



Archives de sciences sociales des religions

147 | juillet-septembre 2009
Traduire l'intraduisible

« Rien n'est plus fort que le Bon Dieu ! »

Quand le conteur créole convoque et traduit le Dieu colonial

Philippe Chanson



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/assr/21415>
DOI : 10.4000/assr.21415
ISSN : 1777-5825

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2009
Pagination : 125-145
ISBN : 978-2-7132-2217-7
ISSN : 0335-5985

Référence électronique

Philippe Chanson, « « Rien n'est plus fort que le Bon Dieu ! » », *Archives de sciences sociales des religions* [En ligne], 147 | juillet-septembre 2009, mis en ligne le 01 octobre 2012, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/assr/21415> ; DOI : 10.4000/assr.21415

Philippe Chanson

« Rien n'est plus fort que le Bon Dieu ! »

Quand le conteur créole convoque et traduit le Dieu colonial

Si l'entrée dans la « raison graphique » des contes antillais a été indubitablement marquée par les monumentales collectes en trois tomes d'Elsie Clew Parsons (1933, 1936, 1943), le regain d'intérêt manifesté du côté des auteurs des Antilles et de la Guyane françaises à propos de cette « littérature orale » commence dès les années soixante de décolonisation pour leur rapatriement en corpus (Lohier, 1960 ; Georgel, 1963), puis autour des années quatre-vingts pour l'ébauche de leurs commentaires (Jardel, 1977, 1979 ; Suvélor, 1989), pour aboutir au pic d'une réflexion conduite par les créolistes dans les années quatre-vingt-dix (I. Césaire, 1990 ; Chamoiseau, Confiant, 1991 ; Relouzat, 1992). C'est cette pensée lettrée qui contribue largement à alimenter aujourd'hui la vie de ces contes inoubliables nés dans la douleur de l'esclavage. Il manquait cependant une étude s'intéressant plus spécifiquement au registre particulier des pièces à caractère « théologique » sur lesquelles ont porté nos recherches.

Dans la masse étonnante de quelque six cents contes créoles de ce dernier type que, dans cette visée, j'ai pu collecter jusqu'à ce jour dans toute la Caraïbe – et dont plus de deux cent cinquante proviennent des seules Antilles-Guyane –, soit des contes qui parlent de Dieu (toujours rendu en créole par « Bon Dieu »¹), qui le mettent en scène ou le mettent proprement dit « en jeu », c'est le titre de cet ancien conte guyanais, « Rien n'est plus fort que le Bon Dieu », qui, renforcé par son contenu, m'a immédiatement paru synthétiser au mieux, en liminaires, l'enracinement profond de la traduction de Dieu dans ces départements français d'outre-mer, terrains de cette enquête.

Recueilli par le folkloriste guyanais Michel Lohier, puisant aux récits de veillées transmis oralement par sa grand-mère, ce conte tisse et retisse, à l'aide

1. Non pas au sens que Dieu est bon (on dirait alors « Bon Dieu bon »), mais selon la terminologie usuelle ayant transité par les voies ecclésio-coloniales françaises avant de s'inscrire de cette façon telle *la* désignation quasi officielle dans la culture comme dans les lexiques créoles modernes où elle est du reste contractée en un seul terme : « *Bondié* » ou « *Bondyé* » aux Antilles et « *Bondjé* » en Guyane.

du procédé de l'enchaînement de superpositions narratives à chaque fois réamplifiées d'un nouvel élément, l'histoire d'un petit oiseau dit en créole Ti-Zozo. Voilà Ti-Zozo montant sur un arbre ; la branche se casse, il tombe alors, se rompt une patte et dit par dépit : « Rien n'est plus fort qu'un arbre ! » En écho, l'arbre lui répond qu'effectivement il est fort, mais que le vent est encore plus redoutable parce qu'il plie ses branches : « Rien n'est plus fort que le vent ! » Intervient ensuite la muraille pouvant résister au vent mais moins puissante que le rat capable de passer entre ses interstices : « Rien n'est plus fort que le rat ! » Puis s'enchaîne, par ricochet, un jeu de renvoi à une plus grande puissance et à « Rien n'est plus fort... » reporté sur le chat, la corde, le couteau, le feu et ainsi de suite pour en venir finalement à l'homme non sans que la série retombe sur l'arbre cassant la patte de Ti-Zozo suivi de cette leçon apparemment incontestable : « Rien n'est plus fort que l'homme ! » On croit donc pouvoir en rester là lorsque ce dernier ajoute : « Je suis fort, mais le Bon Dieu me tue... » ; ou, selon la version transmise par cet autre folkloriste guyanais qu'est Auxence Contout, « le Bon Dieu prend ma vie » ou « met fin à la vie » ; en bref, dispose de la vie de l'homme. Une déclaration qui, tranchant incontestablement avec la force première de l'arbre, cause d'une simple blessure et non de la mort de Ti-Zozo, signe la radicale et redoutable omnipotence universelle du Bon Dieu par laquelle se clôt le conte : « Il n'y a rien de plus fort que le Bon Dieu ! » (Michel Lohier (1980 : 154-157) ²).

Si cette traduction du Bon Dieu convoqué par le conteur créole correspond à première vue à une « logique métaphysique » largement répandue – pour ne pas dire invariante – attribuée au Dieu suprême, les oripeaux des apparences tombent cependant bien vite à l'étude des terrains créoles sous la guirlande des mots « ra-contés ». Sous l'omnipotence fatale, c'est le dévoilement de la condition servile qui opère et s'inscrit ici. L'impressionnant corpus des « contes théologiques » ne fait que le confirmer en tissant et retissant cette trame mémorielle solidement cousue *sous* le tissu de l'apparence ludique et volontairement anodine du merveilleux. Le Bon Dieu créole, issu du christianisme catéchisé, est incontestablement – stratégie du conteur ! – le maître colon « redividu », présence toute puissante qu'il faut à la fois se concilier et tenter de rouler. Historiquement, tenant très naturellement le rôle inexistant du mythe qu'il reconstitue au sein de sociétés sans autre fondation première que « le hiatus originel de la Traite » et recrées à partir d'une situation de dépossession anthropologique et d'amnésie ontologique dont les penseurs créoles situent le point nodal dans ce qu'ils nomment « l'expérience du gouffre » – la cale négrière – (Glissant, 1981 : 348 ; 1990 : 19), le conte créole s'est mué en « substitut de mythe » (Jardel, 1979 : 15-16 ; 1985). Il s'est, en effet, singulièrement érigé en parole de genèse et d'explicitation métaphysique du monde concret et spirituel de l'esclave, des hiérarchies, des comportements et des tactiques de survie au sein de la Plantation dont il est issu.

2. La version donnée par Auxence Contout (2003 : 98-101), quoique plus récente, a l'avantage de laisser également le texte en vieux créole guyanais : « *Arien pa fô passé Bon Guié* ».

Et c'est sans aucun doute ce qui le spécifie dans ses rapports aux autres pièces du corpus universel et en particulier avec celles provenant d'Afrique, d'Europe avec lesquelles il partage quelques items et marqueurs manifestes³ : il est né *en situation*, au contact abrupt du réel, dans un contexte de domination bardé de contraintes raides de lois, de règles, de structures traduisant des relations complexes et souvent obséquieuses favorisant la délation.

Certes, comme tous les contes, le genre créole sait divertir. Mais on rappellera que sous le leurre magistral du divertissement, sa fonction première – et d'autant qu'il ne peut être « tiré » que de nuit⁴ – était de tenir doublement en éveil. De tenir éveillé contre l'endormissement provoqué par le labeur de jour, mais surtout de tenir *l'esprit* en éveil. Ce que laisse précisément entendre l'impératif typique des conteurs guyanais : « *Rouvéyé l'kont !* » (Contout, 2003 : 76, 98, 128, 184). Il s'agit bien de « rou-véyé » en créole, c'est-à-dire de littéralement « prendre garde », soit tout à la fois « sur-veiller », guetter, faire attention, rester en éveil. Un « resté éveillé » que Daniel Maximin (2006 : 18) exhausse pour sa part d'un double sens malicieux en écrivant que les contes sont en réalité proférés « pour endormir et réveiller à la fois » : pour endormir la conscience du maître tout en réveillant celle d'un auditoire qui, paradoxalement, « ne doit pas s'en laisser conter » !

C'est donc sur cette toile de fond que le Bon Dieu chrétien convoqué par le conteur créole s'est retrouvé aux prises avec la gent animalière figurant les acteurs serviles. Présenté comme il se doit sous des traits débonnaires, on découvre pourtant bien vite qu'il ne cesse de distiller sa morale à coup de sanctions et d'atteintes physiques – qui sont autant de coupures ou de ruptures symboliques – par lesquelles, inlassablement, se terminent quasiment tous les contes. Pourquoi

3. On n'insistera pas sur cette évidence qui a fait l'objet d'importants travaux et, pratiquement à chaque fois, rappelée dans les liminaires des recueils de contes. L'Afrique et l'Europe (dont principalement la France) mais aussi l'Amérique amérindienne se perpétuent dans le conte créole comme le montrent de nombreux parallèles, filiations, emprunts et recoupements de personnages tels Lapin et Araignée par exemple. Mais d'une façon totalement déconstruite permettant une réadaptation radicale en contextes antillais et guyanais. Marqués par l'histoire coloniale, ils n'aboutissent pas aux mêmes conclusions que leurs consœurs et restent des créations tout à fait originales. Ils ont été entièrement refondus pour être coulés dans le moule situationnel des actants serviles. Ainsi les aventures des héros animaliers des Antilles-Guyane, tout en ressemblant à ceux provenant d'Afrique ou des pièces européennes, ne remplissent pas les mêmes rôles moraux et symboliques. Ils les débordent et souvent les « dé-moralisent » par la mise en œuvre de contre-valeurs. Cf. par exemple l'étude de Diana Rey-Hulman (1997 : 953-973).

4. Le seul interdit du conte, c'est sa récitation diurne. Sous peine d'avertissements aussi vivaces que tenaces à l'exemple de cette sentence créole menaçant « d'être transformé en bouteille ». C'est radicalement, au double sens concret et figuré, comme le titre à dessein un ouvrage réunissant les grands écrivains contemporains des Antilles et de la Guyane, une « parole de nuit » (Ludwig, 1994). Tant la nuit de l'esclave, en contraste avec le jour, est le seul espace laissé au plaisir, au loisir, à la sensualité, à une certaine liberté, à l'insoumission donc et, par-dessus tout, à la parole.

Chien ne parle pas ? Pourquoi Crabe n'a pas de tête ? Pourquoi Lapin marche à quatre pattes ? Pourquoi Crapaud n'a plus de queue ? Pourquoi la Frégate s'appelle-t-elle Malfini ? Pourquoi Tortue a-t-elle la carapace en petits morceaux ? Pourquoi Margouillat rampe-t-il ? Pourquoi *Ti Raccon* lave ses aliments ? Pourquoi Macaque n'a plus de poils au bas du dos ? Pourquoi Sole est-elle toute plate ? Pourquoi l'oiseau Gôgô s'adresse au ciel pour quémander de l'eau de pluie ? Pourquoi ?... Tous les chercheurs et analystes s'accordent aujourd'hui à penser que ces interrogations – et tant d'autres non citées –, faisant l'objet de contes, ont tenté de dire, par détour, ce qui – à bon entendeur ! – se devait d'être entendu sous des modes et des postures de survie capables, pour le bénéfique d'un peu d'espérance, de subjuguier le fatalisme et les peurs. Même si « Rien n'est plus fort que le Bon Dieu ! »...

Il faut relire ces contes, savoureux de détails, que l'absence de place nous empêche ici de livrer et de commenter. Apparemment, à leur lecture, tout indique que les péchés mignons de leurs acteurs furent la raison de leur punition : gourmandise ou glotonnerie pour les uns, fourberie ou « menterie » pour les autres, arrogance ou insolence pour d'autres encore, désobéissance ou résistance pour les derniers, voire insouciance ou nonchalance pour les moins coupables... Bref, toutes ces bonnes raisons morales que nos vues mystifiées par une lecture « à la lettre » pourraient nous entraîner à justifier si nous oublions l'essentiel : les grands thèmes serviles si concrets qui y sont abordés, l'enfer du Travail, la Faim, la Violence, la Peur, la Survie et la Délation ainsi que les artifices de ce genre narratif que sont les doubles sens, les hyperboles, contradictions, détours et ambivalences qu'exploite volontairement l'acteur le plus caché mais certainement le plus important de ces récits animaliers qu'est le conteur lui-même, véritable sas d'entrée du conte créole.

Du conteur

Qui donc a pu être le conteur des anciennes plantations coloniales ? Portrait par Patrick Chamoiseau à qui nous devons, sur ce sujet, une collecte ethnographique considérable dont nous lui sommes largement redevables :

« Un bougre tranquille, presque de la qualité de l'Oncle Tom, que le Béké ne craint pas et dont il ne se méfie pas, au point de l'autoriser à parler. Le maître béké sait que, la nuit, il parle. Parfois même, il entend ce que dit le conteur. Notre homme est donc *officiel*, sa place et l'énonciation de sa parole sont dans la norme de l'habitation. Admis, toléré par le système esclavagiste et colonial, notre conteur est le délégué à la voix d'un peuple enchaîné, vivant dans la peur et les postures de la survie. Voix de ceux qui n'ont pas de voix, il est seul comme une chaleur dans un bout de glace »⁵.

5. De la plume de Patrick Chamoiseau, *cf.* Chamoiseau, *Confiant* (1991 : 59). C'est lui qui souligne.

Alors que le jour le conteur est un esclave comme un autre, traité comme un autre, soumis comme les autres, silencieux comme les autres, la nuit voit le « bon Nègre » se transformer en porte-parole reconnu ! Il soulève le couvercle du silence et peut prendre la voix. Et c'est lui qui, l'espace d'un instant, devient le maître ! Chamoiseau encore : lorsque le conteur se lève, « ce père de notre expression artistique, ce premier de nos artistes », il « se dresse Maître de la Parole : Papa-langue de l'Oralité d'une culture créole naissante (...) Réceptacle, relais, transmetteur, ou plus exactement *propagateur* d'une lecture collective du monde » (1988 : 43, 36). Car le conteur, en ce qu'il examine les destins, les chances de survie et tente d'élucider la fatalité, est d'abord celui qui donne voix au groupe. Conteur et auditeurs sont en symbiose. Ensemble ils forment société et c'est ensemble qu'ils scellent les traditions qu'ils sont en train de produire, de cimenter dans une même communion coulée au fil du récit.

Le conteur, médiateur, donne donc voix au groupe. Mais pas à la façon d'une grande voix claire pour tout le groupe. Plus subtilement, comme le dit Édouard Glissant (1990 : 83), « le conteur est un djoueur de l'âme collective », par quoi le philosophe martiniquais veut dire que le conteur travaille par intermittence les situations qu'il « dé-couvre », de gauche et de droite, « là où ça fait besoin », « là où ça se donne ». Et comme il sait que le maître peut entendre ce qu'il énonce, nous dit Chamoiseau, « sa Parole se doit donc d'être opaque, détournée, d'une signification diffractée en mille miettes sibyllines », visant « autant à retenir l'attention qu'à ôter de son propos toute évidence alors dangereuse » (1988 : 11). En une formule, on pourrait dire que le conteur, en champion du détour, clame la parole des dominés tout en ayant l'air de donner la parole aux dominants :

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

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

Autre trait frappant des discours du conteur créole : « l'a-moralité » de sa Parole. C'est un moraliste « a-moral » au premier abord fort « dé-moralisant » pour ceux qui l'écoutent. Apparence toujours. Selon le mot d'Ina Césaire, le conteur se doit « benoîtement » de bafouer « l'observance des règles établies et les principes moraux d'une oligarchie inique » (1990 : 153). Et il le fait sous le masque de cette a-moralité foncière que l'on prête volontiers aux plus faibles comme sous le manteau d'un message qui n'a en soi rien de révolutionnaire. Les solutions apportées à la déveine sont loin d'être collectives, le héros étant finalement fort seul, égoïste, ne pensant qu'à lui-même, « préoccupé de sa seule échappée » (Chamoiseau, 1988 : 10). Il est vrai que le message du conteur est souvent

finalement anti-social par l'affichage sans fard de cet individualisme foncier. Et plus encore quand il se livre sans retenue à une auto-péjoration implacable du Noir esclave. Ruse comme d'habitude, les contes ne faisant finalement que redire ce que la société esclavagiste avait inculqué et véhiculait à propos de la population domestique, et ce que le Maître en voulait bien entendre !

Enfin, la panoplie des armes du détour ne serait pas complète sans mentionner encore cette innocence toujours feinte du conteur : sa parole ne vient jamais de lui ! Dans *Lettres créoles*, Chamoiseau cite en exemple cette envolée si parlante d'un conteur : « *E kreei ?... E kraa !... Kouté pou tann, tann pou konpwann, mé pa mélé non mwen adan bagay la sa...* » (« Écoutez pour entendre, entendez pour comprendre, mais ne mêlez pas mon nom à une chose pareille... »). Un « dit » qui souligne non seulement que le conteur est celui qui donne la voix à un ailleurs qui vient au-delà de lui (et en vérité du groupe), mais qu'il s'en tient à la discrétion qui sied à sa démarche. Il reste prudemment à l'écart de sa propre parole, « derrière le dos du Bon Dieu », derrière les facéties de sa gent animale, à la marge du message de résistance détournée qu'il propage.

C'est ainsi que ce « bougre tranquille », champion du détour, lorsqu'il « tire » un conte ⁶, reste le Maître d'une « revanche verbale collective sur le réel hostile » (Corzani, 1982 : 451). Mais d'une revanche « tirée » *vers un sens eschatologique*. Car le conteur créole ne se contente pas de signifier le réel et d'en rire comme s'il voulait rageusement s'en venger. Son objectif, sa visée, est de participer à sa transformation, à sa subversion en suggérant, en catimini, des voies praticables, concevables, face aux voies apparemment sans issues de la réalité. C'est de cette manière qu'il entretient la résistance des esclaves. Il est le traducteur collectif du texte et des aléas de la condition commune, de la destinée servile, qu'il inventorie. Et en tant que traducteur, forcément interprète en réactualisant les situations comme les interrogations spirituelles lancinantes vécues sous la marque des « Pourquoi ? ».

Le choix, précisément, de deux contes majeurs tirés de ce registre, parmi les plus célèbres et les plus commentés du corpus antillais, va nous permettre de l'illustrer, notamment en tentant de faire ressortir cette « traductibilité » *théologique* qui nous préoccupe – par quoi j'entends tout ce potentiel de rendus et d'interprétations théologiques qu'il est possible de dégager et d'analyser à propos du conte créole.

6. Selon l'expression créole. Le conteur est « *an tirè-kont* », « un tireur de conte », désignation qui revêt pour le moins deux sens : un sens oratoire, subjectif, spatial, en ce que le conteur joue à tirer au maximum une idée en longueur de temps comme en largeur d'élucubrations autant risibles que conceptuelles (c'est tout son art !), et un sens objectif tout à fait *verbatim*, sans doute premier, celui véritable du tir, de viseur ciblant telle ou telle perspective à conter.

De Chien frappé de mutisme à la mort de Colibri

« Pourquoi Chien ne parle pas ? »

Remarquablement révélateur de l'art consommé du Maître de la Parole, le premier de ces deux contes, *Pourquoi Chien ne parle pas ?*, a pris vraisemblablement naissance lors des veillées martiniquaises bien avant de passer en Guyane et en Guadeloupe⁷. Il raconte qu'il y a longtemps, le Bon Dieu descendait souvent sur la terre et pouvait faire sa petite inspection *incognito* parce qu'il passait pour un Blanc de l'île, habillé de toile amidonnée, coiffé d'un casque colonial ou d'un panama, et parce qu'il tenait à la main (comme tous les Békés de l'époque) un « bâton macaque » d'autant plus redoutable que, porté à son oreille, il lui livrait magiquement les réponses à tout ce qu'il désirait savoir !

Bon Dieu se promenait donc, mais toujours avec son chien qui, à l'époque, parlait. En chemin, il rencontre un bel homme, grand et fort, tentant d'abattre à lui tout seul cet arbre colossal qu'est le fromager. « Quand penses-tu finir ton ouvrage ? » lui demande le Bon Dieu. « Demain » lui répond simplement notre homme qui se remet au travail. Quelques jours après, la scène se répète, car l'homme n'a pas réussi à terminer son ouvrage. Il affirme toujours, à celui qu'il ne sait pas être le Bon Dieu, qu'il achèvera bientôt sa tâche si les zombis (esprits réputés hanter les fromagers) ne se mettent pas en travers de son chemin. Le Bon Dieu, continuant sa promenade, grommelle cette fois contre notre homme qui met en avant la force potentielle des esprits sans même penser à celle supérieure du Bon Dieu ! Il n'aurait qu'à dire : « *Si Bondyé lé* » (« Si Dieu le veut », « S'il plaît à Dieu »), « et tout marcherait pour lui comme sur des roulettes... »⁸ Mais Chien a tout entendu et s'arrange subrepticement pour transmettre le secret de la réussite à notre homme. Et lorsque trois jours plus tard le Bon Dieu, repassant par-là, lui demande s'il pense enfin achever sa peine, il s'entend aussitôt répondre : « Il sera fini bientôt, Monsieur, s'il plaît à Dieu ! » Resté *estébécoué* (selon la pétillante expression créole), le Bon Dieu s'en retourna songeur. Mais Chien trotinant devant lui en frétilant la queue et son bâton magique porté à son oreille lui révélèrent la trahison. Bon Dieu donna à Chien « un tel coup de "bâton macaque" que, depuis ce jour, il ne put qu'aboyer » !

Place privilégiée, place de Commandeur d'Habitation ou de « nègre de maison » toujours aux basques du maître ? En tous les cas, place délicate d'intermédiaire entre ce dernier et les esclaves de plantation, cette place d'entre-deux de Chien n'est pas toujours des plus enviables. À preuve qu'incontestablement,

7. Pour la Martinique, cf. *Pourquoi le chien ne parle pas ?* collecté par Georgel (1963 : 130-133) ainsi que la version créole *Poutchi chyen pa ka palè ancò* de l'ouvrage coordonné par Maurice Bricault (1976 : 38-42). Une adaptation guyanaise en a été rapportée par Contout (2004 : 120-123) sous le titre *Chien pédi la paròl*, et une adaptation guadeloupéenne, *Poukisa chyen pa ka palé ?* a été retenue par Pouillet et Telchid (1999 : 139-140).

8. Dans une version martiniquaise livrée par Lung-Fou (1986 : conte n° 47).

comme l'a noté Francis Affergan à propos de ce conte, la faute de Chien « relève de la trahison puisque, en dupant le Bon Dieu, il aide l'«homme» qui est un Nègre » (2006 : 72). Il n'en reste pas moins que la punition s'inscrit dans le registre des blessures mémorielles les plus graves : celui de la cautérisation de la parole des esclaves, qu'ils soient hiérarchiquement « nègres des champs », « nègres de maison », « nègres à talents » ou, au plus haut, Commandeurs – comme il est bien possible que cela soit finalement le cas à propos de Chien que tant d'autres contes présentent tel le serviteur incontournable attaché au Bon Dieu, gardien de ses affaires et féroce milice contre les fautifs lorsqu'il a ordre de traquer les fuyards. Or, même Chien est frappé de mutisme. Seule la parole quasi magico-religieuse du maître sévère et exigeant est autorisée : « S'il plaît à Dieu ! » Ce qui reste paradoxal puisque le conte relève en même temps, à propos de cette seule parole, que l'on n'aurait jamais dû dévoiler ce qui fait la force secrète, théologique du maître, et donc de sa domination. Transgression d'un puissant interdit qui donne à entendre pourquoi l'être servile, quel que soit son rang, n'en est plus réduit qu'à aboyer. Secret levé, il aboiera cette vérité que tout esclave n'aura de cesse de répéter – et qui ne cesse, en échos, jusqu'à aujourd'hui, de rythmer et d'imprégner toutes les conversations créoles : « Si Dieu le veut », parce que précisément et encore une fois : « Rien n'est plus fort que le Bon Dieu » !

Voire ! L'enquête montre que la formule, effectivement archi-usitée aux Antilles-Guyane, est devenue plus souvent qu'à son tour de pure convenance, fort commode, très arrangeante même, soit donc plus proche d'une « cosmétique oratoire » qu'employée par pure conviction – comme j'ai pu l'établir et le discuter même au sein du cadre ecclésial guyanais. Et en toute correspondance avec l'héritage de notre conteur créole qui n'a eu accès à la « narration biblique » que par le biais des procédés *sacro-repetita* d'un enseignement catéchistique appris « par cœur », soit évidemment sans passer par la lecture ! Ce qui est encore largement le cas aujourd'hui aux Antilles-Guyane. Principale raison pour laquelle, mine de rien, le conteur, via sa parole, par détour, a su singulièrement participer à faire aboyer cette formule biblique de l'Épître de Jacques (4,13-17) dûment catéchisée, que l'on répéta d'abord à l'envi pour la satisfaction du maître. Même sans trop y croire ! Ce qui signifie bien que derrière l'affront symbolique de l'esclave rendu sans voix, Chien aura tout de même réussi à catalyser « la qualité suprême de l'homme soumis qu'est la ruse ». Affergan (2006 : 73) est ici très perspicace. Certes, Chien a perdu, « mais il a su prouver la possibilité de la révolte », et d'une révolte qui peut possiblement venir de ceux-là même attachés au plus près des basques du Béké-Bon Dieu. En d'autres termes, « le chien a aussi montré (...) qu'il ne représentait pas *que* la voix de son maître », mais bien aussi la voix des sans voix à qui il cède à ses dépens, une part du secret du savoir.

Poukisa Chyen pa ka palé ? Dans la magie de la nuit, par la grâce humoristique de ce récit de veillée, voici un éclair de Parole déguisée du conteur sur l'obscurité apparemment fatale des êtres serviles, via la parole même de ceux

que l'on croit toujours si près du maître, en l'occurrence celle de Chien (peut-être) Commandeur. Que l'esclave qui a des oreilles pour entendre, entende : il n'est peut-être pas forcément dit que « Rien n'est plus fort que le maître-Bon Dieu » ! À l'instar de l'expression « Si Dieu le veut » qui affirme une espèce d'omnipotence aliénante qui n'est peut-être pas si étanche que l'on croit ! Car, comme le résume Laënnec Hurbon (1972 : 214) commentant cette formule également trahie (par un perroquet) dans une version haïtienne du conte, il se pourrait bien qu'au-delà du paradoxe consistant « à reconnaître que rien ne peut se faire avec succès sans Dieu », dans le pragmatisme d'une réalité pléthorique, la lancinante répétition du « Si Dieu le veut », proprement marronné, ne fasse finalement « que masquer la propre volonté de l'homme »...

« Pourquoi Crapaud n'a plus de queue ? »

Attachons-nous maintenant au second conte choisi, sans aucun doute le plus célèbre des Antilles et révélateur encore une fois de la subtilité performative du conteur : *Pourquoi Crapaud n'a plus de queue ?* C'est un conte martiniquais que sa réputation conduisit en Guadeloupe mais qui resta curieusement absent en Guyane. Plus connu sous le nom de « Conte Colibri », il doit sa célébrité non seulement au fait qu'il n'est connu que sous une forme unique (c'est un hapax), qu'il nous est parvenu sous la plume prestigieuse de Lafcadio Hearn⁹, qu'il est un des plus anciens puisque l'écrivain anglo-américain l'a collecté au cours du séjour qu'il fit entre 1887 et 1889 en Martinique¹⁰, qu'il est sans aucun doute celui qui fut le plus commenté, comme l'indiquent, parmi d'autres, les annotations d'auteurs tels Serge Denis qui a édité et introduit Hearn (1932), Aimé Césaire et René Ménénil (1942), Anca Bertrand (1966), Roland Suvélor (1989), Raymond Relouzat (1992), ou encore Daniel Maximin (2004 et 2006), mais également parce qu'il est celui qui a laissé le plus d'impact psychologique et même affectif aux Antilles.

Que nous narre ce conte ? Le Bon Dieu décide de faire une route en utilisant les nègres. Mais ceux-ci prétendant ne pouvoir travailler qu'au son du tambour, Bon Dieu fait mander le seul tambour qu'il y avait sur Terre, celui de Colibri.

9. On ne connaît, en effet, pas d'autre version que celle transcrite par Lafcadio Hearn. Il fut publié pour la première fois en français en 1932, à Paris, au Mercure de France, dans le recueil *Trois fois bel conte*, traduit avec le texte faisant office d'original en créole antillais, puis réédité à l'identique à Vaduz, chez Calivran Anstalt, en 1978. « Conte Colibri » fut repris entre-temps dans la revue *Tropiques*, n° 4 de janvier 1942, avec une « Introduction au folklore martiniquais » co-signée de Césaire et Ménénil. Ce conte a toujours été reproduit pratiquement tel quel, si ce n'est avec quelques modernisations lexicales par Lung-Fou par exemple (1986 : conte n° 49), sous le titre « Comment Crapaud perdit sa queue ».

10. Le conte le plus ancien que nous possédons est celui collecté en Guyane : « Nèg, Inguien kè Blang » (« Le Nègre, L'Indien et le Blanc »), édité par Alfred de Saint-Quentin, en 1872 (dans son *Introduction à l'histoire de Cayenne. Recueil de contes, fables et chansons en créole*, Antibes, J. Marchand libraire-éditeur), mais introduit comme étant « connu depuis plus d'un siècle dans la colonie ».

Pour ce faire, il envoie d'abord Cheval, qui est à son service, demander de gré ou de force à Colibri de lui prêter son tambour. Cheval argumente, mais Colibri refuse catégoriquement, déclarant avec aplomb que Dieu n'aura ce tambour que « quand ma tête sera sous la pierre de taille, dans la cour de ma maison ». Lors donc, Cheval se cabre, et Colibri, sentant le danger, en appelle à Crapaud, « son propre nègre », pour lui donner de la force en frappant habilement le tambour. Aussitôt dit, Crapaud grimpe sur le tambour, le martèle si bien et chante si fort que Colibri, même s'il en perdit quelques plumes, de son bec foudroyant – Zip, Zip ! – creva les deux yeux de Cheval. Ce que voyant, Bon Dieu, dont « la bile s'échauffe », décide d'envoyer Bœuf affublé de ses grandes cornes avec ordre de convaincre Colibri. Mais puisant à nouveau courage et énergie au son des chants et des rythmes cognés par Crapaud, le petit rebelle, même blessé aux aisselles par les cornes de Bœuf, en moins de temps qu'il ne faut pour le dire, fait de son bec redoutable, sortir – Tac ! – les deux yeux de la tête de Bœuf. Voilà Bon Dieu tout en colère : « il roula son tonnerre », « poussa un grand cri » et envoie Poisson Armé. Quand Colibri le voit arriver et s'enrouler en boule, les yeux tueurs précautionneusement rentrés, rétractés sous le hérissé de ses piquants semblables à des lames acérées, imperceptiblement « un petit froid lui saisit le corps ». Il prie donc Crapaud de frapper comme jamais son tambour. Mais Crapaud a beau être un *tambouyé* émérite, il a beau mettre ses doigts en sang à force de « manier », de taper et de chauffer tambour, il a beau suer d'encre à force de chanter, Colibri labouré par la multitude d'épées de Poisson Armé, tombe raide mort. Poisson Armé d'un coup de coutelas tranche la tête de Colibri et la met sous la pierre de taille de la maison ! Alors seulement il prend le tambour et l'apporte au Bon Dieu pour faire travailler les nègres. C'est dans la précipitation du dénouement que Crapaud, mort de peur, « s'enfuit si vite que dans sa course précipitée sa queue reste prise sous le tambour... » Voilà comment Crapaud perdit sa queue !

De cette histoire assez cryptée et à nouveau cadrée par l'omnipotence et la domination implacable affichée du Bon Dieu, dressons une petite anthropologie de Tambour, de Colibri, de Poisson Armé et de Crapaud.

« L'en-jeu » de Tambour

De Tambour tout d'abord, dont la possession domine en vérité « l'en-jeu » proprement dit du conte, et qui, à ce titre et plus encore, dans la pensée des esclaves, en tant que véritable « *logos* de la culture africaine »¹¹, mérite le choix d'une majuscule. Tambour n'est-il pas « le drapeau nègre » ? L'instrument de la menace, du signal, du roulement sonore de la rébellion qui peut descendre des

11. L'idée est d'Engelbert Mveng qui parlait du tambour comme du « *logos* de notre culture », in *L'art d'Afrique noire, liturgie cosmique et langage religieux*, Paris, Mame, 1964, cité par Suvélor (1989 : 69).

Mornes ? Raison pour laquelle Tambour a toujours été dans l'histoire coloniale l'instrument par excellence à la fois fort craint et convoité par le maître même, obligé, par calcul, de reconnaître cet ingrédient culturel et guerrier redoutable à très haute valeur symbolique. Car disposer du Tambour c'est bel et bien disposer du Nègre ! Capter sa force de travail ! On sait combien le système colonial avait trouvé là un moyen efficace d'augmenter l'entrain et la productivité des captifs, ce dont témoignait le père Labat évoquant ces chants rythmés « qui animaient le travail en rompant la monotonie ». Faut-il d'ailleurs rappeler le conte « *Nèg né malheré* » qui narre une invitation du Bon Dieu se terminant par la distribution de la richesse au Blanc, de l'intelligence au Mulâtre et du travail au Nègre ? Devant le Nègre déçu, et sur l'insistance de la Sainte Vierge, le Bon Dieu lui ajouta, en guise de consolation, un cadeau sous la forme d'un tambour !¹² Ce qui explique pourquoi, comme l'a fort bien vu Roland Suvélor (1989 : 69), dans notre conte, le tambour revendiqué par les esclaves pour accomplir leur travail signe une véritable « résistance culturelle », à quoi l'on peut ajouter une véritable « reconnaissance culturelle » : sans Tambour, ils se retrouvent tout simplement dépossédés d'eux-mêmes. L'attitude de Colibri déclinant de prêter le précieux instrument devient du coup compréhensible. S'il agit ainsi, c'est uniquement parce qu'il refuse que la repossesion de Tambour par les Nègres serve à leur instrumentalisation aliénante, en d'autres termes, qu'elle participe à les rendre malléables à la volonté et au profit du Bon Dieu maître blanc.

L'identification de Colibri

La question de l'identification de Colibri devient alors intéressante. Est-il ce bon Mulâtre, homme de couleur libre possédant « son nègre » comme l'affirme Suvélor (*ibid.*) soupçonnant, via l'enjeu du Tambour et donc de la force de travail des esclaves, un « en-jeu » de pouvoir hiérarchique entre Blanc et Mulâtre. On n'acquiescera pas forcément, la narration laissant plutôt entendre qu'il s'agirait d'un bon nègre-frère proche de Colibri, bien que cela ait au fond peu d'influence sur la traduction théologique rendue par le conteur. Et s'il était Mulâtre, Colibri ne revêtirait-il pas, au même titre que l'esclave, l'habit du colonisé-christianisé au fait et en phase avec sa négritude ? – ce que laisse précisément entendre le conte qui, par contraste avec le maître Bon Dieu blanc, le présente comme possédant *le* tambour.

On ne pourrait cependant oublier que Colibri est avant tout l'oiseau emblématique de la Caraïbe tant chanté par l'écrivain guadeloupéen Daniel Maximin et dont on dit qu'il fut le symbole métaphysique du combattant amérindien, le guerrier-soleil de la mythologie aztèque ou l'oiseau-dieu des Tainos dans le cœur duquel allait s'établir l'âme des guerriers caraïbes morts au combat (Relouzat, 1992).

12. On trouvera ce conte chez Thérèse Georgel (1963 : 20-27).

C'est un emprunt intéressant qui n'est pas sans souligner le trans-culturalité des thèmes dans la Caraïbe même et, partant, leur transversalité de sens archétypal qui, sans être ici proprement « universels », n'en restent pas moins des opérateurs importants au niveau de la traductibilité de tel conte. Car c'est bien sur fond de cette mémoire méta-anthropologique que Colibri reste l'oiseau coutumier tant aimé, non seulement pour sa formidable légèreté « d'oiseau baise-fleurs » et sa fine beauté aux reflets métalliques, mais pour sa liberté affichée, son irréductible insoumission que célèbrent sa vivacité extrême, ses trajectoires éclairs, inattendues, ses frous-frous d'ailes folles, ses poses en surplace et ses départs soudains, ses brusques esquives et ses montées en flèche vers la lumière du soleil... Et plus encore, tant Colibri, l'oiseau affranchi, autonome, insaisissable, respire l'intelligence, la prudence légendaire et la rapidité d'un savoir-faire tenace sous son apparence frêle.

La surprise passée, il lui sied donc à merveille d'être le minuscule héros de ce conte mis en face de la masse énorme de l'adversité. Son arme secrète – qu'il possède du bout de son bec : l'hyper coup d'œil ! C'est à l'œil de ses adversaires que Colibri s'attaque, qu'il vise, métaphore de cette force précisément aveugle de ceux qui se laissent dominer par elle, tels Cheval et Bœuf qui ressemblent à « ces tristes esclaves que leur carrure et leur épaisseur d'esprit vouaient au rôle d'hommes de main » du Bon Dieu, en d'autres mots, à ces figures pitoyables faisant allégeance au maître en vue d'améliorer leur sort (Suvélor, 1989 : 73).

Poisson Armé, le « pistolero » du Bon Dieu

Poisson Armé, le meurtrier est aussi l'un d'eux. Suvélor voit en lui une « machine à tuer suscitée par le Dieu-Maître deux fois défié » (*ibid.*) Car à la différence de Cheval et Bœuf, il n'a pas ordre de parlementer avec Colibri. Il est bien là pour l'abattre, pour accomplir au fond la basse besogne et sceller le fait que « Rien n'est plus fort que le Bon Dieu ! » Poisson dit « Armé », le bien nommé, l'est du reste pour ce type de mission. C'est en somme le « *pistolero* » du Bon Dieu. Le conteur l'assimile au diodon, ce « hérisson des mers » que la nature a pourvu – lorsqu'il s'énerve et se met en boule – « de petites pointes grosses et longues comme des fers d'esquillettes », comme le décrivait en son temps le père Du Tertre, non sans ajouter force détails sur sa tactique : « Il les dresse, baisse, biaise et traverse comme bon lui semble, et selon ce qu'il en a besoin (...) en rage et furie... il (...) hérissé toutes ses armes, s'enfle de vent comme un ballon et bouffe comme un poulet d'Inde qui fait la rouë » (cité *ibid.*) Voilà comment Poisson Armé manœuvra et se rendit invulnérable, parvenant à dissimuler ses yeux que Colibri, cette fois, ne put atteindre. Roland Suvélor (*ibid.* : 74) en tirera une interprétation hardie mais perspicace : ce poisson redoutable qui fonce yeux fermés sur sa victime, sans sentiment, pourrait bien être « le mercenaire blanc venu de France par la mer », le soldat marin et son « vaisseau de guerre hérissé de canons », convoyé pour assurer l'ordre ou remettre de l'ordre

pour raison d'État ! Poisson Armé serait en somme ce « lointain Pouvoir qui siège au-delà des mers », ce « régulateur de l'ordre colonial » qui, armé de « cécité fonctionnelle », n'a pas même, à la lettre, une miette de regard pour l'homme noir.

Crapaud, le « marron »

Reste le personnage de Crapaud, nègre-serviteur-compagnon de Colibri. On le voit lutter de toutes ses forces contre les envoyés du Bon Dieu avec Tambour, ce complice intime si symbolique « de la vieille force combative de leur être africain » (Suvélor, 1989 : 70). Mais comment donc les mains ensanglantées de Crapaud, frappant Tambour, tiendraient-elles face à la force meurtrière des armes ennemies ? Devant un tel Pouvoir ? Colibri mort – ce qui obligera dès lors les nègres du conte à se soumettre à la volonté servile du Bon Dieu –, il ne doit en fin de compte son salut qu'à sa fuite précipitée, subtile métaphore du marronnage, une fuite qu'accompagne immanquablement une perte, un « laisser derrière soi » symbolisé par la queue que Crapaud laissera dans l'aventure, une fuite décidée, signant le refus de redevenir esclave, travailleur enchaîné au rythme du tambour exploité au profit du maître. À travers la figure de Crapaud, le choix du marronnage, cette « forme originelle de résistance » comme l'écrit Maximin (2006 : 23), reste indéniablement ce qu'insinue, en tant que forme de liberté possible et ultime, le conteur. Un choix qui peut être saisi de façon opportuniste, immédiate, mais en tous cas un choix anthropologiquement signifiant d'une liberté gagnée loin de ce Dieu omnipotent « qui figure à la fois le pouvoir réel (économique) du colon et le pouvoir lointain d'au-delà de la mer », tel que le relève encore avec justesse Suvélor (*ibid.* : 75).

Demeure la traduction théologique de ce Bon Dieu convoqué par le conteur créole, traduction qui s'inscrit dans trois plis de mémoire « ra-contée », pérennisée comme tout autant de griefs : celle bien entendu insécable d'un Bon Dieu prenant les traits du maître esclavagiste ; celle aliénante d'un Bon Dieu détenteur de ce tambour volé qui « ne bat plus la charge » (Césaire, Ménil, 1942 : 10) ; et celle d'un Bon Dieu bel et bien « commanditaire du meurtre de Kolibri » (Maximin, 2004 : 88). Ce qui nous fait du coup revenir à la triple leçon « catéchisée » de notre premier conte guyanais : « Je suis fort » (l'art du détour, la fuite possible : Crapaud) ; « mais le Bon Dieu me tue... » (le couperet tragique, l'irrévocable : Colibri) ; « Il n'y a rien de plus fort que le Bon Dieu ! » (l'arbitraire, l'aliénation fatale : Tambour).

À l'écoute de cette narration, l'hypothèse est donc plausible : on comprend aisément pourquoi le conteur de la veillée, sur l'Habitation, ne put éveiller la méfiance du maître amusé et satisfait ! Et cela même si, au fond des mémoires esclaves blessées, Crapaud restera le grand Maître-*tanbouyé* de la résistance créole prêchant un marronnage salutaire et Colibri, pour toujours, par son courage héroïque, l'oiseau-mouche martyr, la plus petite des créatures sacrifiées dans laquelle repose pourtant « le cœur le plus gros de toute la création » (Maximin,

2004 : 144). À quoi l'on pourra ajouter que cette mort emblématique de Colibri reste en terre antillaise la charge concrète d'une véritable incompréhension comme d'une très affective déception. Un des indices de cette gêne ne réside-t-il pas dans le fait, étonnant, que ce conte n'ait jamais reçu le titre de « Pourquoi Colibri est-il mort ? » Toucherait-on précisément ici à un tabou ? Recueillir les affects symboliques et psychologiques générés par ce conte reste en tous les cas pour l'ethnographe un exercice fort parlant. S'il instruit, pour le moins, sur le fait que le choix d'une figure animalière pour parodier un des acteurs de la société esclavagiste n'est au fond « jamais anecdotique » – comme le pose très clairement Francis Affergan (2006 : 76) –, il instruit aussi sur toute une perception d'une image de Dieu qui, dans les sociétés créoles, est également loin d'être anecdotique.

De la traduction du Dieu colonial

Du fond catéchistique de la Parole du conteur créole

Dans cette perspective, il n'est peut-être pas incongru de penser que le conteur de l'Habitation créole a pu faire office de prédicateur reconnu auprès de sa communauté nommée « *Lakou* » (« La cour ») en créole¹³. Jean-Pierre Jardel (1985 : 88) a même suggéré un rôle de prêtre tandis que Raphaël Confiant, dans un contexte plus contemporain, a proposé celui de « missionnaire du conte créole »¹⁴ ! En tous les cas, en tant que dépositaire et gardien du « texte » originaire et original « des Premiers Temps » d'une parole noire tolérée par le Maître, la parole du conteur créole, « écho de la Plantation » comme l'a dit Édouard Glissant (1981 : 242), et « écho *théologique* de la Plantation », reste dans cette optique un matériau-témoin de choix pour le chercheur.

Qu'y constate-t-on ? Très clairement que la Parole « théologique » du conteur ne peut contourner un certain « sur-folklore » chrétien que Roger Bastide, dans *Les Amériques Noires*, a mis clairement en évidence en parlant de « catholicisme de *folk* ». Par quoi il entendait la création, par les esclaves, de réponses conjoncturelles à la situation coercitive donnée, réponses générées à partir de la mince couche de vernis chrétien superficiellement appliqué sur les masses de couleur¹⁵.

13. L'auditoire du conteur, c'est bien « *Lakou* ». Ce que rappelle à chaque fois la formule de relance : « Est-ce que la cour dort ? » Le mot dérive de la désignation de ces emplacements d'autrefois, souvent circulaires, en terre battue, dominés par un grand arbre et circonscrits par l'ensemble des « cases à nègres » voisines les unes des autres. Elles servaient de lieu de rencontre des habitants ajoutés de ceux des cases environnantes. Ces *Lakou* formaient des espaces communautaires et des lieux d'entraide d'un corps social unifié.

14. Avancé à propos d'un respectable conteur nonagénaire de la Martinique, Pierre Lavier. Voir sa présentation dans Confiant, Lebielle (1995 : 38).

15. Le terme de « sur-folklore » est de Jardel (1985 : 88). Pour le « catholicisme de *folk* », cf. Roger Bastide (1996 : 175ssq., il souligne), chap. « Les trois folklores ». Contrairement au

Cette remarque est importante en ce que, reportée dans le cadre des Antilles et de la Guyane, elle touche à la nature même de ce qu'a pu constituer le matériau « théologique » du conteur créole. Car au fond, outre sa connaissance du maître et des éparpillées d'histoires plurielles de ses compagnons d'infortunes, de quoi d'autre pouvait bien disposer le conteur créole forcé de créer à partir d'aucun grand récit originel si ce n'est finalement ce qu'il pouvait grappiller des seuls référents que furent pour lui les récits, les dogmes, et les « vérités » bibliques distillés oralement aux esclaves à travers messes et catéchismes de type questions-réponses qui leur étaient réservés, enseignés ? Ce sont bien là les « nouvelles histoires sacrées » (Jardel, 1985 : 1986), qui ont été présentées aux esclaves en substitut de celles de plus en plus oubliées de leurs provenances africaines. Ce qui suffit à expliquer la persistance et la manière avec lesquelles le conteur créole convoqua le Bon Dieu chrétien – sans que nous puissions pour autant négliger le facteur des relations toujours très ambivalentes et contradictoires entretenues par rapport aux Maîtres et donc au Dieu colonial dans le cadre étroit de la servilité quotidienne.

C'est bien connu. Sous les leurres officiels d'une adaptation pour les Noirs visant leur christianisation, et sous prétexte d'une « espèce inférieure » moralement déchue, « bas de gamme », à l'intelligence jugée arriérée et limitée – comme s'en est plainte Maryse Condé dans des lignes acérées sur « Le Missionnaire » (1978 : 21-26) –, le clergé n'aura fait qu'inculquer un catéchisme de répétition d'une banalité et d'un simplisme consternants ! Et cela même si l'on doit bien reconnaître que les prêtres, par ailleurs débarqués aux colonies sans être ni recrutés ni formés dans une optique de mission extérieure, durent aller au plus pressé tant leur nombre fut le plus souvent tout à fait insuffisant à assumer une desserte correcte et un encadrement paroissial conséquent. Il reste qu'on ne connaît que trop les accents d'un tel « enseignement » narratif : une moralisation « biblique » de choc visant à l'acceptation de sa condition servile déclinée par Dieu, à la sacralisation du travail et, partant, à la soumission docile au maître blanc. En bref et en accord avec la stratégie coloniale : au maintien de l'ordre établi. Innombrables sont les documents et courriers provenant aussi bien d'administrateurs que d'ecclésiastiques attestant et entrecroisant cette volonté commune au profit de la colonie, et plus encore lorsque, à la fin des années 1830, les catéchismes visaient à préparer la mise en condition des esclaves en vue de leur émancipation.

« folklore de structure » africain, inné, ce type de catholicisme se serait mué en un « folklore de conjoncture » répondant à la nouvelle situation dans laquelle les Africains se retrouvèrent esclaves (p. 185). Si, à partir du mouvement protestant, était né par exemple le « folklore spontané » des Negro-spirituals et du blues, les religieux catholiques auraient participé à créer un « folklore artificiel » à l'instar de pièces de théâtre et de chants aux paroles adaptées mais théologiquement parlant singulièrement simplifiées en fonction, pensait-on, de l'infériorité morale et intellectuelle des Noirs.

La figure du Bon Dieu dans le conte créole

Cela étant, on n'échappera pas au fait que le Bon Dieu du conte créole, s'il est exprimé aux moyens d'anthropomorphismes et d'anthropopathismes forcément obligés – à l'instar des récits bibliques¹⁶ –, ne ressemble sans aucun doute pas beaucoup à cette description curieusement romantique de Lafadio Hearn ([1890], 1937 : 38) le décrivant tel « un affable planteur grisonnant dont la demeure est située dans les nuages » et, plus étonnamment encore, comme « le meilleur et le plus doux des vieux *békés* » !

Certes, une lecture même rapide des contes renvoie l'image invariable d'un Bon Dieu paternaliste et débonnaire, nommément désigné comme « Grand Artisan », « Grand Dispensateur », « grand bonhomme », « bon père » et même « bon bougre ». Il est facile d'accès, familier avec ses créatures, les invitant à manger, à jouer, à dialoguer parfois, recueillant leurs avis, prêtant l'oreille aux doléances des uns, aux rapportages des autres, se montrant patient, magnanime, amusé ; ce Bon Dieu connaît la fatigue, il rit, boit, danse, se promène, soliloque... Mais ces traits que lui offre le conteur, en correspondance étroite avec l'instruction religieuse reçue catéchisant sa bonté, se complètent d'un envers terriblement éprouvant : celui du Maître et Seigneur incontesté que les tenants du même code chrétien s'attendent à entendre réciter. Or ce Maître et Seigneur figure le Maître colon redouté, et c'est cette alchimie qui perdure dans les mémoires créoles. Ce qui reste, ce qui s'imprime, c'est que ce Bon Dieu Maître, habillé dans le conte d'un costume blanc et d'un casque colonial, incarne à la fois la loi et la justice, et donc l'arbitraire. Car si dans la bouche du conteur s'exprimant par détour Bon Dieu déroule très catéchétiquement ses commandements, vient voir ce qui se passe, surveille, inspecte, fait régner l'ordre, fait la morale, s'absente, délègue, donne ses consignes et garde un œil sur tout, dans la bouche de ce même conteur nous est montré, cette fois sans détour, comment l'administration de la domination affichée du Bon Dieu et son omnipotence peuvent être si absolues et faire leur lot de victimes si elles sont contestées ou mises en doute. Et de façon abrupte, radicale, avec force coups et gestes de coupure, de rupture, de cassure, de brûlure, de déchirure, d'aplatissement, de mutisme, d'écrasement, comme nous le constatons dans tant de contes de « Pourquoi ? » Les brutales sanctions d'un Bon Dieu dur et exigeant sont implacables, impitoyables sous couvert de justice, sous prétexte de vouloir rétablir l'ordre, de corriger les débords de ceux qu'il tient sous sa coupe, et même si les punitions du Bon Dieu peuvent être déléguées à des tiers. Attention quand le Bon Dieu perd patience et se met dans une colère terrible ! Selon les termes même des contes, « quand il s'y met, il n'est pas avare en punition », et quand il dicte une sanction, ce peut être « pour l'éternité ».

16. L'usage naturel d'anthropomorphismes et d'anthropopathismes pour parler de Dieu est propre à la narration biblique. Cependant, selon la règle hébraïque stricte, leurs emplois ne sont autorisés que pour exprimer ce que Dieu *fait* (son agir) et jamais ce que Dieu *est* (sa déité). Voir les travaux jusqu'à ce jour incontournables de Frank Michaëli (1950).

Bref, « Dieu ne plaisante pas ». Même Lapin, le *trickster*, n'a pas eu « le temps d'ouvrir la bouche pour demander pardon ». Pas de rémission, si ce n'est qu'en châtiant avec une telle sévérité, Bon Dieu signifie en quelque sorte à l'animal-esclave que la peine peut lui permettre de se racheter une conduite. C'est la très catéchétique théologie catholique de la contrition, des mérites, des œuvres, des rites, de la pénitence et du purgatoire qui ressort ici. Dans cette perspective la formule lapidaire qui conclut si souvent les contes en insistant sur la peine affectant les générations est sans ambages : « C'est depuis ce jour-là que... ». Reprise très biblique du Dieu de l'Ancien Testament !

Faut-il encore préciser que si l'esclave craint ce Bon Dieu il ne l'adore pas ? Comment aimer un Bon Dieu pas toujours très bon, si souvent violent ? Le croyant créole contemporain – très rarement au courant des perspectives clairvoyantes développées sous la plume des auteurs de son propre biotope – est-il conscient de cette traduction avant tout *anthropologique* restituant la perception du Dieu chrétien affublé du chapeau colonial ? Peut-il entendre la *stratégie* du conteur cachant la rude figure de son maître sous celle du Bon Dieu ? Et que l'image du Dieu des contes a été singulièrement alimentée de ce dont même elle souffre : d'une catéchisation terriblement réductrice ? Car vu à travers les lunettes d'une théologie tant soit peu éclairée, c'est en vérité à un paradoxal Bon Dieu « chrétien » (entre de vrais guillemets) que nous avons affaire dans le conte créole. Ne serait-ce que parce qu'il se découvre étonnement amputé de toute référence à la moindre médiation christique. Pas un mot et pas de mise en scène de la figure du Christ dans la parole des conteurs ! Ce qui, en toute logique *chrétienne*, accentue la sévérité de Dieu et annule toutes les possibilités de recours à la grâce. Pas non plus de trace d'un souffle vivificateur et compassionnel qu'une perspective chrétienne confère à l'Esprit Saint¹⁷. C'est en réalité le Dieu vétéro-testamentaire qui sourd dans les récits du conteur créole, « le Dieu terrible du Sinaï, le Dieu des commandements, qui sont perçus comme l'expression de sa volonté souveraine, non pas tant pour le bien de l'homme que pour sa soumission inconditionnelle ». Pétri par plus de trente années d'apostolat aux Antilles, c'est ce que constate et admet le père Michel Méranville aujourd'hui archevêque des Caraïbes françaises. On pressent toujours le Bon Dieu tel un Dieu jaloux, exclusif, intransigent, « qui n'oublie rien et dont la vengeance est tenace et se poursuit de génération en génération ». Au bout du compte, « un Dieu avec lequel on entretient des rapports de peur plutôt que de crainte filiale »¹⁸. Ce que confirme à l'évidence une expérience pastorale en milieu créole. On y découvre bien vite

17. On trouvera toujours quelques petites exceptions, à l'instar du conte « Sole » qui rapporte que Bon Dieu « aimait ses créatures auxquelles il avait communiqué son souffle ». *In* Lung-Fou (1986 : conte n° 42).

18. *Cf.* ses notations décapantes dans « Foi populaire et Bible aux Caraïbes francophones » (1992 : 46-53), contribuant au colloque « Dieu parle notre langue » tenu en janvier 1991, en Martinique.

que c'est ce Bon Dieu-là, éminemment craint, qui perdure dans les églises tout en faisant le lit de la foi populaire. Un Bon Dieu passé au vernis *folk* d'une culture pas tant chrétienne que christianisée et dont l'interprétation résiste aux exégèses contextualisées des biblistes aguerris.

Tout ce qui précède montre bien finalement, face à « l'entendre » d'un conte, l'*imbroglio* persistant entre perception, inculcation, tradition, restitution, traduction, interprétation et réception. C'est pourquoi, loin d'en rester à une lecture unique, j'avance plutôt le principe d'une lecture *palimpseste* du Bon Dieu « chrétien » convoqué dans le conte créole, soit à la façon dont on procède avec un vieux et précieux parchemin : en grattant délicatement les couches qui s'y sont superposées pour tenter d'y décrypter, à chaque fois, un autre texte, une autre lecture. Car sans doute verrions-nous apparaître, pour chaque conte, pas moins de six déchiffrements possibles du Bon Dieu mis en scène : celui d'un catéchisme chrétien simplificateur des maîtres colonisateurs satisfaits à leur possible écoute (leur propre catéchisation versus imposée) ; celui d'une récitation catéchistique stratégiquement retraduite par les conteurs habiles (leurs reprises marronnées, codées, si authentiques malgré le marquage d'un catholicisme de *folk* colonial) ; celui d'une compréhension libre des premiers auditeurs de *Lakou* (leurs propres interprétations et adaptations en correspondance avec leur situation servile) ; celui d'une répercussion popularisée qui a fini par s'imposer aux Antilles-Guyane (y compris en milieu ecclésial devenu fortement inter-dénominationnel) ; celui de la reprise lettrée perspicace, filtrée, réfléchie, menée par l'intelligentsia créole contemporaine ; et celui auquel peut se livrer chaque lecteur d'aujourd'hui (dans la lunette de ses contextes culturels, de ses appartenances, de ses prédispositions, de ses connaissances, de ses attentes, de ses intérêts).

Il reste que le conte créole est indéniablement l'exemple probant d'un phénomène historique de traduction engageant plus encore qu'un fait religieux : le référent croyant ultime qu'est le Dieu d'une religion – en l'occurrence celle du christianisme. En ce sens, il reste le témoin original d'une traduction culturelle et spirituelle sans aucun doute totalement imprévue par le colonialisme mais dont les effets pérennes sont toujours latents en pays créoles.

Philippe CHANSON

Université catholique de Louvain

Laboratoire d'Anthropologie Prospective (LAAP) – Louvain-la-Neuve

Philippe.Chanson@unige.ch

Bibliographie

- AFFERGAN Francis, 2006, *Martinique : les identités remarquables. Anthropologie d'un terrain revisité*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Ethnologies ».
- BASTIDE Roger, [1967] 1996, *Les Amériques Noires. Les civilisations africaines dans le nouveau monde*, Paris-Montréal, L'Harmattan.
- BRICAULT Maurice, (coord.), 1976, *Contes créoles illustrés, textes bilingues créoles-français*, Paris, Agence de coopération culturelle.
- CÉSAIRE Aimé, MÉNIL René, 1942, « Introduction au folklore martiniquais », *Tropiques*, 4, pp. 7-11.
- CÉSAIRE Ina, 1990, « Le conte antillais. Une tradition en mutation », in Bégot D. (dir.), *La Grande Encyclopédie de la Caraïbe*, Tome 10, *Arts et Traditions*, [s.l.], Sanoli, pp. 152-159.
- CHAMOISEAU Patrick, 1988, « Considérations sur le conteur créole », *Antilla Kréyòl*, 11, pp. 36-37, 42-43.
- , 1988, *Au temps de l'antan. Contes du pays Martinique*, Paris, Hatier, coll. « Fées et Gestes ».
- , 1997, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard.
- CHAMOISEAU Patrick, CONFIAINT Raphaël, 1991, *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature. Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane, 1635-1975*, Paris, Hatier.
- CONDÉ Maryse, 1978, *La civilisation du bossale. Réflexions sur la littérature orale de la Guadeloupe et de la Martinique*, Paris, L'Harmattan.
- CONFIAINT Raphaël, LEBIELLE Marcel, 1995, *Les maîtres de la parole créole*, Paris, Gallimard.
- CONTOUT Auxence, [1995] 2003, *Contes et légendes de Guyane*, Paris, Maisonneuve & Larose.
- CORZANI Jack, 1982, « Culture savante et culture populaire (XVIII^e-XX^e siècles) », in Pluchon P., (dir.), *Histoire des Antilles et de la Guyane*, Toulouse, Privat, pp. 441-468.
- GEORGEL Thérèse, 1963, *Contes et légendes des Antilles*, Paris, Fernand Nathan.
- GLISSANT Édouard, 1981, *Le Discours antillais*, Paris, Éditions du Seuil.
- , 1990, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard.
- HEARN Lacfadio, [1890] 1937, *Youma. Roman martiniquais*, Paris, Les Libertés françaises.
- , 1932, *Trois fois bel conte... (avec le texte original en créole antillais)*, Paris, Mercure de France [1978, Vaduz, Calivran Anstalt].
- HURBON Laënnec, 1972, *Dieu dans le Vaudou haïtien*, Paris, Payot.
- JARDEL Jean-Pierre, 1977, *Le conte créole*, Montréal, Université de Montréal, Centre de recherches caraïbes.
- , 1979, « Contes et proverbes créoles des Petites Antilles : témoins d'une culture du passé ou d'une culture dépassée ? », *Études créoles*, 2, pp. 13-23.
- , 1985, « Le conte créole : mythe dégradé ou parodie de mythe ? », *Études créoles*, 1-2, pp. 84-90.
- LOHIER Michel, [1960] 1980, *Légendes et contes folkloriques de Guyane*, Paris, Éditions Caribéennes.
- LUDWIG Ralph, (dir.), 1994, *Écrire la « parole de nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-essais ».

- LUNG-FOU Marie-Thérèse, [1979] 1986, *Contes créoles, contes animaux, proverbes, titimes ou devinettes. Textes en français et en créole*, Fort-de-France, Désormeaux.
- MAXIMIN Daniel, 2004, *Tu, c'est l'enfance*, Paris, Gallimard, coll. « Haute enfance ».
- , 2006, *Les fruits du cyclone. Une géopoétique de la Caraïbe*, Paris, Seuil.
- MÉRANVILLE Michel, 1992, « Foi populaire et Bible aux Caraïbes francophones », *Perspectives Missionnaires*, 24, pp. 46-53.
- MICHAËLI Frank, 1950, *Dieu à l'image de l'homme. Étude de la notion anthropomorphique de Dieu dans l'Ancien Testament*, Neuchâtel-Paris, Delachaux et Niestlé.
- PARSONS Elsie Clews, 1933, 1936, 1943, *Folk-Lore of the Antilles, French and English*, Parts. I, II, III, New York, American Folk-Lore Society.
- POULLET Hector, TELCHID Sylviane, 1999, *Le créole guadeloupéen de poche*, Chennevières-sur-Marne, Assimil Évasion.
- RELOUZAT Raymond, 1992, « Conte créole (Le) », in Corzani J., (dir.), *Dictionnaire Encyclopédique des Antilles et de la Guyane*, Tome 3, Fort-de-France, Désormeaux, pp. 715-725.
- REY-HULMAN Diana, 1997, « L'africanité dans la culture orale : un enjeu identitaire ? », *Cahiers d'études africaines*, XXXVII-4, 148, pp. 953-973.
- SUVÉLOR Roland, 1989, « Le Conte du Colibri », *Les Cahiers du Patrimoine*, 3, pp. 66-76.

Résumé

Le conte créole est l'exemple d'un phénomène historique de traduction engageant plus qu'un fait religieux : le référent croyant ultime qu'est le Dieu d'une religion – en l'occurrence celle du christianisme. Parole de résistance sous son apparence ludique, il tient le rôle de substitut de mythe qu'il reconstitue au sein des sociétés antillo-guyanaises issues de la traite, soumises à l'esclavage et recrées à partir d'une situation de dépossession anthropologique totale. C'est de cette mémoire blessée – et théologiquement blessée – qu'il a pris corps. Habilement convoqué par le conteur, champion des paroles de détour prononcées autrefois dans la nuit de la Plantation (à la barbe des maîtres colons !) s'y est inscrit, traduit et pérennisé le dieu chrétien sous une forme inévitablement et stratégiquement associée à la figure du maître esclavagiste, présence omnipotente qu'il faut à la fois se concilier et tenter de rouler. En ce sens, le conte créole, qui exige une lecture palimpseste, reste le témoin original d'une traduction culturelle et spirituelle sans aucun doute totalement imprévue par le colonialisme mais dont les effets pérennes sont toujours latents en pays créoles.

Mots-clés : Traduction, catéchisme, Antilles, conte créole, esclavage.

Abstract

Creole storytelling is an example of a historical phenomenon of translation which involves more than just religious facts: as the ultimate referent believer is the God of a religion—in this case the God of Christianity. A resistance speech hidden under a playful appearance, Creole storytelling plays the role of a surrogate myth that it recreates at the heart of West Indies-Guyanese communities which were born out of trafficking, subjected to slavery and were then recreated from a situation of total anthropological dispossession. It is from this wounded memory—also theologically wounded—that the Creole storytelling took shape. Skilfully convened by the storyteller, a champion of wandering words, once uttered in the darkness of the Plantation

(under the noses of the colonial masters), the Christian God is described, translated and perpetuated in a form which is inevitably and strategically associated with the figure of the slave master, an omnipotent presence which both needs to be won over and fooled. In this sense, Creole storytelling, which requires a palimpsest interpretation, remains the original witness of a cultural and spiritual translation that was without a doubt completely unforeseen by colonialism, but whose lasting effects are still dormant in Creole communities.

Key words: Translation, catechism, Creole storytelling, West Indies, slavery.

Resumen

El cuento creole es el ejemplo de un fenómeno histórico de traducción que implica más de un hecho religioso: el referente último de las creencias que es el Dios de una religión—en este caso el del cristianismo. Palabra de resistencia bajo su apariencia lúdica, ocupa un rol de sustituto del mito que reconstituye dentro de las sociedades antillo-guayanesas salidas de la trata, sometidas al esclavismo y recreadas a partir de una situación de deposición antropológica total. Es a partir de esta memoria herida—y teológicamente herida— que el cuento creole ha tomado cuerpo. Hábilmente convocado por el cuentista, campeón de palabras del disimulo pronunciadas en otro tiempo en la noche de la Plantación (¡bajo las barbas de los amos colonos!) se inscribió en él, traducido y perennizado el dios cristiano bajo una forma inevitable y estratégicamente asociada a la figura del amo esclavista, presencia omnipotente con el cual es necesario conciliar y a la vez tratar de dar vuelta. En este sentido, el cuento creole, que exige una lectura palimpsesto, sigue siendo el testimonio original de una traducción cultural y espiritual sin ninguna duda totalmente imprevista por el colonialismo pero cuyos efectos perennes están siempre latentes en países creoles. (trad. Véronica Giménez Béliveau)

Palabras clave: traducción, catecismo, Antillas, cuento creole, esclavismo.