimidés par le récit, doivent intérioriser « *Mes Deux Yeux* » comme l'image d'une bête à l'affût. La grand-mère Toussine renforcera la réalité de cette idée en concluant le conte par une anecdote de sa propre expérience avec la bête :

« *Ce soir pourtant, alors que je rentrais ton linge, Télumée, j'entendis un bruit de galop derrière la case, juste sous la touffe de 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 .* »⁴³

C'est ainsi que la nuit du jeudi prend fin, véritable signe d'une réalité magique et surréelle. Élie rentre chez lui, et craignant de se retrouver nez à nez avec « *Mes Deux Yeux* », il court à perdre haleine. Ce qui est une prémonition puisque, en fait, « *Mes Deux Yeux* », plus tard, prendra possession de lui.

Restée seule avec Télumée, la grand-mère Toussine va conclure cette journée initiatique des jeudis par quelques réflexions que Télumé intériorisera dans son esprit, excité par les images que le conte a laissées en elle. Télumée écoutait, dans l'obscurité, qui plongeait sa grand-mère dans la nuit, la voix de - Reine Sans Nom - « *qui se faisait insolite, dans l'ombre[...]* » Telles furent les mots de Toussine⁴⁴ :

« ...si grand soit le mal, l'homme doit se faire encore plus grand, dût

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² Dans le roman , il apparaît d'autres êtres également diaboliques - déjà mentionnés - qui dérangent la conscience de l'homme comme la Guiablesse « ... cette femme au pied fourchu qui se nourrit exclusivement de votre goût de vivre, vous amenant un jour ou l'autre, par ses charmes, au suicide.» *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, p.15 ; ou la 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 ». *Ti Jean L'horizon*, p. 32. Dans sa thèse, « Métamorphoses du conte : étude de Ti Jean L'horizon de Simone Schwarz-Bart », Andrew Obasa signale que dans la bande dessinée *Le sang du Flamboyant*, (Auclair-Migeat, Castermann, Paris, 1985), apparaît l'image du personnage qui part en cavale, Albon, un nègre marron qui hante la population (surtout les blancs). Le nègre marron, personnage positif et héros rectificateur, devient un monstre à cause de crimes qui lui sont prêtés.

⁴³ *Télumée Miracle*, p. 82.

⁴⁴ Une fois de plus, nous avons modifié la composition graphique. Nous avons utilisé les points de suspension pour séparer les moments du discours.

il s'ajuster des échasses.....
...ma petite braise [...] si tu enfourches un cheval, garde tes 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 .»⁴⁵

La nuit se clôt ainsi et le conte deviendra à la fois une norme capable de forger le caractère de Télumée et un présage de ce que le destin réserve à Élie.⁴⁶

3. La valeur symbolique du conte

Il convient maintenant de passer à l'analyse des moments les plus importants du conte, que d'une certaine façon, nous avons déjà mis en évidence. En nous appuyant sur la critique qui a étudié minutieusement cette partie du roman, nous allons privilégier les moments suivants : a) la critique à l'opposition entre le roman et la narrativité créole ; b) la vision du cosmos et l'anthropogénèse; c) le symbole du cheval ; d) la morale ; e) la fonction prémonitoire du conte dans le récit.

Nous prendrons en considération, d'un point de vue critique, les opinions, qui font autorité, de Jean Bernabé exposées dans son article « Contribution à l'étude de la diglossie littéraire », publié dans la revue *Textes, Etudes et Documents* et republié ensuite dans la revue *Présence Africaine* sous le titre « Le travail de l'écriture chez Simone Schwarz-Bart. Contribution à l'étude de la diglossie littéraire créole-français. ». De la même manière, nous avons consulté les thèses doctorales de Kathleen Gyssels et de Fanta Toureh : *Filles de solitude et L'imaginaire dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart*. Nous laisserons de côté le commentaire de Monique Bouchard, car elle se limite à citer Bernabé.

3.1. Critique « du débordement du cadre thématique de la tradition créole »

⁴⁵ *Télumée Miracle*, p. 82.

⁴⁶ « Loin d'être un simple ornement folklorique, le conte s'avère didactique et prophétique. Une histoire apparemment anodine enseigne qu'il faut résister à tout forme d'esclavage, qu'il faut faire preuve d'un courage indomptable, malgré les pluies et les vents .» Kathleen GYSSELS, *Le folklore et la littérature orale créole dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart (Guadeloupe)*, op. cit.,

Le fait qu'à partir de l'observation de Jean Bernabé sur l'inhabituelle présence d'un mythe d'origine dans la tradition orale créole, la critique ait souligné la présence d'une vision du cosmos et d'une anthropogenèse au début du conte, nous oblige à réexaminer et à aborder, sous un angle critique, ses explications et ses interprétations.

Prenons tout d'abord les opinions de Bernabé. Ce dernier estime que ce conte ne peut pas avoir de fondement dans la tradition en tant que thème inséré dans le patrimoine culturel de l'oralité créole, et qu'il n'est pas non plus l'expression d'une conscience ancestrale transposée dans la narration par Reine Sans Nom. Et cela, bien qu'il reconnaisse à Reine Sans Nom une « fonction romanesque », en tant que « véritable mémoire de Fonds-Zombi, tout comme le simidor Antoine est la mémoire de Fonds-Rouge, dans *Gouverneurs de la rosée*. »⁴⁷

Pour Bernabé, nous sommes en présence d'un conte construit, « inventé », à partir d'artifices narratifs placés par la conteuse : c'est à dire que Simone Schwarz-Bart place le conte dans la bouche de Toussine en rompant l'ordre thématique de la tradition orale créole. En effet, Bernabé nous dit :

*« Il y a tout lieu de croire que le récit de Reine Sans Nom n'est pas un conte à proprement parler, mais une création individuelle élaborée par la conteuse pour édifier ces deux enfants de Fonds-Zombi: Télumée et Élie. »*⁴⁸

Et comme il réaffirmait déjà :

*« [...] cette narrativité orale est savamment déconstruite, manipulée, adaptée aux besoins du récit littéraire. C'est précisément pour cette raison que le prétendu conte de Reine Sans Nom déborde du cadre thématique de la tradition orale créole, tradition dans laquelle on ne trouve pas d'épopée, et pratiquement pas de grands mythes des origines. »*⁴⁹

p. 26

⁴⁷ Jean BERNABÉ, « Le travail de l'écriture chez Simone Schwarz-Bart », *op. cit.*, p. 174.

⁴⁸ *Id.*, p. 175.

Néanmoins, nous comprenons que ce « débordement » ne place pas le conte en dehors de l'*esprit antillais*. Il ne faut pas oublier que la conteuse est libre d'inventer, de composer les éléments de son récit à partir de son imaginaire, recréé par la mémoire collective et pas seulement par l'expérience quotidienne. Cela ne le fait pas déborder de son milieu culturel et spirituel. Pour élaborer notre opinion critique, nous nous appuyons sur les recherches ethnographiques de Suzy Platiel que nous avons mentionnées auparavant.

Selon nous, le conte, dans sa totalité, est certainement une belle création romanesque, toutefois il n'occupe pas un espace ponctuel pour remplir une scène de divertissement : celle où l'on raconte des contes édifiants aux enfants les nuits du jeudi. Son contenu, en fait, comme nous le verrons après, annonce le destin des deux enfants et cette prémonition circule dans tout le corpus du roman : il y a celui qui se fera traîner par le cheval (Élie) et celle qui conduira le cheval (Télumée) ; celui qui ne sera pas maître de ses forces intérieures, naturelles, de ses instincts (Élie) et celle qui le sera (Télumée).

D'autre part, nous croyons que la créativité narrative est soutenue, fondée dans l'esprit de la créolité qui devient réalité dans les formes de l'oralité ; dans la véritable connaissance ethnologique locale et de l'Afrique noire ancestrale. C'est ce qui est mis en évidence dans le récit, à travers ces éléments parmi d'autres : les croyances animistes, les métamorphoses, les croyances dans les êtres qui incarnent le mal ou qui représentent le bien, croyance dans les sorts, les fantômes, et pour finir, dans les êtres dotés de pouvoirs maléfiques, comme « *Mes Deux Yeux* », ou dans les êtres endiablés comme *Wvabor Hautes Jambes*, l'homme qui voulait vivre à l'odeur. Mais aussi dans les réponses à l'interrogation sur l'origine du cosmos et des hommes, ainsi que sur l'explication de leur conduite.

C'est pour cela que nous pensons que le conte est une expression classique du réel merveilleux, dans ses composants surréalistes et du réalisme magique américains. Et c'est également pour ces raisons, que nous hésitons à partager les conclusions de Bernabé, dans le cadre de notre analyse. Nous aimerions ajouter de la même façon, que nous ne sommes pas d'accord avec Bernabé lorsqu'il établit une relation entre le roman et le temps du récit dans le seul but de réaffirmer sa thèse.

⁴⁹ Jean BERNABÉ, « Le travail de l'écriture chez Simone Schwarz-Bart », *op. cit.*, p. 174.

« *En un mot, ce n'est pas le roman qui est, dans le temps de ce récit, inscrit dans la narrativité créole, mais c'est la narrativité créole qui est mise au service de la stratégie romanesque.* »⁵⁰

Apparemment, Bernabé ne pense pas que ce roman de Simone Schwarz-Bart surgisse du réel merveilleux, comme nous le soutenons depuis le début. La thèse de Bernabé ne résout pas le problème d'interprétation concernant la facture de ce conte ; problème auquel nos opinions laissent, d'une certaine manière, le débat toujours ouvert. Serait-il correct de conclure que les opinions de Bernabé amèneraient à inscrire le roman *Pluie et vent sur Télumée Miracle* dans un réalisme magique animiste et un surréalisme purement formels ? De notre point de vue, si c'était le cas, le roman serait placé en dehors de l'authentique réel merveilleux.

Serions-nous en présence de l'utilisation d'une technique du réel merveilleux, *ad hoc*, qui l'imiterait, incapable de l'extraire de la réalité magique et irréelle immédiate — le monde de la créolité — dans laquelle le récit est submergé ?

Rappelons que Simone Schwarz-Bart, pendant sa formation, a été submergée dans cette réalité qu'elle a intériorisée depuis son enfance à travers le conte. Il est nécessaire de revenir sur ses mots :

« *...Le conte, c'est une grande partie de notre capital. J'ai été nourrie de contes. C'est notre bible. Toute notre démarche dans la vie, nos façons de réagir, en fait partent du conte.* »⁵¹

Du point de vue de notre interprétation, nous considérons que le conte, « inventé » ou pas, est, par son esprit, dans la plus pure expression créole, et forme avec le corpus du roman, une expression narrative créole sans qu'il y ait, dans la dite expression narrative, une mise en place d'éléments formels « *au service de la stratégie romanesque.* »⁵²

D'autre part, nous nous appuyons sur Fanta Toureh, qui met en évidence

⁵⁰ *Idem.*, p. 175.

⁵¹ Roger et Héliane TOUMSON, « Interview avec Simone et André Schwarz-Bart : sur les pas de Fanotte », *op. cit.*, p. 20.

l'identité entre le roman et la narration créole. Elle s'exprime ainsi :

« *Le projet de conteur de Reine sans Nom s'apparente au projet d'écrivain de l'auteur, et se propose comme un modèle de création originale à partir d'une culture préexistante.* »⁵³

Pour conclure, nous devons considérer que tout dogmatisme qui préfigure les patrons du roman franco-créole, est risqué. Cette littérature est en train de se constituer, et un de ses créateurs est justement Simone Schwarz-Bart. Dans ce sens, notre thèse ne prétend rien d'autre que de développer la viabilité d'une hypothèse de travail.

3.1.1. La vision du cosmos et l'anthropogenèse

L'interprétation du mythe des origines et de l'ultérieur destin des hommes n'est pas une des moindres difficultés pour la critique. Fanta Toureh nous dit succinctement : « *Le conte commence au moment de la création de la terre et de l'homme, et de la perversion de toute chose par la méchanceté de l'homme.* »⁵⁴ Elle laisse cependant deviner qu'elle est sur la ligne de ceux qui pourraient assimiler la partie initiale du conte à la genèse biblique : Dieu (au début, c'était le verbe), « création » (Dieu créa...) et « la méchanceté de l'homme » (perte du paradis).

Nous pouvons noter, pour l'instant, que Fanta Toureh ne semble pas accorder une grande importance à cette genèse qui a pourtant fait naître tant de débats ; accélérant sa lecture, elle passe directement à l'histoire.

En fait, le texte ne parle pas de la « création de la terre » comme elle le dit. Si nous revenons sur le premier paragraphe du conte - selon notre découpage - nous voyons qu'au contraire Toussine avertit : « *[...] 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.* »⁵⁵ C'est seulement dans

⁵² Cf. Jean BERNABÉ, « Le travail de l'écriture chez Simone Schwarz-Bart », op. cit., p.125.

⁵³ Fanta TOUREH, *L'imaginaire dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart*, op. cit., p. 116.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Téluée Miracle*, p. 80.

le deuxième paragraphe qu'elle affirme que « *c'est pourquoi il l'habilla d'hommes.* »⁵⁶

Ceci attire vraiment notre attention. Selon notre interprétation, ni la terre ni les éléments de la nature ont été créés ; si nous devons nous en remettre au texte, la terre était déjà « là » « [...] *au commencement était la terre[...]* ». Pourquoi pas : au commencement Dieu « créa » la terre ? qui dans ce cas-là nous situerait dans l'ordre de la genèse biblique. De façon plus immédiate, nous devons trouver des réponses beaucoup plus cohérentes dans les systèmes de mythes et de symboles de l'Afrique noire.

Il semblerait que nous soyons en présence, dans la narration de Toussine, d'une réminiscence d'un quelconque mythe de l'Afrique noire et non pas de la genèse biblique, comme le suppose Fanta Toureh. Kathleen Gyssels nous donne aussi son avis sur la question de la manière suivante :

*« ...La Reine relate un récit de genèse de son propre cru dans lequel le décor du paradis terrestre, la terre plantureuse peuplée d'hommes bienheureux rappelle bien la Genèse biblique mais où 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 ne ressort d'autant plus nettement. »*⁵⁷

En fait, toute la critique est consciente qu'il reste à peine quelques traces des mythes des origines dans la société antillaise. Selon Glissant, « *Les seules traces de « genèse » qu'on repère dans le conte antillais sont satiriques et ricanantes.* »⁵⁸ Kathleen Gyssels cite Maryse Condé pour expliquer cette disparition des mythes de l'origine africaine et sa substitution chrétienne : « *...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*

⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁷ Kathleen GYSSELS, *Filles de Solitude, op. cit.*, p. 115.

⁵⁸ Cf. Edouard GLISSANT, *Le Discours antillais, op. cit.*, p. 251.

de l'homme et à l'organisation de l'univers (un palliatif à ce manque).»⁵⁹

Néanmoins, il ne faut pas oublier que les mythes d'origine « presque » disparus de nos jours, ont dû connaître une présence beaucoup plus importante dans le passé. Et « Reine Sans Nom », fille d'une esclave libérée, ne représente que la deuxième génération de femmes libres. Pourquoi ne serait-elle pas l'une des femmes chez qui les mythes d'origine survivent ? Pourquoi ne pourrait-elle pas être le cas qui justifie le « presque » disparu de Bernabé ?

De toute façon, nous pensons que le conte est plutôt un syncrétisme magico-religieux qui s'exprime dans les deuxième et troisième paragraphes. Syncrétisme que nous ne pouvons pas omettre parce qu'il est une caractéristique du réel merveilleux. En effet, dans le deuxième paragraphe, Dieu fait intervenir l'homme pour des raisons utilitaires et esthétiques ; il crée l'homme pour embellir la terre et la rendre utile. Ceci s'éloigne de toute orthodoxie chrétienne. Mais plus encore, dans le troisième paragraphe, comme un dieu conformiste, satisfait de son oeuvre, il s'endort. Donc ce n'est pas en vain que ce conte est présent dans la critique.

3.1.2. La morale dans la symbolisation du cheval.

La fonction formative du conte enveloppe sa morale dans la symbolisation du cheval. Il convient de souligner, dans un premier temps, que le conte présente, au début, la jument comme un actant⁶⁰ et c'est seulement dans son épilogue, ou morale qu'on passe au genre, au cheval comme symbole universel. Nous suivons la tradition de la symbolisation où le cheval représente les forces vitales, en particulier celles qui concernent la sexualité - ce qui expliquerait qu'une femelle du genre domine un autre acteur -. Dans cela, il y a un retour à l'état de nature et, pour la même raison, identifiable à la bestialité, au mal ; c'est pourquoi le couple suscite la peur et la terreur. « *Le cheval est isomorphe des ténèbres et de l'enfer* » comme l'exprime Fanta Toureh, citant Gilbert Durand dans son livre *Les*

⁵⁹ Kathleen GYSSELS, *Filles de Solitude*, op. cit., p.116. Maryse Condé « Survivance et mort des mythes africains dans la littérature des Antilles françaises », *L'Afrique littéraire*, n° 54 - 55, 1979 - 1980, p. 56.

⁶⁰ « ...L. Tesnière, à qui ce terme est emprunté, « les actants sont les êtres ou les choses qui, à un titre quelconque et de quelque façon que ce soit, même au titre de simples figurants et de la façon la plus passive, participent au procès », A.J GREIMAS, J. COURTÈS, *Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Tome 1. op. cit.,

*structures anthropologiques.*⁶¹

Mais ces forces sont nécessaires pour se libérer de la souffrance qui implique l'insatisfaction de l'esprit, le déchirement des conditions sociales contraires au bonheur ; enfin, elles sont nécessaires pour ne pas tomber dans l'abattement et l'abjection. Voilà pourquoi, elles doivent être conduites par l'être humain, mises à son service et non pas le contraire : « ... *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.* »⁶² C'est en ces mots que la grand-mère Toussine exprime la fin pédagogique du conte.

Kathleen Gyssels interprète, dans le même sens, ce symbole récurrent tout au long du roman de Simone Schwarz-Bart. Nous prendrons celui qui se réfère au conte, pour renforcer notre appréciation antérieure : « *Le symbole équestre couvre une gamme de significations dans le corpus schwarz-bartien : il désigne d'abord une vision devant la vie, une combativité devant tous les déchirements, toutes les furies, tous les remous de la misère humaine' .* »⁶³

En suivant Gilbert Durand dans *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Kathleen Gyssels donne d'autres significations du cheval comme expression du « danger » : « *symbole du mal, du temps qui fuit.* »⁶⁴

Fanta Toureh, de son côté, s'appuyant sur les mêmes sources, interprète la scène de la jument qui part au galop, emportant l'homme qui vivait à l'odeur, loin de la dernière illusion humaine (la femme aux yeux sereins) comme « *la chevauchée funèbre ou infernale qui structure moralement la fuite[...].* »⁶⁵ Il est clair qu'il s'agit là de la fuite du monde humain pour entrer dans le purement diabolique, infernal, bestial.

3.2. Fonction prémonitoire du conte dans le roman.

La critique a accordé une grande importance à l'analyse de ce conte

⁶¹ Fanta TOUREH, *L'imaginaire dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart*, op. cit., p. 115, Gilbert DURAND, *Les Structures anthropologiques*, Bordas, Paris, 1984, p. 78.

⁶² *Téluée Miracle*, p. 82.

⁶³ Kathleen GYSSELS, *Filles de solitude*, op. cit., p. 117.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Fanta TOUREH, *L'imaginaire dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart*, op. cit., p. 115.

comme nous l'avons vu. Mais, il y a des raisons complémentaires qui expliquent la valeur du conte. En réalité, celui-ci va bien au-delà d'une scène ponctuelle. Ce conte a une valeur prémonitoire, ce qui fait de lui l'expression des pratiques du magique. En transposant le réel immédiat, la grand-mère Toussine, dotée de pouvoirs magiques, par une sorte de sortilège, par la capacité de anticiper le futur, exprime avec la métaphore du cheval (la jument), les pressentiments et les présages qui préfigurent le destin des protagonistes dans les divers moments qui structurent le roman.

Kathleen Gyssels avertit du pouvoir dont est revêtue Toussine :

« De conteuse, Reine Sans Nom devient prophétesse, avertissant à sa petite-fille qu'elle aura à tenir en main les brides de son cheval si bien que `la vie ne la fer[a] pas passer par quatre chemins`.⁶⁶ ⁶⁷ »

La métaphore du cheval sert, en outre, à accentuer les moments cycliques qui enveloppent les séquences du roman. Dans ce sens, Kathleen Gyssels propose une autre lecture du conte :

« Conte prophétique, il dicte la posture de survie, l'esprit de débrouillardise de la petite Lougandor. Elle se rappellera toujours que `le cheval ne doit pas [la] conduire. »⁶⁸

Kathleen Gyssels relève d'autres moments où la métaphore est présente :
« Celui qui craignait dès sa jeune enfance la « métamorphose d'un homme en diable », arrive à bride abattue pour frapper son épouse [...] »⁶⁹

Dans la scène finale *« [Elie] finit par rôder autour de sa case. »* Le « Poursuivi définitif » (Élie personnifiant l'Homme qui voulait vivre à l'odeur) :

« [...] le vieil 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

⁶⁶ *Téluée Miracle*, p. 68.

⁶⁷ Kathleen GYSSELS, *Filles de solitude*, op. cit., pp. 118 - 119.

⁶⁸ Id., p. 117 - 118.

⁶⁹ Id., p. 119.

*chose, je suis aveugle, muette [...] »*⁷⁰

En ce qui nous concerne, nous voulons mettre en évidence des séquences dans lesquelles le conte apparaît de nouveau dans son déroulement cyclique dans le roman :

— lorsque la crise frappe le jeune couple de mariés, le conte apparaît personnifié dans la métamorphose d'Élie ; Télumée nous la raconte de cette façon :

*« Il acheta un cheval sur notre dernier argent et se mit à fuir Fond-Zombi, hantant les sections environnantes, y semant le trouble et lançant ses fameux défis. Il arrivait à bride abattue au Carbet, à Valbadiane ou à la Roncière, s'installait à une buvette, lampait une pleine roquille de rhum et tout à coup hurlait à la ronde... Y a-t-il un homme parmi vous ? en moins de trois reprises, je le retourne dans le ventre de sa mère... Ainsi allant, il acquit le titre de Poursuivi définitif [...] »*⁷¹

— Après avoir traversé une crise en raison des mauvais traitements et de l'abandon d'Élie, Télumée raconte son rétablissement en ces termes :

*« Je riaais, j'acquiesçais sans mot dire et toutes ces paroles, ces rires, ces marques d'attention contribuaient à me remettre en selle, à me faire tenir en main les brides de mon cheval. »*⁷²

En terminant ce chapitre par l'analyse des moments les plus importants du conte, et la critique de l'interprétation de Bernabé concernant le « débordement » du conte dans le roman, nous avons voulu montrer que les éléments du réel merveilleux sont présents, non pas de façon ponctuelle, mais surgissent à l'endroit où le processus même du récit biographique de Télumée assume ces significations.

Dans le cas du conte « *L'Homme qui voulait vivre à l'odeur* », nous avons

⁷⁰ *Télumée Miracle*, p. 252.

⁷¹ *Id.*, p. 154

⁷² *Id.*, p. 173.

un exemple de la concurrence des éléments qui spécifient le magico-religieux, les croyances dans des êtres étonnamment extravagants, « horribles » qui engendrent la peur ou le terrifiant.

De même, surgissent dans le conte, les éléments prémonitoires, divinatoires, les pouvoirs surnaturels pour anticiper des événements qui pourraient arriver dans le futur; des pouvoirs magiques dont est dotée la grand-mère, « Reine Sans Nom ». La récurrence du symbolisme, c'est le centre sur lequel s'assume le sens du conte ; tous sont des éléments du réel merveilleux, que ce soit par l'immersion du surréalisme (le surréalisme américain) ou par la présence d'expressions du réalisme magique (américain). Dans tous les cas, l'atmosphère d'irréel et de magique est créée par le merveilleux de ces réalités romanesques.

Nous arrivons à la fin de la troisième partie de notre thèse. Ici, comme dans les deux premières, nous avons essayé de montrer comment les structures du réel merveilleux se présentent dans la narration du texte analysé, les figures qui apparaissent dans ces structures, ainsi que leurs éléments dans le roman. Nous avons surtout voulu mettre en relief dans cette troisième partie, les deux figures les plus importantes de la narration créole : le proverbe et le conte. Des figures qui, surgies dans la réalité, vont être présentes dans l'écrit. Ce fait doit être souligné, car il montre, aussi, comment le roman représente les traditions du pays, comment se constitue une littérature de la Guadeloupe franco-créole - antillaise.

CONCLUSION

Nous sommes arrivés à la fin de cette recherche fondée sur l'axe selon lequel les romans de Simone Schwarz-Bart, *Pluie et Vent sur Télumée Miracle* et *Ti Jean L'horizon*, constituent des apports au réalisme merveilleux. Afin d'établir ces fondements nous nous sommes appuyés sur la manifestation, dans ces œuvres, du merveilleux, du surréel, de la magie, de la surprise, de l'insolite et du mythe présents dans la réalité américaine, des éléments intégrés en tant que formes littéraires dans une écriture du style baroque américain avec une tonalité épique.

Dans le procédé utilisé pour l'analyse des éléments du réel merveilleux présents dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* et *Ti Jean L'horizon*, nous avons choisi les structures narratives qui, par leur importance dans le corpus narratif, nous semblaient représentatives de ce réel merveilleux : les *formes simples* de l'oralité-créolité : le proverbe, la chanson et le conte.

Nous analysons, à leur tour, l'apparition du baroque américain et de l'épopée en tant que formes stylistiques du roman pour montrer quelques-unes de leur manifestations dans les divers types de textes et les différentes tonalités qui s'intègrent pour structurer les romans.

Nous nous sommes appuyés, d'autre part, sur le travail effectué par Alejo Carpentier sur le roman latino-américain depuis la seconde moitié du XX^{ème} siècle pour trouver sous une nouvelle perspective, les caractéristiques de cette écriture, différente de l'étape précédente de la littérature des mœurs et du régionalisme.

Nous avons considéré les résultats de ce travail comme un corpus de structures et de formes littéraires auxquelles nous avons pu avoir recours pour

comparer les textes de Simone Schwarz-Bart et voir dans quelle mesure ils partagent ces caractéristiques enregistrées par Carpentier. Ils pourront, par conséquent, être définis comme des romans du contexte américain.

Mais, nous avons vu en même temps comment l'œuvre de Simone Schwarz-Bart a pu les enrichir, étant donné que nous considérons ce corpus carpentierien comme un *continuum* ouvert aux nouveaux apports aussi génériques que ponctuels. Ce n'est pas un livre de recettes, un *vade-mecum*, dont un écrivain du dimanche pourrait se servir pour fabriquer des romans exprimant le réel merveilleux américain, le baroque et l'épopée comme totalité discursive. Nous pensons d'ailleurs que si cela se produisait cela signifierait la décadence et la mort de ce « genre ».

De ce travail, on peut déduire que ce sont les éléments du réel merveilleux, le baroque et l'épopée qui lui donnent de la forme littéraire ; l'« engagement », avec le choix de thèmes et de sujets représentatifs de préoccupations et d'espoirs des Américains et l'idée selon laquelle en partant du local, l'écrivain se projette vers la reconnaissance universelle - exprimée sous l'assertion erronée de « boom » -, ce sont quelques-uns des traits les plus remarquables de cette nouvelle écriture américaine.

Nous ne perdons pas de vue que notre attention a été centrée sur la présence du réel merveilleux dans les romans de Simone Schwarz-Bart. En montrant, bien entendu, en partie, les principaux aspects constitutifs de la structure romanesque, nous pouvons inférer que les textes de Simone Schwarz-Bart appartiennent au corpus romanesque latino-américain et caribéen en mettant en relation les structures les plus représentatives et les formes stylistiques de chaque roman avec les éléments du réel merveilleux.

Nous avons distingué les traits suivants des expressions du réel merveilleux, présents dans les romans :

1) *Le caractère des œuvres*. Elles montrent leur enracinement dans la Guadeloupe, ce qui codifie le sens de l'appartenance et de l'authenticité de leur expression franco-créole, c'est pour cela que l'on peut les considérer comme l'expression de la « troisième césure ». C'est un trait qui les assimile au réel merveilleux et qui prouve que nous sommes devant une littérature liée à la réalité américaine.

2) *L'apparition des éléments du réel merveilleux dans le processus créatif*.

En effet, ils ne sont pas donnés comme des expressions de la peinture des mœurs ou du folklore imbriqués dans le récit ou superposé sur lui. Au contraire, ils surgissent dans le cours narratif librement, échappant à ce qui est superficiel, indiquant ce qui est le plus essentiel et recherchant l'identité du Guadeloupéen.

Les éléments qui affleurent dans le récit se traduisent dans l'insolite, dans la surprise face aux contrastes de leurs apparitions au milieu du cours naturel de la vie, dans l'atmosphère mystérieuse qui les enveloppent, dans la formation, à partir du cours narratif, des ancêtres, entourés de mythes et de légendes, dans l'apparition du conte, du symbolique et de la magie pour construire un langage ésotérique à travers lequel se manifeste le destin des personnages et de leur initiation aux croyances qui comblent leur mémoire et leur imaginaire. Ce sont des éléments chers au réel merveilleux.

3) *La présence de l'oralité* dans l'écriture à travers les proverbes et le conte permet l'apparition d'expressions du réel merveilleux. Leurs formes imprègnent le récit d'une atmosphère étrange, solennelle, parfois surnaturelle. Elle permet la réflexion sur les thèmes transcendants liés à une philosophie de la vie et de l'existence en rapport avec la nature.

- *L'apparition d'acteurs* dotés de pouvoirs magiques, des êtres surnaturels qui sont des légendes dans la communauté qui les baptise avec des noms symbolisant la reconnaissance populaire, ou qui font partie des contes et des anecdotes.

- *L'utilisation d'un langage et des recours narratifs à valeur symbolique* présents, par exemple, dans les noms propres des acteurs et dans les figures narratives de la proverbialité et des contes.

- *La création d'une nouvelle langue*, le franco-créole, langage littéraire « téluméen », inventé, créé par Simone Schwarz-Bart.

4) *Dans la narration*, les œuvres assument les caractéristiques d'un conte comme une unité à l'intérieur des romans, dont le fil conducteur est l'intrigue, des faits et des actions des principaux personnages qui suivent toutes les étapes du récit romanesque. Dans le cas de *Ti Jean L'horizon*, le genre romanesque est très proche du conte merveilleux, qui nous rappelle les sept tableaux qui regroupent « les éléments du conte merveilleux », proposés par Vladimir Propp dans

l'Appendice I de sa *Morphologie du conte*.⁵⁷⁴

Son analyse échappait à nos objectifs, nous l'avons donc laissée de côté. En tout cas, *Ti Jean L'horizon* n'est pas un conte mais une proposition romanesque où l'imaginaire guadeloupéen peut retrouver le prototype national du héros. Elle a pour but l'avenir.

5) Concernant *la stylistique*, le franco-créole apparaît comme une expression particulièrement baroque. Un baroque américain qui se génère dans l'oralité créole, avec ses formes expressives, ses tournures, et sa profusion de figures rhétoriques qui embellissent le discours.

6) Du point de vue linguistique, l'œuvre de Simone Schwarz-Bart est une expression du franco-créole, que nous n'hésitons pas à qualifier de merveilleuse. Elle apparaît en effet dans l'insolite symbiose des langues française et créole de telle sorte que les apports africains et français resurgissent dans le créole. D'autre part, le créole en tant que langue est une création antillaise qui ne connaît pas d'autre manifestation importante en Amérique. Ceci n'est pas moins merveilleux que les contenus mêmes qu'elle communique.

En ce qui concerne les méthodes et les techniques narratives chez Simone Schwarz-Bart, nous essayons d'établir comment s'effectue le passage du conte au roman ou comment le roman se sert des techniques du conte pour préserver les valeurs littéraires qui risquaient de disparaître de la mémoire populaire.

Dans la section des méthodes et techniques nous exposons la constitution du *réel merveilleux* à partir de l'ébauche faite par Carpentier dans son Prologue au *Royaume de ce monde*. Nous exposons d'autre part, qu'il n'est pas adéquat de concevoir les textes de Simone Schwarz-Bart comme appartenant au « réalisme magique » ou au « réalisme merveilleux des Haïtiens » que la critique confond très souvent avec le réel merveilleux américain.

Dans l'étude des caractéristiques du roman latino-américain et de la Caraïbe, Carpentier y étudie non seulement la présence du réel merveilleux mais, il y trouve beaucoup d'autres caractéristiques. Nous en avons abordé quelques unes dans notre travail.

Parmi celles-ci, le style baroque qui nous a permis d'étudier la relation étroite entre le créole et le baroque américain, un style privilégié à travers lequel

⁵⁷⁴ Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*, Seuil, Paris, 1970

les formes du réel merveilleux trouvent la meilleure façon de passer à l'écriture du roman latino-américain.

Un autre trait du roman latino-américain est sa condition de roman engagé avec les aspirations, les revendications et les luttes des peuples américains. Un engagement qui ne doit pas nécessairement présenter le politique avec le sceau d'un parti. *Telumée Miracle* ou *Ti Jean L'Horizon* sont des romans engagés.

Une autre caractéristique du roman latino-américain est sa vocation épique. Les luttes sont indistinctement contre la nature, contre la « mauvaise mentalité » ou contre le destin même qui déchaîne des forces aveugles détruisant parfois les personnes qui ne savent pas mener les « brides du cheval ».

C'est une lutte épique qui crée des prototypes auxquels le peuple peut s'identifier, c'est le cas avec *Telumée* à travers qui les femmes de la Guadeloupe voient reproduites leurs propres vies, leurs propres souffrances, leurs propres luttes contre le destin.

Dans le cas de *Ti Jean L'horizon* les héros du folklore deviennent des héros mythiques que par leur valeur symbolique pourvoient l'imaginaire du peuple de la Guadeloupe, des héros à travers lesquels des prototypes des héros populaires valables peuvent être construits.

Tous ces traits mènent à placer les romans de Simone Schwarz-Bart dans le contexte latino-américain et caribéen, qui était une deuxième idée directrice sous-jacente autour de l'axe du réel merveilleux.

Dans le développement de la thèse, nous avons pu établir la relation de Sartre avec Carpentier dans la formulation des « contextes » et dans le concept d'« engagement » ainsi que le rôle d'André Breton dans les formulations du merveilleux et du surréalisme.

Ce sont des formulations des surréalistes dans le domaine littéraire qui ont encouragé les écrivains latino-américains et caribéens à se servir de leurs propres ressources surréalistes qu'ils avaient laissées de côté dans leurs productions littéraires.

Il est particulièrement important dans le cadre de notre travail, l'explication que nous apportons, dans la troisième partie, des fonctions chamaniques de *Ti Jean*, qui rend possible que la geste en Afrique et à Paris, ainsi que l'affrontement avec la Bête, soient inscrits dans le réel merveilleux, et

qu'ils ne soient pas interprétés dans le registre du fantastique comme l'ont fait certains critiques.

Dans la troisième partie du travail, il y a un autre trait à signaler, et c'est l'apport de Simone Schwarz-Bart, avec son roman *Télumée Miracle*, pour résoudre l'affrontement entre le français et le créole.

Elle aborde la création d'un langage qui réunit les deux langues, en essayant de dépasser la contradiction qui s'établit entre les deux. Elle constitue la tentative la plus réussie jusqu'à présent avec ce nouveau langage littéraire que la critique a dénommé « téluméen ». Ceci constitue pour nous un trait du réel merveilleux, puisque quoi de plus merveilleux, de plus insolite, que la création d'un langage littéraire, viable à partir d'une contradiction linguistique.

Cette analyse est parvenue à montrer qu'il y a un nouvel apport à la conception du réel merveilleux. En effet, le langage franco-créole « téluméen », présent dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, et d'une certaine façon dans *Ti Jean L'horizon*, réussit comme un langage viable, qui permet à un peuple diglosse de trouver une même littérature qu'il peut partager.

Nous pensons que la création de ce langage dépasse le signalement de Carpentier qui avait estimé comme un trait du réel merveilleux : la recherche d'une littérature compréhensible pour tous les Américains hispanophones, à partir de l'imbrication de dialectes. Dans le cas du franco-créole « téluméen », on a affaire au syncrétisme de deux langues.

En ce qui concerne l'apport de Simone Schwarz-Bart au réel merveilleux, nous pensons qu'il y a là un champ propice à de nouvelles recherches sur d'autres apports possibles, ou même des recherches plus ponctuelles sur le franco-créole « téluméen ». Ce sont des tâches auxquelles nous ne resterons pas étrangers.

D'autre part, au cours de notre analyse, nous avons signalé la présence dans les romans d'une nouvelle manière d'aborder l'approche aux sujets des romans. C'est l'approche ethnologique comme méthode générale de l'aborder. Dans *Télumée Miracle* il s'agit d'une approche ethnologique culturelle.

Dans *Ti Jean L'horizon* l'ethnologie est abordée dans le domaine du magico-religieux, à travers le personnage du chaman, qui, en Amérique, a joué le rôle de guide du peuple. Il a joué et joue encore un rôle sacré quand il s'agit d'un destin ultérieur de l'esprit dans le royaume de l'au-delà ; mais il joue aussi un rôle politique quand il s'agit du destin du peuple dans le « royaume de ce

monde », c'est à dire qu'il n' y a rien de plus merveilleux que les visions interprétatives de ces « réalités » et qui sont transmises aux intéressés, soit de façon individuelle soit dans des rites collectifs.

Nous reconnaissons que nous avons pris la liberté interprétative de donner à Ti Jean la qualification de chaman, que Simone Schwarz-Bart n'utilise pas, mais la dénomination de sorcier, ne se prête pas pour rendre compréhensif le rôle qu'il joue dans le récit bien au-delà de la Guadeloupe. Mais nous savons que ces sorciers ont les pouvoirs et les facultés de « voyager endormis ».

La manière dont l'auteur aborde la réalité, dans ses romans, correspond au « type » ethnologique qui laisse de côté d'autres moyens d'approcher la réalité comme par exemple, l'historique d'Augusto Roa Bastos, le mythique de García Marquez et le politique d'Alejo Carpentier. Simone Schwarz-Bart fait un autre apport à la méthode d'aborder les sujets de ses romans, des sujets qui surgissent de la réalité de la Guadeloupe.

Parmi les difficultés auxquelles nous avons été confrontées durant notre recherche et la présentation de nos résultats, qui méritent d'être signalées dans cette conclusion car elles peuvent encourager d'autres personnes à écrire sur le sujet du réel merveilleux dans la littérature antillaise francophone, nous pouvons relever les suivantes :

La dispersion des textes de Carpentier qui rend leur utilisation difficile et surtout le fait que peu d'entre eux ont été traduits en français, ce qui oblige le chercheur à faire office de traducteur. Nous présentons justement, en annexe, le prologue au *Royaume de ce monde* qu'il faudrait sans doute retraduire afin d'en transmettre le sens le plus juste.

Mais en tout cas, un recueil de textes de Carpentier et d'autres auteurs définissant des éléments du « réel merveilleux » rendrait plus aisée la recherche sur le conte et le roman dans la perspective de la Caraïbe francophone.

Une autre difficulté majeure est due aux contradictions dans l'établissement de la portée du réel merveilleux et la classification des œuvres qui lui sont liées. Le réel merveilleux est-il une école, un Mouvement, un genre, un registre, une tonalité ? Nous n'avons pas osé nous exprimer fermement à ce propos. De notre point de vue, il serait nécessaire d'avoir une « poétique du réel merveilleux ».

Par ailleurs, cette recherche nous a permis aussi de connaître le changement qui s'est produit suivant la perspective historique. Il reste encore la barrière de la langue

pour rompre l'isolement dans cette « nouvelle antillanité ». La Caraïbe, réservoir de multiples langues est loin d'atteindre le plurilinguisme, mais afin de vaincre le manque de communication il faudrait promouvoir les publications bilingues. L'avenir est prometteur pour serrer les liens culturels.

Voici donc résumés les aspects les plus significatifs de ce travail. Aspects qui suivent l'idée directrice que nous avons présupposée en choisissant les romans *Pluie et Vent sur Telumee Miracle* et *Ti Jean L'horizon* comme un apport enrichissant au corpus constitué par les formes du réel merveilleux américain. A vous de juger cependant.

BIBLIOGRAPHIE

1. Œuvre de Simone Schwarz-Bart

- SCHWARZ-BART, Simone, *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Editions du Seuil, Paris, 1972, Collection Points
- SCHWARZ-BART, Simone, *Ti Jean L'horizon*, Editions du Seuil, Paris, 1979
- SCHWARZ-BART, Simone, *Ton beau capitaine*, Editions du Seuil, Paris, 1987
- SCHWARZ-BART, Simone, « Du fond des casseroles », *Autrement, Antilles : Espoirs et Déchirements de l'âme créole*, Série Monde H.S. n° 41, Paris, octobre 1989, 174-177

2. Œuvre de Simone et André Schwarz-Bart

- SCHWARZ-BART, André et Simone, *Un plat de porc aux bananes vertes*, Editions du Seuil, Paris, 1967
- SCHWARZ-BART, André *La mulâtresse Solitude*, Editions du Seuil, Paris, 1972
- SCHWARZ-BART, Simone, avec André Schwarz-Bart, *Hommage à la femme noire*, 6 vol. Éditions Consulaires, Paris, 1988-1989

3. Sur l'œuvre romanesque de Simone Schwarz-Bart

- AITA, Mariella, « Simone Schwarz-Bart el mito revelado », *La huella étnica en la narrativa caribeña*, Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, Asociación Venezolana de Estudios del Caribe, Caracas, 1999, 235-254
- AITA, Mariella, « Franco-créole : invento literario maravilloso », *Argos*, n°32, Université Simón Bolívar, Caracas, juin 2000, 119-134
- AITA, Mariella, « El cuento como expresión literaria del mundo caribeño en Simone Schwarz-Bart », *La otredad en la mirada*, Fondo Editorial de Humanidades y Educación, Université Centrale du Venezuela, Caracas, 2002, 49-66
- AITA, Mariella, « Tras los pasos de lo Real Maravilloso Americano : De Carpentier a Simone Schwarz-Bart el mito revelado », *Mundo Nuevo*, Caracas, Université Simón Bolívar, n° 3-4 Juillet-Décembre 2002, 10-22
- AITA, Mariella, « Entretien avec Simone Schwarz-Bart » Guadeloupe, janvier 2003, *ms.*
- ALONSO, Rosario, « *Pluie et vent sur Télumée Miracle*. Identidad femenina. Mestizaje cultural? », *Núcleo* n° 5, Université Centrale du Venezuela, Caracas, 1991, 35 - 43
- AMACKER, Françoise, « L'île dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* » *Itinéraires et Contacts des cultures*, v. 3, *Littératures insulaires : Caraïbes et Mascareignes*, L'Harmattan, Paris, 1982, 140-149
- AMETTE, Jacques-Pierre, « Simone Schwarz-Bart : *Pluie et vent sur Télumée Miracle* », *La Nouvelle Revue Française*, n° 243, mars 1973, Paris, 87 - 88
- ANTILLA, « Simone Schwarz-Bart, la mémoire inconsolée », n° 875 mars 2000, 27 - 29
- BERNABÉ, Jean, « Contribution à l'étude de la diglossie littéraire. II Le cas de *Pluie et vent sur Télumée Miracle* », *Textes, Études et Documents (TED)*, Centre Universitaire Antilles-Guyane n° spécial : *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, n° 2, Fort-de France, 1979, 103 -130

- BERNABÉ, Jean, « Le travail de l'écriture chez Simone Schwarz-Bart. Contribution à l'étude de la diglossie littéraire créole-français », *Présence Africaine* n° 121-122, 1^o/2^o trimestre, Paris, 1982, 166 -179
- BOUCHARD, Monique, *Une lecture de Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Presses Universitaires Créoles, L'Harmattan, Paris, 1990
- BRAHIMINI, Denise, « Traumatismes Holocaustes Simone Schwarz-Bart : *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Seuil 1972, André Schwarz-Bart, *La mulâtresse Solitude*, Seuil, 1972 »
- « Oralité Simone Schwarz-Bart : *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Seuil 1972, Patrick Chamoiseau : *Chronique des sept misères*, Gallimard, 1986 », *Appareillages, dix études sur la littérature des hommes et des femmes dans le monde arabe et aux Antilles*, Éditions Deux temps Tierce, Condé-sur-Noireau, 1991, 13-27, 88-106
- CARNEIRO DA SILVA, Evelina M.C., « Le réel merveilleux dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* : le personnage de Man Cia », 12^{ème} congrès latino-américain de professeurs de français, Rio de Janeiro, 2001
- CASE, Frederick Ivor, *The Crisis of Identity. Studies in the Guadeloupean and Martiniquan Novel*, Editions Naaman, Sherbrook, Canada, 1985
- CASTRO ALEGRET, Josefina, « Pluie et vent sur la femme antillaise. Le roman de Simone Schwarz-Bart. » 12^{ème} congrès latino-américain de professeurs de français, Rio de Janeiro, 2001
- CISSÉ, Alhassane, *Analyse stylistique de la prose romanesque de Simone Schwarz-Bart: Pluie et vent sur Télumée Miracle et Ti Jean L'horizon*, Thèse 3^{ème} cycle, Paris III, 1985
- CROSTA, Suzanne, « Merveilles et métamorphoses : *Ti Jean L'horizon* de Simone Schwarz-Bart », *Récits d'enfance antillaise*, Groupe de recherche sur les littératures de la Caraïbes (GRELCA), Bibliothèque nationale du Québec, 1998, 81-115
- DEBLAINE, Dominique, *Simone Schwarz-Bart, imaginaire et espace créole*, Thèse 3^{ème} cycle, Bordeaux 3, 1989, 2 tomes
- DEBLAINE, Dominique, « Simone Schwarz-Bart : au delà du mythe du moi ». *Littératures autobiographiques de la Francophonie. Actes du colloque de Bordeaux*, mai 1994, textes réunis et présentés par Martine Mathieu, CELFA, , L'Harmattan, Paris, 1996, 157-168
- DEBLAINE, Dominique, « Vision poétique du blanc chez Simone Schwarz-Bart et Gisèle Pineau : quand le stéréotype se fait jour », *Mythes et réalités transatlantiques. Dynamique des systèmes de représentation dans la littérature. Séminaires et Actes du colloque international*, Talence, 1995, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, Talence, 1997, 345-358
- DEGRAS, Priska, « Une femme précurseur : Simone Schwarz-Bart », *Notre Librairie*, n° 117, Paris, avril-juin 1994, 17-20
- DEGRAS, Priska, « *Pluie et vent sur Télumée Miracle* : l'impossibilité du nom et l'absence du patronyme », *L'Héritage de Caliban*, édité par Maryse Condé, Jasor, Pointe-à-Pitre, 1992, 85-101
- ELLINGTON, Athleen, « L'interdépendance, un discours d'avenir. Beyala, Liking et Schwarz-Bart ». *Notre Librairie* n°117, Paris, avril-juin, 1994, 103-105
- FAUSTMAN, Jean, *Le creuset des cultures : la littérature antillaise*, Peter Lang, New York, 2004
- FRALIN, Alfred, Christiane Szeps, « Introduction, notes and bibliography : Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent sur Télumée Miracle* », Bristol Classical Press, Londres, 1998, XIV, XXII
- FRATTA, Carla, « L'Itinerario Catártico di *Ti Jean L'horizon* Secondo Simone

- Schwarz-Bart », *La letteratura caraibica francofona fra immaginario e realta*, Bulzoni Editore, Rome, 1996, 53-78
- GAUVIN, Lise, « La belle au bois dormant, Simone Schwarz-Bart », *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Karthala, Paris, 1997, 119-123
- GYSSSELS, Kathleen, « La Guadeloupe, « cette île à mauvaise mentalité » : l'espace insulaire dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* et *Ti Jean L'horizon* de Simone Schwarz-Bart », *L'insularité thématique et re »présentations* Actes du colloque international de Saint-Denis de la Réunion, avril 1992, textes réunis par Jean-Claude Marimoutou et Jean-Michel Racault, L'Harmattan, Paris, 1995, 205-211
- GYSSSELS, Kathleen, *Filles de Solitude : Essai sur l'identité antillaise dans les (auto)biographies fictives de Simone et André Schwarz-Bart*, L'Harmattan, Paris, 1996
- GYSSSELS, Kathleen, *Le folklore et la littérature orale créole dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart (Guadeloupe)*, Académie Royale des Sciences d'Outre-Mer, Classe des Sciences morales et politiques. Mémoire in-8°, Nouvelle Série, Tome 52, fasc.1, Bruxelles, 1997
- GYSSSELS, Kathleen, « Dans la toile d'araignée : conversations entre maître et esclave dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* », *Elles écrivent des Antilles (Haïti, Guadeloupe, Martinique)*, L'Harmattan, Paris, 1997, 145-159
- HERNANDEZ, Teresita, « L'importance de l'expression orale dans *Ti Jean L'horizon* et *Pluie et vent sur Télumée Miracle* », *Revue Francophone*, vol. VIII, n° 2 Lafayette, Louisiane, 1993, 83-93
- JOCELYN-LASSEGUE, Marie-Laurence, *Etudes sur Pluie et vent sur Télumée Miracle de Simone Schwarz-Bart*, Mémoire de maîtrise, Université de Franche-Comté, Besançon, 1981
- LE PELLETIER, Catherine, « Entretien avec Simone Schwarz-Bart », *Encre noire. La langue en liberté*, Ibis Rouge Éditions, Paris, 1998, 157-162
- MCKINNEY, Kitzie, « Second version : Antillean Versions of the Quest in Two Novels of Simone Schwarz-Bart », *The French Review*, vol. 62, mars 1989, 650-660
- MCKINNEY, Kitzie, « Memory, Voice, and Metaphor in the Works of Simone Schwarz-Bart », *Postcolonial subjects : francophone writers*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1996, 22-41
- MINOT, Leslie Ann « Questions of narrative mastery : Joseph Zobel and Simone Schwarz-Bart », *L'Héritage de Caliban*, édité par Maryse Condé, Jator, Pointe-à-Pitre, 1992, 165-173
- NDIAYE, Christiane, « Simone Schwarz-Bart : quel intérêt ? » Classifier l'inclassable », *Présence Francophone*, n°61, Worcester, 2003, 112 - 120
- Nne ONYEOZIRI, Gloria, « Simone Schwarz-Bart et la notion d'exil comme problème d'extension métaphorique : optique linguistique », *Texte africain et voies, voix critiques : essais sur les littératures africaines et antillaises de graphie française*, édité par Claude Bouygues, L'Harmattan, Paris, 1992, 261-274
- OBASA, Andrew, « Simone Schwarz-Bart et le conte antillais : à la recherche du juste milieu », *Études Créoles*, vol. X, n°1, 1987, 23-34
- OBASA, Andrew, « Métamorphoses du conte : étude de *Ti Jean L'horizon* de Simone Schwarz-Bart », Thèse de 3^{ème} cycle, Nice, 1989
- ORMEROD, Beverly, « The boat and the tree : Simone Schwarz-Bart's *The Bridge of beyond* », *An Introduction to the French Caribbean Novel*, Heinemann, London, 1985, 108-131
- PÉPIN, Ernest, « *Pluie et vent sur Télumée Miracle* : le jeu des figures répétitives dans l'œuvre », *Textes, Etudes et Documents (TED)*, Fort-de-France, Centre Universitaire Antilles-Guyane, n° spécial : *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, n°2, 1979, 75-101

- PETIT, Jacques, « *Ti Jean L'horizon* », *Le français dans le monde*, n°, 154, juillet 1980, 79-80
- PLISKIN, Fabrice, « Que sont-ils devenus ? Simone Schwarz-Bart », *Le Nouvel Observateur : Livres, Que sont-ils devenus ?*, mars 2003
- PROULX, Patrice, « Situer le moi féminin dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* de Simone Schwarz-Bart », *Elles écrivent des Antilles (Haïti, Guadeloupe, Martinique)*, Joëlle Vitiello, L'Harmattan, Paris, 1997, 135-143
- ROCHMANN, Marie-Christine, « L'œuvre de Simone Schwarz-Bart », *L'esclave fugitif dans la littérature antillaise*, Éditions Karthala, Paris, 1992, 71-89
- ROSELLO, Mireille, « L'art de survivre : *Pluie et vent sur Télumée Miracle* », *Littérature et identité créole aux Antilles*, Éditions Kartahala, Paris, 1992, 71-89
- ROSELLO, Mireille, « La mort du héros », *Littérature et identité créole aux Antilles*, Éditions Kartahala, Paris, 1992, 41-60
- RUMPH, Helmut, « La búsqueda de la identidad cultural en Guadalupe. Las Novelas *Pluie et vent sur Télumée Miracle* y *Ti Jean L'horizon* de Simone Schwarz-Bart », *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XV, n° 30, Deuxième semestre 1989, Lima, 231-248
- SEPHOCLE, Marie-Line, « La réception de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart en Allemagne », *L'Héritage de Caliban*, édité par Maryse Condé, Jasor, Pointe-à-Pitre, 1992, 247-251
- TALBOT, Émile, « *Pluie et vent sur Télumée Miracle* », *French Review*, Baltimore, 1973, 669-670
- TOUMSON, Roger et Héliane, « Interview avec Simone et André Schwarz-Bart : sur les pas de Fanotte », *Textes, Etudes et Documents (TED)*, Centre Universitaire Antilles-Guyane n° spécial : *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, n° 2, Fort-de-France 1979, 13-23
- TOUMSON, Roger, « *Pluie et vent sur Télumée Miracle : une rêverie encyclopédique* », *Textes Etudes et Documents (TED)* Centre Universitaire Antilles-Guyane, n° spécial consacré à *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, n° 2, Fort-de-France, 1979, 25-73
- TOUREH, Fanta, « L'Univers onirique dans les romans de Simone Schwarz-Bart », *Itinéraires et Contacts des cultures*, v.3, (Littératures insulaires, caraïbes et mascareignes), Université Paris 13, L'Harmattan, 1983, 155 - 157
- TOUREH, Fanta, *L'imaginaire dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart : approche d'une mythologie antillaise*, L'Harmattan, Paris, 1987
- TRIFU, Lucia, « Parole ancestrale et quête identitaire féminine : l'exemple de Simone Schwarz-Bart dans *Ti Jean l'horizon* », *Palabres, Revue d'Etudes Africaines*, Vol. III, n°1, Bremen, 2000, 171 - 182
- WALLACE, Karen Smyley, « The Female and the Self in Schwarz-Bart's *Pluie et vent sur Télumée Miracle* », *The French Review*, Vol. LIX, N° 3, Février 1986, Baltimore, 428-436
- WILLEN, Margaret, « La case de Télumée : Site de résistance », *Revue Francophone*, Vol. X, n° 2 Lafayette, Louisiane, 1995, 85 - 98

4. Littérature caribéenne

- ALEXIS, Jacques Stephen, *Compère Général Soleil*, Éditions Gallimard, Paris, 1955
- ASTURIAS, Miguel Angel, *Légendes du Guatemala*, Éditions Gallimard, Paris, 1953
- CARPENTIER, Alejo, *El reino de este mundo*, (1949) Monte Avila Éditions, Caracas, 1990
- CÉSAIRE, Ina, LAURENT Joëlle, *Contes de mort et de vie aux Antilles*, Nubia, Paris,

1976

CÉSAIRE, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), Présence Africaine, Paris, 1983

CÉSAIRE, Aimé, *Discours sur le colonialisme* (1955), suivi de *Discours sur la Négritude* (1987), Présence Africaine, Paris, 2004

CÉSAIRE, Ina, *L'enfant des passages ou La geste de Ti Jean*, Éditions Caribéennes, Paris, 1987

CÉSAIRE, Ina, *Contes de nuits et de jours aux Antilles*, Éditions Caribéennes, Paris, 1989

CHAMOISEAU, Patrick, *Chronique des sept misères*, Éditions Gallimard, Paris, 1986, rééd. avec préface d'Édouard Glissant : « Paroles de djobeurs » et « Chutes et notes », Éditions Gallimard, Paris, 1988, Collection Folio.

CONFIANT, Raphaël, *Les maîtres de la parole créole*, Éditions Gallimard, Paris, 1995

GEORGEL, Thérèse, *Contes et légendes des Antilles*, (1957) Nathan, Paris, 1994

JURAVER, Jean, *Contes créoles*, Présence Africaine, Paris, 1985

LABAT, Jean-Baptiste, *Voyage aux isles. Chronique aventureuse des Caraïbes 1693-1705*. Édition établie et présentée par Michel Le Bris, Éditions Phébus, Paris, 1993

LUNG-FOU, Marie-Thérèse, *Contes et proverbes créoles*, Désormeaux, Fort-de-France, 1979

PÉPIN, Ernest, *L'homme au bâton*, Éditions Gallimard, Paris, 1992

PEPIN, Ernest, *Lettre ouverte à la jeunesse*, Éditions Jator, Pointe-à-Pitre, 2001

PINEAU, Gisèle, *La grande drive des esprits*, Le Serpent à Plumes Éditions, Paris, 1993

PINEAU, Gisèle, *L'espérance-macadam*, Éditions Stock, Paris, 1996

ROUMAIN, Jacques, *Gouverneurs de la rosée*, (1946), Le Temps des Cerises, Paris, 2004

TELCHID, Sylviane, *Légendes et mystères du pays-Guadeloupe*, Éditions Jator, Bonchamp-Lès-Laval, 1998

USLAR PIETRI, Arturo, *Letras y hombres de Venezuela*, Monte Avila Éditions, Caracas, 1995

5. Sur la littérature et les auteurs caribéens

ÁLVAREZ, Alexandra, *Malabí Maticulambí : Estudios Afrocaribeños*, Monte Sexto S.R.L., Uruguay, 1987

ANTOINE, Régis, *Les écrivains français et les Antilles. Des premiers Pères Blancs aux Surréalistes Noirs*, Maisonneuve Larose, Paris, 1978

ANTOINE, Régis, « 1980 - 1990 En Martinique-Guadeloupe », *Notre Librairie*, n° 73, Caraïbes I, Janvier - Mars, Paris, 1984, 49 - 55

ANTOINE, Régis, *La littérature franco-antillaise. Haïti, Guadeloupe, et Martinique*, Karthala, Paris, 1992

ANTOINE, Régis, *Rayonnants écrivains de la Caraïbe*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1998

ANTOINE, Régis, « Sur le roman antillais moderne », *Le roman francophone actuel en Algérie et aux Antilles*, CRIN 34, Amsterdam - Atlanta, GA, 1998, 75-83

ASTURIAS, Miguel Angel, *Vida, obra y herencia de Miguel Angel Asturias 1899 - 1999*, ALLCA XX : Éditions Unesco, 1999.

BANSART, Andrés, « Los procesos interlingüísticos característicos de las literaturas caribeñas insulares », Congreso sobre literatura hispanoparlante, University of West

- Indies, Université Simón Bolívar, Port of Spain/Caracas, 1995, 15-36
- BANSART, Andrés, « Lo popular en la narrativa caribéna insular de expresión francesa », *Escritura XIII*, Caracas, 1988, 25-26
- BANSART, Andrés, « Papel de las revistas literarias en el proceso estructurador de la literatura caribéna », *Estudios* n° 4, Caracas, 1994
- BASTIDE, Roger, *Les Amériques noires*, L'Harmattan, 3^{ème} édition, Paris, 1996
- BERNABÉ, Jean, Patrick CHAMOISEAU, Raphaël CONFIANT, *Éloge de la créolité*, Éditions Gallimard, Paris, 1989
- CARPENTIER, Alejo, *Caraiïbe aux voix multiples*, Courrier Unesco, Paris, 1981, 4-9
- CARPENTIER, Alejo, *Chroniques*, Gallimard, Paris, 1983
- CARPENTIER, Alejo, « La Novela Latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo », *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, Alejo Carpentier, Rodríguez Monegal e. a., Colloque de Yale, Monte Avila Éditions, Caracas, 1984, 19 - 48
- CARPENTIER, Alejo, *Conferencias*, Letras Cubanas, La Havane, 1987
- CARPENTIER, Alejo, « Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana », *Razón de ser, Obras completas Alejo Carpentier*, volume 13, Siglo XXI, Mexico, 1990, 194 - 218
- CARPENTIER, Alejo, *Essais littéraires*, Éditions Gallimard, Paris, 2003
- CÉSAIRE, Ina, « Un avatar historique du conte guadeloupéen : le Récit de Type Nouveau », *Cahiers de littérature orale* n° 21, Publications Langues' O, Paris, 1987, 97-105
- CÉSAIRE, Ina, « Conte africain originel et conte antillais résurgent », *Notre Librairie* n° 73, Paris, janvier-mars, 1984, 77-79
- CHALI, Jean-Charles, « Les contes créoles dans la zone Caraïbe ; origine et évolution : vers une approche ethnopédagogique », Paris IV, 1990
- CHAMOISEAU, Patrick, « Que faire de la parole ? Dans la tracée mystérieuse de l'oral à l'écrit », *Écrire la « parole de nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise*, nouvelles, poèmes et réflexions poétiques rassemblés et introduits par Ralph Ludwig, Gallimard, Paris, 1994, 151-158
- CHAMOISEAU, Patrick, Raphaël CONFIANT, *Lettres créoles, tracées antillaises, et continentales de la littérature 1635-1975*, Éditions Gallimard, Paris, 1999
- CHIVALLON, Christine, « Texaco ou l'éloge de la « spatialité », Espace et identité créole chez Patrick Chamoiseau, *Notre Librairie, Cinq ans de littératures, 1991-1995, Caraïbes 1*, N°127, Paris, juillet-septembre 1996, 88-107.
- CHOUCOUTOU-HO-FONG CHOY, Lydie, « Littérature et départementalisation », *De l'abolition de l'esclavage à la départementalisation*, Éditions Jasor, Pointe-à-Pitre, 2001, 254 -270
- CLAVERIE, Chantal, « Mulâtres, métis, métissage dans la littérature des Antilles françaises », *Paradoxes du métissage : actes du 123^e congrès national des sociétés historiques et scientifiques, section d'anthropologie et d'ethnologie françaises, Antilles-Guyane 1998/éd. Sous la dir. de Jean-Luc Bonniol Editions du Comité des travaux historiques et scientifiques*, Paris, 2001, 81- 92
- COLLARD, Patrick, *Cómo leer a Alejo Carpentier*, Éditions Jucar, Barcelone, 1991
- COMBE, Dominique, *Aimé Césaire, Cahier d'un retour au pays natal*, Presses Universitaires de France, Paris, 1993
- CONDÉ, Maryse, *Le roman antillais*, Éditions Fernand Nathan, Coll. « Les classiques du monde », 2 tomes, Paris, 1977
- CONDÉ, Maryse, *La civilisation du bossale*, L'Harmattan, Paris, 1978
- CONDÉ, Maryse, « Le difficile rapport à l'Afrique », *Antilles, Autrement*, Série Monde H.S. n° 41, Paris, octobre, 1989, 101-105

- CONDÉ, Maryse, *La parole des femmes. Essai sur les romancières des Antilles de langue française*, L'Harmattan, Paris, 1993
- CONDÉ, Maryse « Parcours identitaires de la femme antillaise : Un entretien avec Maryse Condé », *Études Francophones*, Vol. XIV, n° 2, Lafayette, Louisiane, 1999, 25-36
- CONFIANT, Raphaël, « Créolité et francophonie : un éloge de la diversalité », *Synergies Brésil*, numéro spécial, Sedifrale XII, Rio de Janeiro, juin 2001, pp.22-31
- CONFIANT, Raphaël, « Questions pratiques d'écriture créole », *Écrire la « parole de nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise*, nouvelles, poèmes et réflexions poétiques rassemblés et introduits par Ralph Ludwig, Gallimard, Paris, 1994, 171 -180
- CORZANI, Jack, « Guadeloupe et Martinique : la difficile voie de la Négritude et de l'Antillanité », *Présence Africaine*, n° 76, 4^{ème} trimestre, 1970, 16-42
- CORZANI, Jack, *Encyclopédie antillaise de littérature. Prosateurs des Antilles et de la Guyane françaises*, Désormeaux, Fort-de- France, 1971
- CORZANI, Jack, *La littérature des Antilles et de la Guyane françaises*, Désormeaux, Fort-de- France, 1978, 6 tomes
- CORZANI, Jack, « La littérature écrite d'expression française à la Guadeloupe et à la Martinique », *Europe*, n° 612, avril 1980, 19-36
- CORZANI, Jacques, *Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane françaises*, Désormeaux, Fort-de-France, 1994
- CORZANI, Jack, Léon François HOFFMANN, Marie-Lyne PICCIONE, *Littératures francophones II, Les Amériques, Haïti, Antilles-Guyane, Québec*, Éditions Belin, Paris, 1998
- COTTIAS, Myriam, « Maman Doudou », *Autrement*, n° 41, 1989, 161-165
- CROSTA, Suzanne, « Pour une étude sémantique et référentielle de l'ononastique dans la littérature antillaise », *Textes africains et voies, voix critiques*, L'Harmattan, 1992, 245-260
- DEBIEN, Gabriel, « Marronnage in the French Caribbean », *Marron societies*, Richard Price, Anchor books, New York, 1973
- DELAS, Daniel, *Littératures des Caraïbes de langue française*, Nathan, Paris, 1999
- DEGRAS, Priska, « La littérature caraïbe francophone : esthétiques créoles », *Notre Librairie, Cinq ans de littératures, 1991-1995, Caraïbes 1*, N°127, Paris, juillet-septembre 1996, 6 -16
- DEGRAS, Priska, *Littératures des Caraïbes*, Clef, Paris, 1989
- DEPESTRE, René, « Itinéraire d'un langage de l'Afrique à la Caraïbe. Entretien avec Aimé Césaire », *Europe*, n° 612, avril 1980, 8 -19
- DEPESTRE, René, « Les aventures de la créolité. Lettre à Ralph Ludwig », *Écrire la « parole de nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise*, nouvelles, poèmes et réflexions poétiques rassemblés et introduits par Ralph Ludwig, Gallimard, Paris, 1994, 159-170
- DEPESTRE, René, « L'Afrique est le *poto mitan* de ma personnalité », Entretien avec René Depestre, *Notre Librairie*, N°155-156, Juillet-Décembre, Paris, 2004, 36-41
- FAMA, Antonio, « La teoría de la novela según Carpentier », *Las últimas obras de Alejo Carpentier*, Éditions La Casa de Bello, Caracas, 1995, 17 - 29
- FRATTA, Carla, «Intervista à Édouard Glissant», *La letteratura caraibica francofona fra immaginario e realtà*, , Bulzoni Editore, Rome 1996, 223 - 227
- GLISSANT, Édouard, *Le discours antillais*, Seuil, Paris, 1981
- GLISSANT, Édouard, « Le Chaos-monde », l'oral et l'écrit », *Écrire la « parole de nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise*, nouvelles, poèmes et réflexions poétiques rassemblés et introduits par Ralph Ludwig, Gallimard, Paris, 1994, 111-129
- GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, Paris, 1996

- GONZÁLEZ Omar, Alexis MARQUEZ, Michelle ASCENSIO, *Proyección latinoamericana de Alejo Carpentier*, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, Caracas, 1983
- GYSSELS, Kathleen, « Troublante audition : *Ton beau capitaine* de Simone Schwarz-Bart » *Études Francophones*, Vol. XI, n° 2 Lafayette, Louisiane, 1996, 75 - 92
- GYSSELS, Kathleen , « La négritude face aux Lumières : Les Schwarz-Bart polémiquent contre Voltaire et Rousseau », *Études Francophones*, Vol. XIII, n° 2, Lafayette, Louisiane, 1998, 29 - 44
- HAZAËL-MASSIEUX, Marie-Christine, « La langue, enjeu littéraire dans les écrits des auteurs antillais ? », *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, N° 55, Paris, Mai 2003, 155 - 177
- HAZAËL-MASSIEUX, Marie-Christine, « Les avatars de la littérature en créole », *Notre Librairie*, N°127, Juillet-Septembre, Paris, 1996, 18 - 28
- HINA Horst, « Vers un modèle du roman Caraïbe, Maryse Condé, Patrick Chamoiseau, et Raphaël Confiant, face a García Márquez », *Poétiques et Imaginaires*, Francopolyphonie littéraire des Amériques, L'Harmattan, Paris, 1995
- JOUBERT, Jean-Louis, J.LECARME, e.a. *Les littératures francophones depuis 1945*, Bordas, Paris, 1986
- LAROCHE, Maximilien, H. Nigel THOMAS, Euridice FIGUEREIDO, *Juan Bobo, Jan Sôt, Ti Jean et Bad John*, GRELCA, Québec, 1991
- LEANTE, César, Juan MARINELLO, José Antonio PORTUONDO, e. a., *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, Éditions Casa de las Américas, La Havane, 1977
- LEVILLAIN, Henriette, « Glossaire », *Guadeloupe 1875-1914, Autrement*, Série Mémoires, n° 28, Paris, janvier 1994, 233 - 234
- LIMA, Wilson, « Recherche de l'Antillanité », *Présence Africaine*, n° 76, 4° trimestre, 1970, 43 - 62
- LEINER, Jacqueline, « Entretien avec Aimé Césaire », *Tropiques 1941 - 1945*, Jean-Michel Place, Paris, 1978, V - XXIV
- LOPEZ LEMU, Virgilio, *Entrevistas. Alejo Carpentier*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 1985
- LOPEZ, Laura, *Literatura Francófona*, Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1996
- LOUIS, Patrice, *Aimé Césaire. Rencontre avec un nègre fondamental*, Arléa, Paris, 2004
- MAXIMIN, Colette, *Littératures caribéennes comparées*, Éditions Jasor-Karthala, Paris, 1996
- MAXIMIN, Daniel, « L'identité de la littérature aux Antilles », *Le roman francophone actuel en Algérie et aux Antilles*, CRIN 34, Amsterdam - Atlanta, GA, 1998, 71 - 73
- MENIL, René, « Mythologies antillaises », *Europe*, n° 612, avril 1980, 37 - 45
- MORRISON, Anthéa, *La poésie contemporaine des Antilles-Guyane françaises (entre 1968-1977) : essai d'une approche thématique*, Thèse de 3^{ème} cycle, Paris VIII
- MOURALIS, Bernard, « L'insularité, espace historique ou théâtre de l'histoire », *Itinéraires et Contacts des cultures*, v.3, (Littératures insulaires, caraïbes et mascareignes), Université Paris 13, L'Harmattan, 1983, 13 - 28
- NDIAYE, Christiane, *Introduction aux littératures francophones*, Les Presses de l'Université de Montréal, 2004
- NTONFO, André, « Jalons pour une autonomie de la littérature antillaise », *Présence Francophone*, N° 22, 1981
- ORTIZ, María Salvadora, *Conception de l'identité latino-américaine chez Alejo Carpentier : une lecture de Le recours à la méthode*, Thèse de 3^{ème} cycle, Paris III, 1985

- PÉPIN, Ernest, « Regard d'un écrivain antillais », *Guadeloupe 1875-1914, Autrement*, Série Mémoires n° 28, Paris, janvier, 1994, 224-225
- PERRET, Delphine, *La créolité, Espace de création*, Ibis Rouge Éditions, Paris, 2001
- PFAFF, Françoise, *Entretiens avec Maryse Condé*, Karthala, Paris, 1993
- PINEAU, Gisèle, M. ABRAHAM, *Femmes des Antilles. Traces et voix. Cent cinquante ans après l'abolition de l'esclavage*. Éditions Stock, Paris, 1998
- PLATIEL, Suzy, « Le conte, lieu et source du discours: l'exemple de la société san », *Cahiers de littérature orale* n° 21, Publications Langues' O, Paris, 1987 pp. 163-173
- POULLET, Hector, Sylviane TELCHID, « Mi bel pawòl mi ! ou Éléments d'une poétique de la langue créole », *Écrire la « parole de nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise*, nouvelles, poèmes et réflexions poétiques rassemblés et introduits par Ralph Ludwig, Gallimard, Paris, 1994,
- PRADEL, Lucie, « De l'ancien au nouveau monde, du sacré au profane : l'art oral antillais », *Paradoxes du métissage : actes du 123^e congrès national des sociétés historiques et scientifiques, section d'anthropologie et d'ethnologie françaises, Antilles-Guyane 1998/éd. Sous la dir. De Jean-Luc Bonniol Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques*, Paris, 2001, 105-115
- PRUDENT, Lambert-Félix, « Les problèmes d'émergence d'une littérature créole antillaise », *Itinéraires et Contacts des cultures*, v.3, (Littératures insulaires, caraïbes et mascareignes), Université Paris 13, L'Harmattan, Paris, 1983, 29-54
- REGENT, Frédéric, « Couleur, statut juridique et niveau social à Basse-Terre (Guadeloupe) à la fin de l'Ancien Régime (1789 -1792) *Paradoxes du métissage : actes du 123^e congrès national des sociétés historiques et scientifiques, section d'anthropologie et d'ethnologie françaises, Antilles-Guyane 1998/éd. Sous la dir. De Jean-Luc Bonniol Editions du Comité des travaux historiques et scientifiques*, Paris, 2001, 41- 50
- RICE-MAXIMIN, Micheline, *Karukéra*, Peter Lang, New York, Frankfurt am Main, Paris, 1998
- SAMBRANO, Oscar, Domingo MILANI, *Literatura hispanoamericana*, Monte Avila Éditions, Caracas, 1991
- SIMASOTCHI-BRONES, Françoise, « Espace et roman antillais : d'un espace problématique à un espace emblématique », *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs, Afrique, Caraïbe, Canada*. Conférences du séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle. Textes réunis par Jean Bessière et Jean-Marc Moura, Honoré Champion Éditeur, Paris, 1999, 83-98
- SCHON, Nathalie, *L'auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises*, Éditions Karthala, Paris, 2003
- THEODORE, Jean-Marie, *Une introduction à la littérature antillo-guyanaise*, Centre Régional de Documentation Pédagogique des Académies de la Guadeloupe, de la Guyane et de la Martinique, Collection Lectures Antillo-Guyanaises, Martinique, 1999
- TOUMSON, Roger, «La littérature antillaise d'expression française », *Présence Africaine*, n°121-122, 1^o/2^o trimestre, Paris, 1982, 130-134
- TOUMSON, Roger, «Les écrivains afro-antillais et la réécriture », *Europe*, n° 612, avril 1980, 115-127
- TOUMSON, ROGER, *La transgression des couleurs, littérature et langage des Antilles (XVIII, XIX, XX siècles)*, Éditions Caribéennes, Paris, 1989.
- TOUMSON, Roger, « Les archétypes du métissage », *Paradoxes du métissage : actes du 123^e congrès national des sociétés historiques et scientifiques, section d'anthropologie et d'ethnologie françaises, Antilles-Guyane 1998/éd. Sous la dir. De Jean-Luc Bonniol Editions du Comité des travaux historiques et scientifiques*, Paris,

2001, 65-70

TOUREH, Fanta, « Tous fils de Césaire », *Antilles, Autrement*, Série Monde H.S.n°41, Paris, octobre 1989, 201-205

TSOUNGUI, *Clés pour le conte africain et créole*, Conseil International de la langue française, Paris, 1986

6. Sur le baroque, le réel merveilleux, le réalisme merveilleux et le réalisme magique

ALEXIS, Jacques - Stephen, « Du réalisme merveilleux des Haïtiens » (1956) *Présence Africaine*, Nouvelle série bilingue, Paris, N° 165-166, 2002, pp. 91 - 112

ANDERSON, Enrique, « El realismo mágico en la ficción hispanoamericana », *El realismo mágico y otros ensayos*, Monte Avila Éditions, Caracas, 1978, 7-25

BARROSO, Juan, *Realismo mágico y lo real maravilloso en El reino de este mundo y El siglo de las luces*, Universal, Miami, 1977.

BOADAS, Aura Marina, *Lo barroco en la obra de Jacques Stephen Alexis*, Fondation CELARG, Caracas, 1992

BRAVO, Victor, *Magias y maravillas en el continente literario : para un deslinde del realismo mágico y lo real maravilloso*, Éditions la Casa de Bello, Caracas, 1988

CARPENTIER, Alejo, « Prologue » à l' édition cubaine (1964), *El Reino de este mundo*, Arca, 1^{ère} édition, 1966, 5^{ème} édition, Montevideo, 1972

CARPENTIER, Alejo, « De lo real maravilloso americano », *Tientos y diferencias*, Calicanto Editorial, Buenos Aires, 1976, 83-99.

CARPENTIER, Alejo, « Lo Barroco y lo Real Maravilloso », *Razón de ser*, Université Centrale du Venezuela, Caracas, 1976, 51-73

CARPENTIER, Alejo, « Prólogo » (1949), *El reino de este mundo*, Monte Avila Éditions, Caracas, 1990

CARPENTIER, Alejo, « L'éternel retour du baroque », *Magazine littéraire* n° 300, Juin 1992, 27-31

CHANCE, Dominique, *Poétique de la Caraïbe*, Éditions Karthala, Paris, 2001

CHAO, Ramon, *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*, Éditions Argos Vergara, Barcelone, 1984

CHIAMPÌ, Irlemar, *El realismo maravilloso : forma e ideología en la novela hispanoamericana*, Monte Avila Éditions, Caracas, 1983

COUFFON, Claude, « Miguel Angel Asturias et le 'Réalisme Magique' », *Les Lettres françaises*, n° 954, Paris, 1962

DURIX, Jean-Pierre, « Le Réalisme magique : genre à part entière ou «auberge latinoaméricaine » », *Itinéraires et Contacts des cultures*, v. 25, (Le Réalisme merveilleux), Université Paris 13, L'Harmattan, Paris, 1998, 9-18

GAUVIN, Lise, « L'imaginaire des langues : du carnavalesque au baroque (Tremblay, Kourouma) », *Littérature*, Larousse, Paris, mars 2001, 101-115

GLISSANT, Édouard, « Paroles de djobeurs », préface à *Chronique des sept misères*, de Patrick Chamoiseau, Éditions Gallimard, Paris, 1988, Collection Folio.

LETI, Geneviève, *L'univers magico-religieux antillais*, L'Harmattan, Paris, 2000

MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis, *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, Siglo XXI Éditions, Mexico, 1982

MOULIN-CIVIL, Françoise, *Formes et significations du néo-baroque dans le roman cubain contemporain (Reinaldo Arenas, Guillermo Cabrera Infante, José Lezama Lima*

- et Severo Sarduy), Thèse de 3^{ème} cycle, Paris III, 1994
- MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis, *El barroco literario en Hispanomérica*, Tercer Mundo Éditions, Bogota, 1991
- NAUMANN, Michel, « La forêt urbaine des années 90 et le réalisme magique de Ben Okri », *Itinéraires et Contacts des cultures*, v. 25 : Le Réalisme merveilleux, Université Paris 13, L'Harmattan, Paris, 1998, 131-141
- NDIAYE, Christiane, « Le réalisme merveilleux au féminin », *Danses de la parole : études sur les littératures africaines et antillaises*, Nouvelles du Sud, Yaoundé, Silex, 1997, 19 - 34
- PADURA, Leonardo, *Lo real maravilloso : creación y realidad*, Éditions Letras Cubanas, La Havane, 1989
- PAGEAUX, Daniel Henri, « Alejo Carpentier devant Haïti : espaces culturels et construction romanesque dans *Le royaume de ce monde* », Sorbonne, C.I.E.C., SUD, série Colloques, « Alejo Carpentier et son œuvre », 1982, 131-147
- PINCONNAT, Crystal, « Contre la chronique d'une mort annoncée: le réalisme merveilleux dans le roman amérindien », *Itinéraires et Contacts des cultures*, v.25, Le Réalisme merveilleux), Université Paris 13, L'Harmattan, Paris, 1998, 35-51
- ROH, Franz, *Nach-Expressionismus Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Klinkardt und Biermann, Leipzig, 1925
- ROSELLO, Mireille, « Magie et créolité aux Antilles : Le lecteur-dormeur entre suspicion et intime conviction », *Itinéraires et Contacts des cultures*, v.25, Le Réalisme merveilleux, Université Paris 13, L'Harmattan, Paris, 1998, 53-67
- SCHEEL, Charles W., *Réalisme magique et réalisme merveilleux, des théories aux poétiques*, L'Harmattan, Paris, 2005
- SOUBIAS, Pierre, « Interférence du récit magique et du récit historique : le cas de *Monnè*, d'Ahmadou Kourouma », *Itinéraires et Contacts des cultures*, v.25, Le Réalisme merveilleux), Université Paris 13, L'Harmattan, Paris, 1998, 91-104
- VERDEVOYE, Paul, « Alejo Carpentier et la réalité merveilleuse », Sorbonne, C.I.E.C., SUD, série Colloques, « Alejo Carpentier et son œuvre », 1982, 151-165
- WAINWRIGHT, Danielle, « Le réalisme merveilleux chez René Depestre », *Revue Francophone*, vol. IX, n° 2, Lafayette, Louisiane, 1994, 45-52

7. Sur le créole et la créolité

- ANGLADE, Pierre, *Inventaire étymologique des termes créoles des Caraïbes d'origine africaine*, L'Harmattan, Paris, 1998
- BEBEL-GISLER, Dany, *La langue créole force jugulée*, L'Harmattan, Paris, 1976
- BERNABÉ, Jean, « Conflit, complémentarité des langues et élimination des barrières linguistiques dans la Caraïbe », *Regards sur la Francophonie*, sous la direction de Marc Gontard et Maryse Bray, *Plurial 6*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 1996
- CHANCÉ, Dominique, « Écrire/traduire la parole : inventer une langue », *L'auteur en souffrance*, Presses Universitaires de France, Paris, 2000, 107-113
- CHAUDENSON, Robert, *Les Créoles*, Presses Universitaires de France, Paris, 1995
- CONFIANT, Raphaël, PRUDENT, Félix, *Le créole, langue de la Caraïbe*, *Le Courrier de l'Unesco*, XXXVI, 7, 1983, 14-16
- FOULQUIER, Lucie, « La proverbialisé créole : déclin ou renouveau », *Espace créole*, Revue du Groupe d'Études et de Recherches en Espaces Créolophone et Francophone, n° 9, Ibis Rouge Éditons, Petit-Bourg, Guadeloupe, 1999, 127-141
- FOURNIER, Robert, « Questions de créolité, de créolisation, et de diglossie »,

Poétiques et Imaginaires, Francophonie littéraire des Amériques, sous la direction de Pierre LAURETTE et Hans-Georges RUPRECHT, L' Harmattan, Paris, 1995, 149-171

HAZAËL-MASSIEUX, Marie-Christine « Écrire en créole », *Oralité et écriture aux Antilles*, Notre Librairie, N°127, Paris, Juillet-Septembre 1996, 18-28

HEARN, Lafcadio, *Gombo Zhèbes. Petit Dictionnaire des Proverbes Créoles*. Sélectionnés par Lafcadio Hearn (1850-1904), Le Gosier, Guadeloupe, 1998

HEARN, Lafcadio, *Contes Créoles (II)*, recueillis par Lafcadio Hearn en Martinique (1887 -1889). Transcrits et traduits en français par Louis Solo Martinel. Ibis Rouge Éditions, Paris, 2001

JOURDAIN, Elodie, *Du français au parlers créoles*, Paris, Klincksieck, 1956, *Le vocabulaire du parler créole de la Martinique*, Klincksieck, Paris, 1956

LEVESQUE, Katia, *La créolité : entre tradition d'oraliture créole et tradition littéraire française*, Éditions Nota bene, Québec, 2004

LUDWIG, Raphaël, Danièle MONTBRAND, Hector POULLET, Sylviane TELCHID, *Dictionnaire créole français*, Maisonneuve et Larose/Servedit/Éditions Jasor, 2002

LUNG-FOU, Marie Thérèse, *Contes et proverbes créoles*, Éditions Désormeaux, Fort-de-France, 1979

PINALIE, Pierre, *Dictionnaire de Proverbes Créoles*, Éditions Désormeaux, Fort-de-France, 1994

RELOUZAT, Raymond, *Tradition orale et imaginaire créole*, Ibis Rouge Éditions, Paris, 1998

RELOUZAT, Raymond, « Tradition orale et imaginaire créole », *Paradoxes du métissage : actes du 123^e congrès national des sociétés historiques et scientifiques*, section d'anthropologie et d'ethnologie françaises, Antilles-Guyane 1998/éd. Sous la dir. De Jean-Luc Bonniol Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 2001, 71-80

TELCHID, Sylviane, *Dictionnaire du français régional des Antilles, Guadeloupe-Martinique*, Éditions Bonneton, Paris, 1997

TOURNEUX, Henry, Maurice BARBOTIN, *Dictionnaire pratique du créole guadeloupéen*, Karthala- ACCT, Paris, 1990.

VALDMAN, Albert, *Le créole: structure, statut et origine*, Éditions Klincksieck, Paris, 1978

YACOU, Alain, *Créoles de la Caraïbe, Actes du Colloque universitaire en hommage à Guy Hazaël Massieux*, Ponte-à-Pitre, mars, 1995, Éditions Karthala, Université des Antilles et de la Guyane, 1996

8. Critique littéraire, sciences humaines

AFFERGAN, Francis , « La mascarade des couleurs : contribution à une anthropologie du métissage », *Paradoxes du métissage : Actes du 123^e congrès national des sociétés historiques et scientifiques*, section d'anthropologie et d'ethnologie françaises, Antilles-Guyane 1998/éd. Sous la dir. de Jean-Luc Bonniol. Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 2001, 27 - 40

ASTI VERA Armando, « René Guénon, el último metafísico de occidente », René Guénon, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Éditions Universitaria, Buenos Aires, 2^{ème} édition, 1976

ASTURIAS, Miguel Angel, *Vida, obra y herencia de Miguel Angel Asturias 1899 - 1999*, Alca XX, Université Paris X, Editions Unesco, Paris, 1999.

- BENOIST, Luc, *Signes, symboles et mythes*, Presses Universitaires de France, 1975
- BIBLE, *La Santa Biblia*, « Génesis », Sociudades Bíblicas en América Latina, Réédition 1960
- BONNIOL, Jean-Luc, *L'Historial Antillais, Guadeloupe et Martinique des îles aux hommes*, Dajani Éditions, Pointe-à-Pitre, 1981
- BONNIOL, Jean-Luc, « Introduction », *Paradoxes du métissage* : Actes du 123^e congrès national des sociétés historiques et scientifiques, section d'anthropologie et d'ethnologie françaises, Antilles-Guyane 1998/éd. Sous la dir. de Jean-Luc Bonniol. Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 2001
- BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, (1924), Éditions Gallimard, Paris, 1981
- BRETON, André, *Conversaciones [1913 - 1952] (Le point du Jour (1952) Entretiens (1913-1914))* (1969), Éditions Gallimard, Paris, 1969, Fondo de Cultura Economica, Mexico, 1987
- BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, (1960, 1964), Gallimard, Paris, 2000
- CARILLA, Emilio, « Barroco », *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*, Monte Ávila Éditions, Caracas, 1995
- CAUVIN, Jean, *Comprendre la parole traditionnelle*, Éditions Saint-Paul, Les classiques africains, Paris, 1980
- CAUVIN, Jean, *Comprendre les proverbes*, Éditions Saint-Paul, Les classiques africains, Paris, 1981
- CAUVIN, Jean, *Comprendre les contes*, Éditions Saint-Paul, Les classiques africains, Paris, 1992
- CHEVALIER, Jean , Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des Symboles*, Robert Laffont/ Jupiter, Paris, vingt-et-unième réimpression, 2000
- CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Éditions Labor, Barcelone, 4^{ème} édition, 1981
- CLAVERIE, Chantal, « Mulâtres, métis, métissage dans la littérature des Antilles françaises », *Paradoxes du métissage* : Actes du 123^e congrès national des sociétés historiques et scientifiques, section d'anthropologie et d'ethnologie françaises, Antilles-Guyane 1998/éd. Sous la dir. de Jean-Luc Bonniol. Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 2001, 83 - 91
- COLOMB, Christophe, *La découverte de l'Amérique. I. Journal de bord. 1492-1493, II Relations de voyage 1493-1504, III Relations de voyages, 1493-1504* Traduit par Michel Lequenne et Soledad Estorach. Éditions La Découverte, Paris, 1991.
- COTTENET-HAGE, Madeleine, Christiane P. MAKWARD, *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française : de Marie de France à Marie Ndiaye*, Karthala, Paris, 1996
- CUQ, Jean-Pierre, *Le français langue seconde*, Hachette, Paris, 1991
- DE LAS CASAS, Bartolomé, *La destruction des Indes*, Éditions Chandeigne, Paris, 1995
- DE LA GARZA, Mercedes *Literatura maya*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1992
- De LA RONCIERE, Monique, Michel Mollat du Jourdin, *Les Portulans. Cartes maritimes du XIII au XVII siècle*, Nathan, Office du livre S.A., Fribourg, Suisse, 1984
- DEPECKER, Loïc, *Les mots de la francophonie*, Belin, Paris, 1990
- Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*, Monte Avila Éditions, Caracas, 1995
- Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Encyclopédie Universalis, Albin Michel, Paris, 1997
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, Paris, 1984
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Éditions Gallimard, Paris, 1963

- ELIADE, Mircea, (1952) *Images et symboles*, Éditions Gallimard, Paris, 1980
- ELIADE, Mircea, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* (Deuxième édition revue et corrigée 1968) Éditions Payot, Paris, 2004
- ELUARD, Paul, « Les yeux fertiles »(1936), « Ondée », *Œuvres complètes*, Éditions Gallimard, Paris, 1968, 496
- Encyclopédie Larousse L'intégrale*, 2004
- ENO BELINGA, S.M., *La littérature orale africaine*, Les classiques africaines, Éditions Saint-Paul, Paris, 1978
- FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Éditions du Seuil, Paris, 1952
- FANON, Frantz, *Les damnés de la terre*, (1961) Éditions La Découverte, Paris, 1987
- FORTUNÉ, Félix-Hilaire, *Antilles françaises : De la Nature et des hommes*, L'Harmattan, Paris, 2002
- GREIMAS, Algirdas Julien, Joseph COURTÉS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné du langage*, Hachette, Paris, 1979
- GRIAUDE, Marcel, Germaine DIETERLEN, « Los Dogon », *Mundos Africanos*, (International African Institute), Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1959, pp-140-173
- GUÉNON, René, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Buenos Aires, Éditions Universitaria de Buenos Aires, 2^{ème} édition, 1976
- GREVISSE, Maurice, *Le bon usage*, Duculot, Paris, 13^e édition, 2004
- HAZAËL-MASSIEUX, Guy et Marie-Christine, « Le français aux Antilles » *Le français dans l'espace francophone*, Tome 2, Honoré Champion Éditeur, Paris, 1996
- JAHN, Janheinz, *Muntu. Las Culturas de la negritud*, Éditions Guadarrama, Madrid, 1970
- JEWSIEWICKI, Bogumil, « Héritages et réparations en quête d'une justice pour le passé ou le présent », *Cahiers d'études africaines*, « Réparations, restitutions, réconciliations entre Afriques, Europe et Amériques », XLIV (1-2), N° 173-174, EHESS, Paris, 2004 7-24
- Le Petit Robert 1*, (rédaction dirigée par A. REY et J. REY-DEBOVE), Dictionnaires Le Robert, Paris, 1985
- LEQUENNE, Michel, Soledad ESTORACH, *Christophe Colomb. La découverte de l'Amérique. III Relations de voyages, 1493 - 1504. Table des tomes I, II et III*. Éditions La Découverte, Paris, 1993
- LEPOINTE, Eric, « Le réveil du volcan. La Soufrière en 1976. La population guadeloupéenne à l'épreuve du danger. » *Les catastrophes naturelles aux Antilles : d'une Soufrière à une autre*, sous la direction d'Alain Yacou, Paris, Éditions Karthala, Université des Antilles et de la Guyane, 1999
- LOPEZ LEMU, Virgilio, « Una conversación con Jean-Paul Sartre. », *Entrevistas. Alejo Carpentier*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 1985, pp. 507 - 510.
- LOUIS XIV, *Le Code Noir de 1685, Le Code Noir de 1724*, L'Esprit frappeur, Paris, 1998
- LOUISE, René, *Manifeste du marronisme moderne*, Éditions Lafontaine, Martinique, 1998
- MALRIEU, Joël, *Le fantastique*, Éditions Hachette, Paris, 1992
- MASSE, Raymond, « Métissage des savoirs et itinéraires de soins et de santé mentale dans la Martinique d'aujourd'hui », *Paradoxes du métissage : Actes du 123^e congrès national des sociétés historiques et scientifiques, section d'anthropologie et d'ethnologie françaises, Antilles-Guyane 1998/éd. Sous la dir. De Jean-Luc Bonniol. Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 2001, 145 - 158*
- MALHERBE, Michel, *Les langages de l'humanité*, Seghers, Paris, 1983

MESCHONNIC, Henri, *De la langue française*, Hachette Littératures, Paris, 1997
 MÉTRAUX, Alfred, *Le vaudou haïtien*, Éditions Gallimard, Paris, 1958
 MEYER, Jean, *Esclaves et négriers*, Découvertes Gallimard, Paris, 1986
 MATO, Daniel, *Cómo contar cuentos*, Monte Avila Éditions, Caracas, 1991
 PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Seuil, Paris, 1970
 REGENT, Frédéric, « Couleur, statut juridique et niveau social à Basse-Terre (Guadeloupe) à la fin de l'Ancien Régime (1789-1792) *Paradoxes du métissage* : Actes du 123^e congrès national des sociétés historiques et scientifiques, section d'anthropologie et d'ethnologie françaises, Antilles-Guyane 1998/éd. Sous la dir. De Jean-Luc Bonniol. Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 2001, 41- 50
 ROUCH, Alain, *Littératures nationales d'écriture française*, Bordas, Paris, 1986
 SAMBRANO URDANETA, Oscar, Domingo MILIANI, *Literatura hispanoamericana*, Monte Avila Éditions, Caracas, 1991
 SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948) Gallimard, Paris, 2004
 SARTRE, Jean-Paul, *Situations IX*, Gallimard, Paris, 1972
 SAUNDERS, Nicholas, *Les animaux et le sacré*, Éditions Albin Michel, Paris, 1995
 SERVA, Cyril, Georges COMBÉ e.a., *De l'abolition de l'esclavage à la départementalisation*, Éditions Jasor, Pointe-à-Pitre, 2001
 STAMM, Anne, *Les religions africaines*, Presses Universitaires de France, 1995
 TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Paris, 1970
 TODOROV, Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2 Poétique*, Éditions du Seuil, Paris, 1968
 TOUMSON, Roger, *L'utopie perdue des Iles d'Amérique*, Honoré Champion Éditeur, Paris, 2004
 YACOU, Alain, *Les catastrophes naturelles aux Antilles : d'une Soufrière à une autre*, Paris, Éditions Karthala, Université des Antilles et de la Guyane, 1999

Revues:

Antilla, n° 875 mars 2000
Antilla, n° 1164, octobre 2005
Autrement : Antilles, Espoirs et Déchirements de l'âme créole, Série Monde H.S. n° 41, Paris, octobre 1989
Autrement : Guadeloupe 1875-1914, Série Mémoires n° 28, Paris, janvier 1994
Bulletin Hispanique, Tome LXX N. 1-2, Bordeaux, janvier-juin 1968
Cahiers de littérature orale n° 21, Publications Langues' O, Paris, 1987
Cahiers de l'Université de Perpignan, Société et Littérature antillaise, aujourd'hui, Actes N°25, Perpignan, novembre 1995
Cahiers d'études africaines, « Réparations, restitutions, réconciliations entre Afriques, Europe et Amériques », XLIV (1-2), N° 173-174, EHESS, Paris, 2004
Caribe, Boletín del Grupo Interdisciplinario de Estudios Caribeños, 1987, n°3, Université Simon Bolivar, Caracas
Études Francophones, Vol. XI, n° 2, Lafayette, Louisiane, 1996
Études Francophones, Vol. XIII, n° 2, Lafayette, Louisiane, 1998
Études Francophones, Vol. XIV, n° 2, Lafayette, Louisiane, 1999
Europe, n° 612 : Martinique, Guadeloupe, avril 1980
Géo magazine N° 309, « Antilles françaises, patrimoine créole », Novembre 2004

Éditions Gallimard

Itinéraires et Contacts des cultures, v. 3, Littératures insulaires : Caraïbes et Mascareignes , Université Paris 13, L'Harmattan, Paris, 1982

Itinéraires et Contacts des cultures, v.25 : Le Réalisme merveilleux, Université Paris 13, L'Harmattan, Paris, 1998

Magazine littéraire n° 300, La Caraïbe, Guadeloupe / Martinique, Octobre 1998

Magazine littéraire n° 369, L'âge du baroque , Juin 1992

Notre Librairie n° 73, Janvier - Mars, Paris,1984 : Caraïbes I

Notre Librairie n° 74, Avril - Juin, Paris,1984 : Caraïbes II

Notre Librairie, n° 117, Avril - Juin Paris,1991: Nouvelles écritures féminines. 1. La parole aux femmes

Notre Librairie, N°127, Juillet-Septembre, Paris, 1996 : Cinq ans de littératures 1991-1995 : Caraïbes 1

Notre Librairie, n° 130, Avril - Juin Paris,1997 : 500 nouveaux titres de littérature des Caraïbes et de l'Océan Indien. 1990 - 1995

Notre Librairie n° 143, Janvier - Mars, Paris,1984 : Littératures insulaires du Sud

Notre Librairie, N°155-156, Juillet-Décembre, Paris, 2004 : Identités littéraires

Présence Africaine, n° 76, 4^{ème} trimestre, Paris,1970

Présence Africaine n° 121-122, 1^o/2^o trimestre, Paris, 1982

Revue Francophone, vol. VIII, n° 2, Lafayette, Louisiane, 1993

Revue Francophone, vol. IX, n° 2, Lafayette, Louisiane, 1994

Revue Francophone, Vol. X, n° 2, Lafayette, Louisiane, 1995

Textes, Études et Documents (TED), Centre Universitaire Antilles-Guyane n° spécial :

Pluie et vent sur Télumée Miracle, n° 2, Fort-de France, 1979

Textes et documents pour la classe, n° 627, Les Amériques avant Colomb, Centre national de documentation pédagogique, Paris, septembre 1992,

La Tribune des Antilles n° 33, novembre 2001

Tropiques : Revue trimestrielle, Fort-de-France, 1941-1945, réimpression J.M. Place, Paris, 1978

ANNEXES

I. Documents

1. Alejo Carpentier : Prologue du roman *Le Royaume de ce monde*
2. Entretien avec Simone Schwarz-Bart
3. Classification des perturbations

II. Géographie / Ethnographie

1. Atlas Miller⁵⁷⁵

2. 4500 ans d'habitat antillais⁵⁷⁶

⁵⁷⁵ Bibliothèque nationale de France, service de reproduction, Res. Ge AA 640

⁵⁷⁶ *Géo magazine* N° 309, « Antilles françaises, patrimoine créole », Novembre 2004

3. Les grands sites du patrimoine créole⁵⁷⁷

III. Photographie

1. La présence du baroque

⁵⁷⁷ *Idem.*

2. Entretien avec Simone Schwarz-Bart. Pointe-à-Pitre 08/01/03

M.A. - Quel roman avez-vous commencé à écrire?

S.S.B. - J'ai commencé à écrire *Pluie et vent sur Télumée Miracle* en Suisse. Télumée, ce personnage éternel, l'âme de ce pays, représentant d'un pays qui disparaissait chaque jour. Ces gens c'est un univers de Matusalem, un temps grand, j'ai basculé dans un monde, les pieds dans le Néolithique. D'abord j'avais écrit une petite nouvelle, après plusieurs nouvelles. Télumée était un commencement, elle ne savait pas, Ti Jean était une continuité, l'illustration, la quête en Afrique et en Europe. C'était à cette génération de débroussailler la forêt, de voyager en Afrique, l'Afrique qui était et n'était pas, qui ressemblait et qui ne ressemblait pas : une mère patrie pour nous. Mais les Africains nous voyaient autres. Il fallait donc assurer l'Antillanité, cette originalité. Nous, Antillais, transplantés, des graines promenés par le vent comme disent les Haïtiens. Il fallait retrouver le monde antillais, un monde de croyances dont on avait honte face à l'Europe qui est la raison.

Mais il y a des références cachées et profondes. L'histoire de Ti Jean, symboliquement, est un trajet, une grande ballade. C'est un gambadeur des mondes qui revient chez lui pour s'assumer. C'est une tête personnelle à chaque communion dans ce village mondial. La question qui se posait était : avons-nous une identité ? Et il fallait répondre. Ti Jean est un mythe de la Guadeloupe, une histoire qui vient de mon enfance. L'univers peut disparaître, la disparition du soleil c'est la disparition du monde. Ce sont des craintes et de des mythes très modernes, l'interrogation sur la réalité du monde. L'univers de chaque Guadeloupéen, la personnalité antillaise est tissée d'incertitude. Il faut toujours douter, le doute rend la vie mystérieuse. On est des mutants, notre réalité est une réalité inachevée, c'est une garantie, une richesse, toujours

en quête ; à la recherche. Et le tour terminé de l'apport africain il faut chercher l'apport indien, hindou, et l'apport européen.

Dans un monde métis, il faut voir les étapes et qu'est-ce que ça recouvre ? Un chaos ? Il faut exorciser les démons mais ce n'est pas conscient. Un monde étrange avec des personnalités riches et passionnées, une guerre sourde et il faut qu'il y ait un qui gagne. Ça donne une littérature baroque et riche, étrange et imaginative : ce qui est là et ce qui n'est pas là. C'est un monde imaginaire des croyances, le monde du non-dit, le langage (le proverbe, la chanson), le geste de la femme qui n'a pas sa place.

Il y a des surgissements, des signes des mondes qui sont souterrains et aériens. Dans le village mondial le monde se féconde, par exemple, le monde de la danse en Europe, de l'expression corporelle. Les croyances peuvent se partager. La rationalité s'interroge, notre univers irrationnel trouve son droit d'existence. Même avec les découvertes scientifiques, un infini qui vient de se faire sentir réclame sa place dans l'univers humain.

M.A. - Pourriez- vous parler du conte *L'homme qui voulait vivre à l'odeur*.

S.S.B. - *L'homme qui voulait vivre à l'odeur* veut dire qu'il ne faut pas se contenter de passer comme un esprit. C'est une réalité pour moi, je ne m'interroge pas, c'est une philosophie, un regard sur le monde, je ne suis pas une analyste, je ne veux pas m'interroger. C'est mystérieux. L'on doit investir et profiter, louer ce qui est beau, même dans la pire vie, la beauté du monde c'est la seule chose qui console. Les cinq sens sont très importants : les yeux, les oreilles, le palais... cela vient de mon père qui disait « les esprits ne cuisinent pas, les hommes cuisinent ». La beauté de la condition humaine. Il y a aussi un syncrétisme qui n'est même pas conscient, cela vient de ma mère, de ma grand- mère. Un univers aérien, des gestes, par exemple, allumer une bougie, embrasser la terre. Ces gestes sont là mais ce n'est pas codifié comme en Afrique. Il y a d'autres exemples comme la métamorphose, sortir de sa condition. En Guadeloupe il y a des arbres qui ont la parole, un univers qui n'est pas chrétien au sens stricte du terme, même s'il y a croyance en Dieu et aux saints. Il y a une coexistence pacifique des croyances, divers univers qui se côtoient, comme un gâteau : il y a plusieurs essences. Dans les contes il y a beaucoup de traces africaines, des correspondances directes en Afrique d'un même conte antillais. C'est un monde très profond.

M.A.- Comment avez-vous été accueillie par la critique littéraire?

S.S.B.- Ils n'ont pas de référence, ce n'est pas leur monde, ils ne cherchent pas, ils ne veulent pas le connaître, et ils le méprisent. Un occidental a toutes les clés. On sent que les critiques vous jugent selon des critères qui ne sont pas les vôtres.

M.A.-Votre œuvre est-elle nationaliste?

S.S.B.: Oui. Et mes livres sont arrivés trop tôt avec la notion de Créolité. Maintenant l'existence de cet univers n'est pas contestée. Certains critiques métropolitains ont qualifié mes romans d'univers de bananes. Il y a un proverbe yiddish qui dit « vous savez tout, mais à quoi bon si vous gardez les lunettes sur les yeux et l'automne dans le cœur ». A partir de là on peut tout pardonner : des gens avec des lunettes et des feuilles mortes sur le cœur. Pour les Antillais c'est l'obligation de l'apprentissage de l'autre monde : la scolarité, la supériorité, l'histoire, la géographie, la philosophie. Ce sont des éléments de comparaison, de relativité. Mais l'autre ne connaît pas notre univers et ne veut pas le connaître parce qu'il le considère inférieur.

M.A.- Pourriez-vous parler maintenant des noms des lieux.

S.S.B. - Les noms qui apparaissent dans les romans ce sont des lieux qui existent, des lieux dits, des lieux d'habitation humaine, des lieux dans la forêt. La Goyave était sauvage, dans le bon sens du terme. À l'époque elle était nue, sans maisons, sans électricité, il y avait quelques errants, quelques vagabonds, et l'amour du silence. Les enfants étaient libres, il n'y avait pas de voitures. J'étais fille unique, rêveuse, je voyais les zombis, je les faisais exister dans mon imagination, et je remplissais ce monde qui était vide.

Géographie

Atlas Miller⁵⁷⁸

⁵⁷⁸ Bibliothèque nationale de France, service de reproduction, Res. Ge AA 640