
Quand la femme inscrit l'enfant dans le conte ou construire la société et l'être martiniquais

Hanétha Vété-Congolo
Bowdoin College

DISCOURS IDENTITAIRE OU L'OUBLI D'UN FONDEMENT

La Martinique symbolise la notion de l'entre-deux voire de « l'entre-multiple » en ce que les éléments constituant sa culture et son identité proviennent d'autres cultures ordinairement conçues comme opposées. Ce sont toutefois les cultures africaine et française qui se manifestent le plus visiblement dans un rapport souvent conflictuel vu que leur rencontre historique fut inscrite dans un complexe privilégiant le déséquilibre. La culture française soutenue par des institutions absolues fut érigée comme dominante et supérieure et les cultures africaines comme dominées et déprisées. C'est souvent selon le même complexe que les éléments des cultures respectives s'insinuent en l'individu martiniquais qui ainsi vit fort souvent le déséquilibre. Nous nommons ainsi cet individu « implexe-complexe ». L'héritage culturel français et la part de l'identité en découlant sont pareillement valorisés tandis que l'héritage culturel et le lien avec l'Afrique peuvent souvent faire l'objet d'un rejet. La notion d'aliénation (Fanon 1952) et la crise identitaire relevée auprès des Martiniquais telle qu'ils l'ont exprimée au travers de productions artistiques et littéraires relèvent de la doxologie. La question se pose de savoir comment les Martiniquais tentent de pallier le déséquilibre psycho-affectif lorsqu'ils évoluent en plus dans un monde mondialisé dont ils subissent aussi directement les influences et

lorsque leur vie sociale, politique et économique révèle de croissants malaises que le sociologue martiniquais André Lucrèce présente ainsi :

Malgré d'indiscutables progrès en matière d'infrastructures, de scolarisation, de formation, de santé et de protection sociale, la Martinique et la Guadeloupe apparaissent comme des sociétés qui se cherchent une âme, [...]. C'est que la modernité y a produit de nouvelles manières de penser, de sentir et d'agir, sans pour autant que soient clairement définis un nouveau système de valeurs, des idéaux formalisés et des représentations propres à orienter l'action du corps social, lequel est passé de l'émerveillement devant «le moderne» et sa technique à l'inquiétude qui peu à peu se transforme en angoisse face à la dynamique du désordre. (2000 : 111)

La question de l'identité est intimement liée à celle de la structuration mentale puisque l'identité répond à des mécanismes complexes opérant consciemment et inconsciemment. Elle est directement liée à la question de la société, et aux caractéristiques permettant d'identifier, de distinguer et de reconnaître ladite société parmi d'autres.

Les intellectuels et écrivains ont tenté de répondre à la question en leur temps en formulant des théories politiques et identitaires se déployant dans les mouvements de la Négritude, de l'Antillanité et de la Créolité, élaborés respectivement par Aimé Césaire, Édouard Glissant, Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant. Toutefois, tous se sont inquiétés de savoir ce qu'était l'identité martiniquaise telle qu'elle est produite et vécue par l'adulte. Ainsi posée, la question ontologique n'a jamais pris en compte l'importance critique de l'enfant et de la corrélation étroite entre lui et la société. Les éléments dont est lesté l'enfant sont fondamentaux en ce qu'ils déterminent inmanquablement et syllogistiquement l'identité de la société. Comme futur adulte, l'enfant et sa formation sont des enjeux stratégiques pour le maintien du continuum culturel, éthologique et psychologique de la société. Les intellectuels et écrivains les plus reconnus n'ont pris en compte ni le contenu de ce qui est transmis à l'enfant ni le mode de transmission des informations et des constituants devant le structurer.

Aimé Césaire (*Tropiques I* 1945), Édouard Glissant (*Le discours antillais* 1981) et les Créolistes (*Éloge de la Créolité*⁶⁶ 1989) inscrivent, à des degrés divers, la question de l'identité dans un projet littéraire selon lequel la littérature serait un agent pertinent qui en témoignerait et en constituerait une preuve et une manifestation conformes. Tous se

⁶⁶ Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le titre abrégé *Éloge* suivi du numéro de page.

reposent également sur le conte comme instance ethnographique distinctive dont « [...] la dépossession risque d'être mortelle » (Glissant 1997 : 32-33) puisque « La non-intégration de la tradition orale fut l'une des formes et l'une des dimensions de [l'] aliénation » (*Éloge* 35). Les caractéristiques caribéennes sont articulées dans le conte et ainsi, l'ethnologue martiniquaise Ina Césaire affirme que le conte est un vrai « révélateur » de l'esprit caribéen et que son rôle est de représenter la culture (2005 : 480). Le conte traditionnel est à la fois un réceptacle d'une culture distincte et un « *lieu commun* », comme le soutient Édouard Glissant. Ménil ajoute dans *Tracées* que le conte traditionnel détient la mythologie créole et met en exergue la question de l'identité (1981 : 50-51).

Nonobstant, la littérature est mise en perspective au nom de l'identité mais le projet littéraire articulé est un projet pour l'adulte. Au reste, le conte est offert comme porteur de l'idiosyncrasie martiniquaise, mais la question fondamentale de l'enfant qui y est associé intimement, de même que la littérature pour enfants sont omises. Les écrivains et intellectuels ne semblent pas avoir utilisé leur théorie de construction de la littérature et de l'identité à partir des modalités du conte pour procéder à la création de la littérature pour enfants entamant à la racine le problème qu'ils dénoncent. Peut-être sont-ce les femmes écrivains, bien plus que les hommes, qui participent activement à la création d'une littérature pour enfants prenant ainsi en charge le contenu de ce qui est transmis à l'enfant sur le plan de l'imaginaire.

De nombreux textes datant des vingt dernières années en témoignent. Ils sont profondément marqués d'intertextualité puisqu'il s'agit essentiellement d'emprunts aux contes traditionnels ou de ré-écritures de contes traditionnels ou étrangers en des œuvres modernes originales. Ils impriment indélébilement les référents culturels martiniquais tout en intégrant ceux d'autres contrées du monde, signalant ainsi un désir d'équilibre reposant sur la rétention et la protension. Conséquemment, on peut voir dans ce fait la 'portée stratégique' qu'André Lucrèce dit manquer aux institutions établies s'occupant de la formation de l'enfant. Nous proposons donc l'analyse de contes écrits d'auteurs pour la plupart inconnues dont il faudrait relever la pratique ancrée dans le sentiment de responsabilité et dans l'action. Ces auteures sont Marie-Magdeleine Carbet, Téréz Léotin, Ina Césaire, Anique Sylvestre et Marie-Line Ampigny. Leurs œuvres, s'adressant à des enfants dont l'évolution se fait naturellement dans un

environnement à coordonnées culturelles et identitaires multiples mais potentiellement déséquilibrantes en raison de la hiérarchisation 'psycho-socio-ethnique' de ces coordonnées, répondent à la question de la construction de l'individualité dans l'équilibre. À partir d'un individu construit dans l'équilibre peut s'envisager une société tout aussi équilibrée.

ÉCRITURE DE FEMMES, ECRITURE 'ACTANTE' ET L'A VENIR DE L'ENFANT MARTINIQUAIS

Selon le critique littéraire états-unien Anthony Hurley, Marie-Magdeleine Carbet, dont le recueil *Contes de Tantana* paraît en 1980, a une place singulière dans l'histoire littéraire de la Martinique du XX^e siècle en dépit du peu d'intérêt accordé par les critiques (1992 : 90).

Dans le premier conte, « Aux chapeaux chinois », Tantana, personnage récurrent de nombreux contes de Carbet, a coutume de se promener avec la petite Isabelle à qui elle enseigne les mystères de la nature. « La vieille dame » lui raconte sa sortie diurne, dans le « douvanjou » (Carbet 1980 : 21). La nature avec qui les humains ont le pouvoir de communiquer est personnifiée pour mettre en œuvre le fantastique et le merveilleux. Mais cela souligne aussi la capacité qu'a Tantana de mettre en œuvre son imaginaire pour créer des images merveilleuses rendant l'imaginaire créole. L'écriture de Carbet est conventionnelle dans le sens où elle suit les conventions grammaticales et stylistiques de la langue française écrite. L'orthographe actuellement conventionnelle pour la langue créole n'existant pas à la publication de ces contes, les expressions sont insérées comme des apartés, figurent entre guillemets, et sont systématiquement traduites en bas de page.

Cependant, la présence manifeste de l'idiosyncrasie langagière et onomastique martiniquaise doit être mise en avant puisqu'il s'agit d'un aspect fondamental déterminant et marquant l'identité. En effet, dans « Aux chapeaux chinois », des noms destinés à identifier et à reconnaître le paysage martiniquais pullulent comme « cabri-bois, bêtes-à-feu, manicou, Marie-honte, manger-coolie, cici, chevalier d'onze heures, cocochattes, cabouilla, herbes-couteaux, herbe-couresse, herbes de Guinée, Mabouya, zandoli ». Les noms de lieux tels que « Mont-Pelée, la Table du Diable, le rocher du Diamant, Saint-Pierre, le Leyritz, le château Dubuc, le fond Saint-Jacques », situent la géographie et le contexte culturel dans « Fifiroussette et Domarbré ».

La reproduction du créole par les créolismes – terminologie française utilisée dans une syntaxe et un esprit créoles – est utilisée également pour identifier le lieu. Ainsi, dans « Fifiroussette » se trouvent des expressions comme, « pardon n'efface pas bosse » ou « au pipiri ». On y trouve même le créole dans une phrase qui souligne les pratiques de jeux des enfants martiniquais de cette époque. Le rapport avec la nature est fusionnel et c'est auprès d'elle que les enfants trouvent leurs outils ludiques : « Tac-Tac, [...] dis moi si Mabouya pissé en cabann ? » (55) Si dans le premier conte, « Aux chapeaux chinois », le lieu de déroulement de la scène ne peut être que deviné, dans le second, « Fifiroussette et Domarbré », il est explicitement nommé comme suit : « Aux vacances, on ne trouve pas un lit de libre en Martinique » (37). Situer l'histoire en Martinique témoigne d'une volonté de mettre en évidence les manifestations de l'anthropologie dans la société martiniquaise. Ainsi, Carbet souligne-t-elle les référents culturels qui caractérisent ce lieu en se référant à ce que produit l'imaginaire dans le domaine du fantastique : « [...] lorsqu'il tombe une averse en plein soleil, c'est que le diable marie sa fille au moment même » (29).

La structure du conte « Aux chapeaux chinois » suit plutôt le modèle du conte européen, puisqu'il s'agit d'une 'vieille dame' présentée en guide et en sage menant un innocent à l'initiation. L'objectif est de faire ressortir la correspondance entre l'homme et la nature et la transmission de l'importance de cette relation privilégiée. « Fifiroussette et Domarbré » met en relief la beauté, la richesse et les ressources de la nature martiniquaise. Mettant en scène un combat de mangouste et de serpent, ce conte est plus riche que le précédent, plus investi des constituants culturels et identitaires martiniquais. Non seulement pose-t-il nommément la Martinique, mais en plus il assume le 'créole', d'autant plus que la langue elle-même y figure.

Il apparaît évident que l'auteure a pour intention de 'montrer son pays' et de proposer au monde quelques particularismes de la personnalité martiniquaise. Toutefois, Carbet semble toujours être dans l'ambivalence. Si l'on peut reconnaître chez elle une propension à accentuer le 'martiniquais' dans ses écrits en le mettant en état de vie et d'animation, si l'on peut pressentir déjà chez elle quelques prémices de ce qui plus tard explosera en Créolité, l'on ne peut s'empêcher de relever la timidité et le manque d'audace dans cette entreprise de cristallisation du Soi en littérature.

Cela dit, elle souhaite clore sur l'espoir et l'ouverture comme le conte « Sophie » en est l'illustration. Le personnage Tantana y tient encore le rôle de guide transmettant la culture. Seulement, c'est maintenant à une petite fille blanche, française, qu'elle enseigne les particularités de sa culture. Le déplacement de ce personnage dans le lieu et le temps, allude au fait que ce qui est martiniquais contient une part d'universalité au-delà de sa singularité et peut, par conséquent, vivre et se transmettre ailleurs. Comme elle le rapporte à Sophie : « Les proverbes sont des vérités qui sont sur toutes les lèvres. Il y en a dans tous les pays. Chacun a les siens » (85). C'est au moyen d'une structure et d'une méthode consciemment choisies et déterminées que la « vieille dame » a l'intention de transmettre la part d'elle-même que constituent les proverbes :

C'est Tantana qui me l'a appris. Il paraît que dans son pays, les gens aiment beaucoup se servir de proverbes en parlant. Les campagnards surtout. Ils parlent créole. [...] Elle me les apprend. [...] Tantana m'a [...] fait une promesse : chaque fois que je noterai un proverbe français, elle m'indiquera celui qui veut dire la même chose en langage créole. Enfin, celui qui lui correspond en créole. (86-87)

Le rapport entre la « vieille dame » et la petite fille est tant et si bien fécond que « les légendes, chansons et comptines antillaises » sont familières à Sophie (93). La démarche, l'intention et puis, l'action de Tantana embrassent tout leur sens lorsque Sophie se positionne à son tour comme prolongement et agent de la transmission. Elle transmet à sa Grand-mère et à son oncle l'héritage de Tantana : « Et le gombo qui se gâte, qu'est-ce que ça signifie ? [...] – C'est un fruit. Il se mange en salade, cuit, comme le haricot vert. A la vinaigrette. [...] » (87). La présence de Tantana à Paris n'est ni exil ni douleur engendrée par la séparation d'avec la matrice originelle puisqu'elle favorise dans la conscience le rapprochement des peuples, l'ouverture, la tolérance et qu'elle s'exprime dans le contexte de la Relation qui, selon Glissant : « [...] est la quantité réalisée de toutes les différences du monde, et s'oppose à l'universel qui était la référence à la qualité réalisable d'un absolu du monde. [...] La Relation est la quantité réalisée de tous les lieux du monde » (2006 : 186-87). Cela est d'autant plus poignant qu'il n'y a chez les parents français de Sophie aucune réticence à recevoir l'héritage martiniquais de Tantana.

L'écriture de Marie-Magdeleine Carbet n'est pas uniforme et systématique. Pour ce qui est des contes, on ne peut lui reconnaître un style propre ou inmanquablement identifiable. Toutefois, sont déjà

contenus dans cette écriture des éléments répondant à l'exhortation des Créolistes de puiser dans la langue créole et dans la tradition orale pour fabriquer une littérature proprement martiniquaise. Bien que non systématique dans ses contes, l'insertion de référents distincts comme les proverbes, le paysage, des pratiques culturelles, ou la langue créole, annonce une pratique qui va devenir systématique et consistante dans les écrits succédant à ceux de Carbet.

Les contes de Téréz Léotin contenu dans le recueil *Doigts d'or* (2007) ont une meilleure unité esthétique et idéologique. « Doigts d'or », l'un des contes du recueil existant en français et en créole, est plus complexe dans son organisation structurale et plus chargé d'éléments symboliques que les contes de Carbet. Par l'usage du passé simple, la version française de ce conte le rapproche des traditions européennes. À cela, il faut ajouter que les noms des personnages féminins principaux, Atina et Arachné, renvoient à l'onomastique méditerranéenne.

Ce conte est une réécriture du mythe européen d'Arachné et ainsi Téréz Léotin privilégie l'intertextualité, qui est une manière d'affirmer l'identité. Le conte de Léotin est à l'intersection du conte européen favorisant l'image de la vieille sorcière en voulant injustement à une innocente et du conte caribéen qui présente, de façon classique, l'antagonisme articulé autour du dominant et du dominé que symbolisent, respectivement, l'esclavagiste et l'esclave. D'ailleurs, Téréz Léotin affirme dans un entretien donné au journal *Justice* que l'exploitation des thèmes littéraires proprement européens n'est en rien étonnante dans le contexte caribéen qui en a toujours subi l'influence culturelle :

Je n'ai jamais pratiqué le nombrilisme dont l'enfermement est par trop réducteur. Oui, j'admire ma propre culture mais cet état de fait ne m'autorise pas du tout à rejeter celle des autres. Ce que je veux c'est la reconnaissance et l'acceptation de la mienne. Le grand respect que je témoigne envers ma culture m'amène à respecter celle des autres que je place sur une même base d'égalité. D'ailleurs dès mon enfance ma culture ne se compose-t-elle pas des apports du monde, de ce que l'école et la société diversifiée dans laquelle je vis m'ont composée ? Puis-je en faire abstraction ? [...] Naturellement, comme le plus fidèle de nos amis, nous marquons notre territoire. Nous le faisons avec nos différences, et nos connaissances et ce, sans le réduire⁶⁷.

⁶⁷ Interview par Anthony Toussaint, <http://www.litterature-creole.com/415.html>, consulté le 17 juin 2009.

L'ouverture notée chez Carbet et l'approche relationnelle de l'identité se retrouvent aussi dans la démarche de Téréz Léotin. « Doigts d'or » fournit l'explication quant à la raison qui vaut à l'araignée sa qualité de tisserande. Arachné est une jeune fille aux doigts d'or dont la qualité de tisseuse est reconnue. Atina, elle aussi détient les mêmes compétences. Refusant l'égalité entre elles, Atina provoque Arachné à une compétition. L'arbitre Caïman déclare les concurrentes *ex aequo*. Folle de jalousie et refusant le résultat, Atina transforme la pauvre fille en araignée. Armée d'une navette ensorcelée qui avait reçu, naguère, une prière toute spéciale », Atina « [...] piqua coup sur coup, les deux mains d'Arachné. [...] Sa tête se souda soudain à son thorax et sur l'heure Arachné devint araignée. [...] Furieuse, Atina lui dit alors [...] Tu n'auras pas trop à te plaindre, [...]. L'araignée que tu es désormais devenue va se tuer à filer sans vraiment en finir. Tu vas fiiler ! » (Léotin 2007 : 23)

Les transformations du mythe résident essentiellement dans la transposition du lieu, de l'Europe à la Martinique, et dans le fait que ce n'est pas Arachné la provocante. En subissant les foudres d'Atina, elle subit une grande injustice et non la juste punition de sa suffisance et de sa témérité envers les Dieux. Dans la mythologie gréco-romaine, c'est Minerve qui lui inflige la sentence. Par contre, le conte de Léotin répond à la structure traditionnelle suivante : épreuves, épreuves surmontées, utilisation de pouvoirs mystérieux et merveilleux, et enfin rationalisation de phénomènes naturels comme pour ramener l'insaisissable ou l'immatériel à des normes terrestres plus convaincantes ou plus acceptables. Dans cette version française, Téréz Léotin s'emploie à reproduire non pas la langue créole, mais le langage créole. Ce procédé répond à un projet sous-jacent se décelant dans l'exorde du conte et qui consiste à maintenir la nature du conte, c'est-à-dire, à fixer les éléments qui lui procurent sa spécificité et son originalité. Dans l'introduction de son livre, l'auteure signale la régression du créole par rapport au français en raison de l'inconscience de certains média comme « les radios » qui propagent « le calque de la structure française sur celle du créole » (Léotin 2007 : 10). « Toutes les langues évoluent », soutient l'auteure, « mais l'influence du français sur le créole a l'effet d'une gomme réduisant son originalité pour n'en faire qu'un souvenir » (*Ibid.*). Parlant des enfants martiniquais, l'auteure poursuit : « Quand nous n'aurons plus cette spécificité à leur laisser, n'auront-ils pas perdu une de leurs dimensions ? » (*Ibid.*) Ainsi sont soulevées les questions de

la transmission, des traditions, du passé, de la mémoire du passé et de l'identité, de même que la question du futur et de l'à venir. Dans *Mémoire des esclavages*, Édouard Glissant insiste sur l'état actuel de la mémoire qu'il nomme « mémoire de la tribu » (2007 : 168). Il relève le dilemme auquel font face ceux qui descendent du système esclavagiste :

Ce que nous appellerions la mémoire de la tribu est dans ce cas écartelée, souffrante, incertaine de son ordre. Mémoire torturée, non pas indifférente ou passive [...] mais ici sollicitée de manière dramatique entre d'une part la propension à rendre clair ce passé dont on éprouve sourdement l'expérience directe qu'on en a faite et d'autre part la pulsion d'un dépassement et d'un oubli, suggérés ou engendrés par la loi en une sorte de promotion dans l'ordre universel, ce serait en effet la plus confortable des solutions apparentes, et qui mettrait fin à l'écartèlement. (*Ibid.*)

Pour la mémoire donc, le conte « Doigt d'or » s'ancre dans l'anthropologie caribéenne se manifestant par le merveilleux et le parabolique. L'itération fait partie de la caribéanisation, spécifiquement de la créolisation – le créole étant fondé sur la redondance, ce qui est créole est souvent grandiloquent – et de la dimension prêtée à la réécriture de ce conte : « [...] comme je viens à peine de te le dire ou ce que je viens à peine de te répéter » (Léotin 2007 : 13-15). L'interaction entre le conteur et le lecteur, l'appel et la sollicitation que le conteur n'hésite pas à faire auprès du lecteur, participent aussi de la caribéanisation de ce conte européen : « Qu'en dis-tu toi, toi qui n'a pas lâché le fil de l'histoire d'Arachné aux doigts d'or [...] » (29). Elle est de même soulignée par les interjections du conteur qui s'implique directement dans le conte comme, « j'en suis sûre » (27) ou « Moi, je suis certaine que [...] » (29). Le conte écrit conserve des valeurs propres au conte traditionnel oral, à savoir l'omniscience du conteur et les apostrophes au récepteur.

La conservation du traditionnel n'abolit en rien le caractère moderne du conte. L'on se retrouve à une époque moderne signalée par le langage et la terminologie : « C'était du reste, l'époque sacrée où Chameau était encore pigiste sur radio Rumeur Bien Propagée, plus connue ici sous l'appellation de Radio Bois Patate (R.B.P.). Celui-ci s'empressa d'en faire un C.D. qu'il passa à longueur de journée sur les ondes [...] » (15-17). La rupture aussi entre l'imprécision du temps et la précision du lieu fixe le conte un peu plus dans son terreau de germination. L'histoire de Doigts d'or se déroule à la montagne du Vauclin en Martinique. Cela dit, l'auteure s'emploie à mettre en exergue

l'intertextualité, l'interpénétration des contes, les emprunts, la source commune ou encore les origines diverses et multiples pouvant être retrouvées dans un même conte :

Seul le nom d'Arachné, disais-je, avait fait bien plus qu'elle, le tour de la terre, mais depuis, ses descendants, qu'ils s'appellent *zagriyen*, *jean-marie*, *mygale*, *épeire*, *spider*, *arañar*, qu'ils soient de Capesterre, de Castries, de San-Juan de Puerto-Rico, de Calcutta ou d'ailleurs, de tous les différents lieux où ils peuvent se trouver, ils ont vu du pays. (27)

La diversité et la notion glissantienne de la Relation sont aussi mises en évidence dans « Sans visage » ou « San Fidji » puisqu'il y est dit que la princesse caraïbe San Fidji, « [...] propriétaire du pays et de ses richesses [...] gardienne de notre patrimoine » (35) est l'amie de Cronos rencontré en Grèce en un temps révolu. C'est par conséquent, la question de l'identité qui est posée dans ce conte. C'est aussi par le biais du conte « San Fidji » que la conteuse invite au respect du patrimoine, de la mémoire et du passé : « Le passé, vois-tu, peut aisément nous rattraper si nous n'y prenons garde. Retiens-le. [...] » (33). Cette mise en garde et cette exhortation surviennent à la faveur de deux constats faits au sujet de l'état de perte dont souffre le peuple. D'abord, « [...] les gens du pays, [...] ne s'émerveillaient plus du tout de ce bonheur des yeux que, rassasiés, ils ne savaient plus ni voir ni entendre » (*Ibid.*). Ensuite, la princesse, qui est le trope de la mémoire et du patrimoine, subit les invectives des gens du peuple : « [...] ici, on l'avait traitée de vieille, de sale vieille. [...] Pas un qui ne lui avait fait goûter de sa méchanceté » (39). C'est donc une critique directe qui est formulée à l'encontre de l'inconscience du peuple. Le conte se referme exactement sur son mode de départ : « La montagne Pelée se mit à baver de la boue [...] » (43). Ainsi, d'une île « habillée de diamants étincelants » (33), « La Martinique finit par devenir un grand champ de blocailles » (45).

La description de la princesse comme ancêtre de Mathusalem (41) est l'ultimatum du symbolique. Mathusalem est le plus vieux personnage de l'Ancien Testament et signifie la longévité mais aussi les origines. Cette comparaison alliée aux références grecques, notamment à la source originelle des figures de zagriyen, jean-marie par exemple, témoigne d'une intention de pourvoir la Martinique en une mythologie des origines dépassant les limites du commencement de la colonisation « depuis bien avant la venue des colons » (33).

La rupture brutale avec le temps, l'abolition des frontières spatiales rappellent deux des particularités du conte traditionnel. Ainsi, la scène se déroule en un temps imprécis mais marqué tout de même : « Ce récit

date, il date du temps où le soleil ne savait pas du tout qu'il aurait pour métier de parcourir la grande savane du firmament » (13). La dégradation rapide de la situation du pays et de ses gens est accentuée par la mise en opposition avec le temps ancestral que veut saisir la mémoire : « Il n'y a pas très longtemps [...], la Martinique était [...] habillée de diamants [...] » et « [...] depuis bien avant la venue des colons, l'île [...] formait de si beaux tapis [...] » (33). Ce traitement du temps qui exprime des moments cruciaux de l'évolution du pays est métaphoriquement représenté et personnifié par San Fidji, mais le peuple est incapable de s'identifier à San Fidji et de se reconnaître en elle : « [...] qui pouvait soupçonner que la princesse et la vicieille n'avait qu'une même âme ? Personne » (43). Enfin, le témoignage de la conteuse, assumant la transmission de l'histoire et l'explication de l'origine du rocher du Diamant, a aussi valeur de positionnement politique et idéologique. Il pallie les déficiences relevées et dénote l'espoir de leur renversement.

Anique Sylvestre elle aussi fait usage des paradigmes du conte traditionnel. Ainsi, prévient-elle d'emblée, ce sont les créatures surnaturelles qu'on retrouve dans la mythologie créole qui vont peupler son conte, *Twapat*. Conséquemment, y retrouve-t-on le fromager, l'homme sans tête ou le cheval *twapat*. L'auteure affirme qu'il existe une mythologie créole tandis que la sociologue martiniquaise Geneviève Leti insiste sur la propension au surnaturel et aux croyances parallèles à l'époque moderne de la vie martiniquaise : « Au cours du XX^e siècle, nous assistons à une permanence de certaines croyances malgré une évolution certaine » (Leti 2000 : 9). L'écrivain Joseph Zobel nous rapporte longuement ce trait particulier de l'esprit martiniquais dans *La Rue Cases-nègres* (1974 : 144-48) : « Quel ne fut pas notre émoi le jour où Vireil nous apprit que, chaque nuit, le bourg est parcouru de haut en bas par un énorme cheval qui n'a que trois pattes. Dans un silence absolu, tous les gens du bourg, paraît-il, peuvent entendre les pas de ce monstrueux animal » (145). Anique Sylvestre dit en être venue à l'écriture des contes pour enfants pour pallier l'absence de cette littérature dans l'environnement martiniquais et mettre le petit Martiniquais plus en accord avec son environnement naturel :

[...] je voulais raconter à mes enfants, lorsqu'ils étaient petits des histoires liées à leur environnement. Il y a 20 ans, la production en littérature de jeunesse martiniquaise était restreinte. Je contais à mes enfants des histoires de tous les pays sauf du leur. J'avais l'impression de façonner un

autre enfant qu'un enfant martiniquais. [...], il me semble qu'il faut rompre la distance avec notre culture. (2007b : 18)

En ce sens, le conte qui a là une valeur rectificative, palliative mais aussi salvatrice est placé dans son milieu anthropologique et dans son ferment historique, comme le sous-tend le rappel concernant la cruauté des esclavagistes. Les frères Virginie et Justin sont visités la nuit par une créature étrange, un cheval à trois pattes et leur « Papa leur a expliqué que le cheval à trois pattes était un jeu pour les maîtres des plantations : ils camouflaient, en l'entourant de tissu, la patte d'un cheval à qui ils faisaient faire le tour des cases, terrorisant les pauvres esclaves » (Sylvestre 2007a : 18). Le rappel est significatif puisqu'il introduit la pensée fondamentale quant à la mémoire et à la position idéologique de l'auteure. Si le passé ne suscitait pas de réactions ou de positionnement extrémistes, il devrait être abordé avec sérénité mais toujours dans la vigilance, la conscience émancipatrice et l'intention de la transmission : « Aujourd'hui, tout ça c'est du passé. Mais les histoires, c'est fait pour traverser les temps et se déposer, ça et là, au creux des oreilles indiscretes et des esprits trop curieux ! » (18) Les histoires doivent certes traverser le temps, mais les personnages sont tout de même modernisés et d'ailleurs, Anique Sylvestre insistant d'ailleurs sur la nécessité d'adapter le contenu des contes et leurs actants aux mœurs actuelles :

[...] pour [les] présenter sous des atours différents. Avec les personnages des contes traditionnels, j'ai envie de casser les images non pour les détruire mais les mettre dans des postures qui ne sont pas habituelles. Je ne suis pas sûre qu'ils passent en les proposant aux enfants tels qu'ils sont. Je voudrais que les enfants puissent croire à ces personnages. Qu'ils soient proches d'eux et entrent dans leur quotidien comme des amis ou des frères. (2007b : 18)

Le « brassage des imaginaires » est mis en œuvre dans le conte *La grenouille qui danse* (Sylvestre 2009b) dans lequel Fil, le petit protagoniste martiniquais, envisage de dire un conte dans lequel figure « une vieille gagée » à Zinia, une nouvelle de sa classe (36). Auparavant, la petite fille lui avait déjà raconté des contes de chez elle, de Porto-Rico (5). De ce fait, le conte encourage l'ouverture et la Relation glissantienne qui va permettre à l'enfant de se connaître, de se reconnaître et de s'insérer dans le monde global.

Le conte d'Ina Césaire, *Ti-Jean des Villes* (2005), propose également un contenu retrouvé dans les contes traditionnels mais également modernisé. Quoique modestement, le style s'inspire du dit oral des contes traditionnels dont l'introduction est une longue tirade

émise en un souffle à la fin de laquelle se trouve la formule *krik*. L'exergue de *Ti-Jean des Villes* l'illustre bien : « Messieurs et dames/Grandes personnes et petits enfants,/Que vécut sous le ciel famélique/De l'île de la Martinique/Un garçon sans critique/Que l'on nommait Ti-Jean ?/Et krik ! » (2) La tradition s'allie avec la contemporanéité du texte dont le terme « ville » du titre signale d'emblée la modernité. D'ailleurs, le mouvement dans l'espace qu'accomplit Ti-Jean s'effectue du site contadin, d'un morne famélique » (*Ibid.*), au contexte citadin. La grande mobilité est l'une des caractéristiques de Ti-Jean mais traditionnellement, ce personnage accomplit ses actions à la campagne.

Le conte conserve la fantasmagorie qui typifie l'identité de Ti-Jean. C'est l'enfant de sexe masculin qui, dès la naissance, transcende les normes humaines de la croissance et des accomplissements : « Dès qu'il fut né, [...] le bébé grandissait à vue d'œil » (6). Animé de mansuétude, il décide, comme dans le conte traditionnel, de conjurer l'injuste et l'affligeante misère de sa mère en la quittant et lui promettant richesse et gloire à son retour : « Maman, [...], ta pauvreté me fait peine. Je vais partir dans le vaste monde pour gagner notre vie. À mon retour, tu seras riche ! » (8)

Ti-Jean, qui est « Un garçon sans critique » (2) et qui a « bon cœur » (32), fait des miracles sur son passage grâce à la musique de sa flûte. Cette flûte, qui symbolise la grandeur d'âme de Ti-Jean, est un héritage lui venant de son père. Le symbolisme de la transmission y est accentué puisque la transmission conduit à l'accomplissement et à l'assurance. Grâce à sa flûte, Ti-Jean, sûr de lui, accomplit naturellement des miracles en faveur d'autrui et oublie son propre projet d'enrichissement. Ainsi, il débarrasse la « Ville aux Bêtes-à-Ailes » des moustiques qui « y propageaient une fièvre tenace » (21), fait revenir le poisson dans la mer pour le bien des pêcheurs, (33-34) et libère les esclaves de la « Ville aux diables » (38-40). Humble héros, Ti-Jean refuse les honneurs qui lui sont faits par ses adjouvants. Les épreuves qu'il subit sont dues aux méfaits du tyran de la « Ville aux diables » qui l'emprisonne. Même si sa flûte lui permet de vaincre l'adversité comme le font les attributs surnaturels dans le conte traditionnel, Ti-Jean des villes ne surmonte pas ces épreuves par la force de ses pouvoirs mystérieux et de ses astuces. Ce sont les pauvres hères envers qui il avait été généreux qui lui prêtent à leur tour leur concours.

Marie-Line Ampigny place son conte elle aussi dans le contexte de l'ethnographie martiniquaise. Comme indiqué par le titre, *Le carnaval de Clémenceau Bwabwa*, la thématique en appelle directement à un constituant important de l'identité martiniquaise, le carnaval. Dans l'Éditorial du numéro double 23 et 24 des *Cahiers du patrimoine* (2007), le carnaval est présenté comme suit :

Phénomène social total et culture vivante, le carnaval renouvelle les mythes tout en restant fidèle à la mémoire, il s'empare des rumeurs et les traite en variations imaginatives. Cette créativité foisonnante, c'est d'abord tout ce que nous avons conçu pour vivre une liberté à partir des cultures qui ont constitué notre fonds culturel. [...] Le carnaval est de l'ordre de l'exaltation et de la rébellion [...] (5).

Dans *Le carnaval de Clémenceau bwabwa*, Clémenceau Forceps, citoyen et « ingénieur brillant » (Ampigny 2007 : 10), natif de Saint-Vivin, est honni pour avoir eu une ambition jugée illégitime mais surtout grotesque, à savoir celle de contester aux élections l'hégémonie du maire en place, Cholé Rivière, un faiseur de bon pain. D'emblée y figure une dissemblance entre les fonctions professionnelles et, pour cette raison, Clémenceau Forceps est supposé être tenu en bonne estime sociale par rapport à Cholé Rivière. Seulement, ce dernier pallie le bas niveau de son rang professionnel par son statut élevé de maire et par sa personnalité avenante. De même, la symbolique du 'faiseur de bon pain' est à l'avantage du maire. Clémenceau Forceps manque, par contre, d'humilité. Ainsi, la téméraire et grandiloquente ambition de Clémenceau est un véritable *djendjen*, un carnaval, une volonté de subvertir l'ordre, le bien-être et la structure en place du groupe. Notons que dans la communauté martiniquaise, le terme créole *djendjen* qualifie un événement ou un phénomène excédant les normes admises de la majorité et comportant un haut degré de dérision. Le *djendjen* est dénué de tout sens logique et rationnel. C'est un grotesque risible qui contient les facteurs menant à sa marginalisation. Les liens entre le carnaval et le *djendjen* sont étroits mais les deux manifestations ne peuvent être confondues. Dans *Le carnaval de Clémenceau Bwabwa* le statut, la science et la personnalité du maire sont établis, reconnus et validés par la majorité⁶⁸ :

⁶⁸ L'étude de Léo Ursulet, « Le carnaval de Saint Pierre », souligne que : « C'était l'exutoire institutionnel librement convenu dans la ville; il s'y traitait sous forme de sarcasme et de dérision tout ce qui s'était passé au cours de l'année et avait heurté l'opinion générale ou tout simplement amusait. Le Pierrotin guettait ainsi les faux pas des autorités civiles, politiques et religieuses en place, les situations et faits drôles ou

[...] un homme jovial, bon père, bon maire, juste avec tous, charitable avec les humbles, courtois avec les nantis, bien connu des ministres, apprécié du préfet et des grands de ce monde [...] Cholé Rivière, le patron-boulangier de Saint-Vinvin, savait vendre, donner, multiplier le pain, les baguettes, le pain au beurre et les zacaris les jours de communion, de fête patronale ou de baptême. Et Clémenceau Forceps entendait enlever le pain de la bouche des habitants ? [...] Un pain traditionnel savoureux, écologique, bio, comme on n'en faisait plus ! (8)

Le carnaval pierrotin porte la subversion à son culmen. Toutefois, dans le conte d'Ampigny la subversion conduit au rétablissement de l'équilibre dérangé par Clémenceau. Le peuple fait agir son pouvoir de choisir jusqu'à transgresser le principe du carnaval. Ainsi, la communauté maintient-elle le *social control* défini par le sociologue martiniquais André Lucrèce comme « l'ensemble des procédures qui, se fondant sur des règles, permettent aux individus de vivre ensemble de manière organisée et pacifique dans une société donnée » (2000 : 13). Il s'agit donc de l'image d'un collectif cohésif et solidaire. Le collectif oppose une rétorsion à l'individu au nom de l'équilibre. Ici est contredite la représentation littéraire ordinaire consistant à opposer le collectif à l'individu qui subit des injustices extraordinaires et est souvent l'objet d'un projet de destruction par le collectif⁶⁹. D'abord, l'objet de dérision n'est pas, comme ordinairement, l'homme politique ou public. Au contraire, fort respecté, il devient le sujet de la protection et de l'approbation du groupe carnavalesque. Ensuite, la dérision porte non pas sur une personnalité, mais sur un simple citoyen. Enfin, l'objet de dérision est connu de tous et harcelé par tous. Tout cela excède la grandiloquence et la démesure même du carnaval. Le sociologue martiniquais Ozier-Lafontaine rappelle les fonctions et les effets du carnaval :

La force régulatrice de l'institution du carnaval tire son efficacité du fait que les transgressions restent cadrées par la routine du rituel (un bwa bwa

scandaleux dans le quotidien, qu'il décidait de traduire en chanson, en mime et sur le ton de la moquerie. En prévision de débordements éventuels, monsieur le maire, peu avant l'arrivée de la fête, se croyait obligé de sortir toujours un arrêté municipal rappelant à chacun ses devoirs de respect de l'autre. Mais le peuple n'en faisait jamais aucun cas, car c'était en cette circonstance lui qui se prétendait souverain, [...] » (2007 : 45)

⁶⁹ Ceci est l'un des thèmes parcourant la littérature de Nicole Cage-Florentiny par exemple, car l'auteure met ses protagonistes en scène dans des luttes les opposant au collectif qui souvent est une force insane tendant à annihiler la volonté de l'individu. Voir à ce sujet *C'est vole que je vole* (1996), *Aime comme musique ou comme mourir d'aimer* (2006) et *Vole avec elle* (2009).

n'a qu'une existence éphémère et une chanson satirique ne nomme pas la personne visée. La dérision et la satire sont modérées par la médiation de la symbolisation représentée par le masque et le déguisement. En effet, le carnaval évoque, plus qu'il n'expose, suggère plus qu'il ne montre ; ce sont ces fonctions et ces effets de symbolisation qui font à la fois la spécificité de son esthétique et permettent d'éviter la démesure. (2007 : 156)

Cette transgression ternaire, excessive et symbolique, est une réponse vive à la dimension de l'acte perpétré par le citoyen Clémenceau. Celui-ci est marginalisé, considéré comme un *konparézon*, c'est-à-dire comme un individu arrogant dont les actes contredisent les prétentions exagérées et déplacées. Le peuple est donc le censeur et le gardien de la cohésion sociale et de la mesure. Il affiche un haut niveau de sagesse et un grand sens de justice. Le peuple n'autorise pas Clémenceau à mener le groupe au déséquilibre, d'où le fait que sa réaction est en réalité une critique sociale et morale à la fois. Choix judicieux du haut symbole que constitue la scène du carnaval, puisqu'elle a la capacité de préserver l'équilibre avec pertinence, le peuple répondant par le symbole le plus emblématique du carnaval. Il s'agit de Vaval, le « personnage de la moquerie populaire » (Ozier-Lafontaine 14) mais dont le concept n'est pas le *djendjen* puisqu'il a pour but la symbolisation. Si l'objet Vaval (un *bwabwa*, une marionnette matérialisant une figure sociale ou politique symbolique ayant marqué la vie martiniquaise dans l'année du carnaval) provoque les rires des carnavaliers, ceux-ci le font exister pour qu'il tienne un discours. Même s'ils sont liés, il faut donc bien discriminer l'objet 'vaval', tangible et visible, dont le but est de provoquer les moqueries, du concept 'Vaval' dont le sens est de signifier une pensée et dire une parole. Notons qu'en créole l'expression *sakré bwabwa*⁷⁰ est une insulte qui renvoie à un personnage dont les actes sont absurdes, inintelligents et contraires aux règles du bon sens. Signifier son improbation, en tout cas, son sentiment sur l'acte accompli par la figure vavalisée ou bwabwarisée, afficher son propre raisonnement et son opinion est, pour le peuple, l'objectif de la représentation du fautif en objet vaval. Vaval devient, malgré cet aspect négatif, le roi du carnaval, c'est-à-dire, l'objet de contestation, de réprobation et de récri.

Clémenceau devient le roi du carnaval de l'année 2001 et c'est le renversement au niveau de ses objectifs qui procure son sens à l'enseignement qui découle de la situation. De simple citoyen, il est

⁷⁰ Stupide que tu es !

érigé en homme public mais désavantageusement, seulement pour le persiflage qui est une sanction. L'intention première de Clémenceau d'acquérir le statut social le plus élevé dans la société pour satisfaire une ambition personnelle ne profitant pas au collectif, elle est déconstruite et renversée. Clémenceau est *djendjennisé*, c'est-à-dire qu'il devient un *djendjen*, un grotesque risible pour avoir voulu lui-même tourner la paix sociale en *djendjen*. Sa postulation au poste de maire pour défaire le maire en place est un trouble à l'ordre établi. Le personnage de Marie-Line Ampigny est sanctionné par le moyen de son dessein. Ce premier renversement en impulse d'autres qui vont permettre au personnage la vraie élévation.

La déconvenue pousse Clémenceau à quitter son pays pour l'Afrique où il s'implique dans des œuvres humanitaires et où « sa modestie et sa gentillesse avaient pris des proportions immenses [...] qui lui donnaient un charme quasi christique » (30). Par conséquent, « [...] du dérisoire est né l'essentiel, de l'ambition a éclos l'humanisme, de l'inutile et de l'égoïsme a fleuri l'altruisme » (35). Notons la symbolique du retour à la terre originelle, l'Afrique, puis vers le lieu d'enracinement réel, la Martinique, lieu véritable de l'identité : « [...] la Martinique avait retrouvé sa part d'Afrique [...] » (*Ibid.*). Le retour physique double et croisé symbolise la pensée de la Négritude césairienne. Il évoque le fondamental retour métaphysique qui, selon le discours césairien, devrait être observé par tout Martiniquais pour qu'il parvienne à la saisie et à l'acceptation totales de l'identité. Toutefois, le retour césairien en Afrique ne s'effectue ni concrètement ni physiquement. Il se fait *vers* l'Afrique par le concept, le mythe et le symbole. Clémenceau Bwabwa, par sa présence et par son action effectives sur la terre des origines conjure le départ historique forcé de ses ancêtres, d'autant plus que lui, il revient au lieu de sa naissance. Puisqu'en Afrique il acquiert des valeurs plus nobles et plus propices à la cohésion sociale, son départ en Afrique et son retour en Martinique conjurent de même la décomposition culturelle et identitaire, ainsi que l'oubli des valeurs survenus en raison de la déportation et de la dépersonnalisation historiques. En cela sont symbolisées et idéologisées la valeur cathartique et transformationnelle du carnaval, ainsi que celle de l'Afrique. L'ultime transgression dans le conte est à déceler au fait que le carnaval et l'Afrique, symboles apparents d'avilissement, de débauche et de débordement, sont les agents de l'abaissement et de l'ennoblissement.

Il n'est que de s'en tenir à leur étude pour conclure que les contes ont annoncé une particularité commune qui est celle de se référer à des constituants appliqués et applicables à la société de laquelle ils ont germé. Ce sont surtout leurs thématiques, bien plus que leur mode d'écriture qui les associent au conte traditionnel et les situent dans leur société et ses particularités. La réalité moderne de leur société leur fournit également leurs particularismes. Ces contes répondent aux normes de l'écriture non de l'oralité. Mais la plupart s'inscrivent dans la tradition thématique des contes oraux qui leur fournit des personnages, une psychologie et une approche idéologique. Il n'empêche qu'ils s'articulent également autour de l'ouverture et de l'échange interculturel. Leur grand intérêt réside dans le fait que la pratique de l'écriture de ces contes découle d'un projet pensé, élaboré et à visée déterminée. Les femmes qui écrivent ces contes se positionnent comme conceptrices et exécutantes d'un projet. Elles produisent ce qu'on peut appeler une écriture de l'intention et une écriture actante. Toutefois, demeure la question de savoir si ces contes parviennent aux enfants auxquels ils sont destinés prioritairement. En dépit de cela, les femmes semblent avoir pris en charge par ce type d'écriture de l'intention et de l'action fortement caractérisée et visant la formation des plus petits, une certaine vision de l'avenir et de l'à venir de leur société.

Ouvrages cités

- AMPIGNY, Marie-Line. *Le Carnaval de Clémenceau Bwabwa*. Martinique : Desnel Jeunesse, 2007.
- BERNABÉ, Jean, Patrick CHAMOISEAU et Raphaël CONFIANT. *Éloge de la Créolité*. Paris : Gallimard, 1993, [1989]
- CARBET, Marie-Magdeleine. *Contes de Tantana*. Ottawa : Lemeac, 1980.
- CÉSAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : Présence africaine, 1983. [1936]
- CÉSAIRE, Aimé, et René MÉNIL. « Introduction au folklore martiniquais ». *Tropiques* 1. Paris : Jean Michel Place, 1978. [1941]
- CÉSAIRE, Ina. *Ti-Jean des villes*. Paris : Dapper, 2005.
- FANON, Frantz. *Peau noire masques blancs*. Paris : Seuil, 1995. [1952]
- GLISSANT, Édouard. *Le discours antillais*. Paris : Gallimard, 1997. [1981]
- .Une nouvelle région du monde. Esthétique I*. Paris : Gallimard, 2006.
- .Mémoires des esclavages*. Paris : Gallimard, 2007.
- HURLEY, E. Anthony. « A Woman's Voice : Perspectives on Marie-Magdeleine Carbet ». *Callaloo* 15.1 (1992) : 90-97.
- LETI, Geneviève. *L'univers magico-religieux antillais : ABC des croyances et superstitions d'hier et d'aujourd'hui*. Paris : L'Harmattan, 2000.
- LÉOTIN, Térèz. *Doigts d'or*. Paris : L'Harmattan, 2007.
- LUCRÈCE, André. *Souffrance et jouissance aux Antilles*. Martinique : Gondwana Éditions, 2000.
- MÉNIL, René. *Tracées : Identité, négritude, esthétique aux Antilles*. Paris : Robert Laffont, 1981.
- OZIER-LAFONTAINE. « Dérives dans le carnaval martiniquais ». Thierry L'Étang et André Lucrèce. *Les cahiers du patrimoine*, « Le carnaval : Sources, traditions, modernité ». N. double 23-24. Fort-de-France : Musée régional d'histoire et d'ethnographie de la Martinique, 2007, 156-60.
- SYLVESTRE, Anique. *Twapat*. Pointe-à-Pitre : Éditions Jasor, 2007a.
- . « Que les enfants croient au merveilleux de nos contes traditionnels »*. Marjory Adenet-Louvet. *France-Antilles. Interview*

- Anique Sylvestre : Que nos enfants croient au merveilleux des contes traditionnels.* Martinique : 5 novembre 2007b.
- Écrivain féminin caribéen au XXIème siècle.* Castries, St-Lucie : 26 mars 2009a.
- La grenouille qui danse.* Pointe-à-Pitre : Éditions Jator, 2009b.
- URSULET, Léo. « Le carnaval de Saint-Pierre ». Thierry L'Étang et André Lucrèce. *Les cahiers du patrimoine.* « Le carnaval : Sources, traditions, modernité ». N. double 23-24. Fort-de-France : Musée régional d'histoire et d'ethnographie de la Martinique, 2007, 43-50.
- ZOBEL, Joseph. *La rue Cases-nègres.* Paris : Présence africaine, 1974.