

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

UMI

A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600

4

***Tanbou lwen tini bon son:* L'Oral comme reconstitution
historique dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart.**

by

Frances J. Santiago Torres

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in French
in partial fulfillment of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy, The City University of New York

1998

UMI Number: 9908359

**Copyright 1998 by
Santiago Torres, Frances Jackeline**

All rights reserved.

**UMI Microform 9908359
Copyright 1998, by UMI Company. All rights reserved.**

**This microform edition is protected against unauthorized
copying under Title 17, United States Code.**

UMI
300 North Zeeb Road
Ann Arbor, MI 48103

© 1998

Frances J. Santiago Torres

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in French in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

9-4-78
Date

Fm L
Chair of Examining Committee

9-4-78
Date

Fm L
Executive Officer

Lucienne Serrano
Lucienne Serrano

Renée Waldinger
Renée Waldinger

The City University of New York

ABSTRACT

Tanbou lwen tini bon son: L'oral comme reconstitution historique dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart.

by

Frances J. Santiago Torres

Advisor: Professor Francesca Canadé Sautman

In an effort to reconstruct a History that has been marked by discontinuity and displacement, Simone Schwarz-Bart - a woman writer from Guadeloupe - has written two novels that are infused by the oral tradition of the Caribbean. This dissertation studies the diverse manifestations of the oral genres (such as songs/chants, sayings, proverbs, riddles, etc.) within the novels Pluie et vent sur Télumée Miracle and Ti Jean L'horizon. This author has given a new dimension to the written French language, even though the Creole language is not transcribed into the texts, it is nevertheless the material out of which the texture of these novels is made.

This work is also concerned with the various representations of "orality" within these novels. Talking and eating become empowering tools that help the characters to assert their individual and collective identities. The drum is also a metaphor that takes the place of the human voice. For instance, the African drum language is created by using repetitions and redundant phrases in order to disambiguate the words "spoken". In this sense, Schwarz-Bart imitates the drum language, using repetitions throughout her novels. These repetitions are necessary for the task that she has undertaken, it is through repetition and recalling that the Caribbean peoples will be able to re-appropriate an identity and a physical location. "Orality" and the role that women play in these novels are the central points in this study. Women are able to perpetuate their cultural belonging and heritage, as well as become empowered individuals that "disambiguate" and give continuity to the collective History of their country through memory and the spoken word.

Dédicace

Ce travail est dédié à la mémoire des deux femmes qui me guident
"toujours" dans la vie: Mami et ma soeur Ivette.

Mami: Merci pour tes contes et tes histoires; merci pour ma vie et la
tienne; merci pour ton sourire toujours caché dans le mien. À Ivette:

Qui a toujours compris mes silences.
Qui n'a jamais perdu l'espérance...
Ta foi est devenue la mienne.
Ton âme s'est emparée de moi.
Et mon coeur bat aujourd'hui
Rythmé par l'écho ineffaçable du tien...

Hermana querida. gracias a tí soy yo; la misma de ayer. con la única
diferencia de sentir dos latidos. en lugar de uno. en mi pecho dolido.

Remerciements

Cette étude a été encouragée et soigneusement guidée par Francesca Sautman, qui a compris mon désir et mon besoin de rentrer chez moi, à la Caraïbe. Je vous remercie infiniment pour votre patience et votre amitié soutenue. Je remercie, très spécialement, Professeur Renée Waldinger et Professeur Lucienne Serrano, pour accepter de participer à la révision finale de ce projet et pour vos conseils, un grand Merci.

Mes remerciements vont aussi à tous ceux et à toutes celles qui m'ont toujours encouragé: Papi, gracias por mi vida, por mis hermanas, por cuidarme a Frank, y ahora a Kramer. Tere, Ive, Mitzy, Pepe, Carlos Mora, ... gracias. Agnes, Nora et Grymaris, mes chères amies et soeurs d'élection. Yazmín, ma soeur aînée, aussi d'élection. Doña Delia et Sergio, ami, compagnon et frère. Et à mes deux neveux: Andrés, mon enfant-soleil et Diego, mon enfant-étoile, mes deux luminaires dans un chemin fort difficile sans ma chère soeur, votre mère Ivette. Ivette, qui avant son départ de cette terre, m'a toujours accompagnée, encouragée et aimée... Et finalement je remercie Yossi Rosenboim, Mohammad Abu Tabaujeh et leurs collègues du Computer Center à la Bibliothèque du Graduate Center.

Préface

"... An tan, lontan, lontan, an tan dyab té ti gason ..."¹

C'est ainsi qu'une "cour" d'auditeurs entame l'écoute d'un conte en Guadeloupe. L'influence, non seulement du conte, mais aussi du proverbe, du dicton, des devinettes, de la chanson et de la légende dans la littérature caribéenne d'expression française marque le début d'un effort collectif de la part des écrivains dans la région de la Caraïbe pour reconstruire l'Histoire sur des bases retrouvées dans la tradition orale. Cette analyse portera également sur la fonction de certaines composantes du genre oral dans la littérature guadeloupéenne, particulièrement dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart. Le conte, le proverbe, le dicton, les chansons et les devinettes sont les fils qui composent cet énorme réseau de l'Histoire de la Caraïbe. L'enchaînement de ces fils compose la légende et le mythe du peuple guadeloupéen. L'Histoire morcelée de la Caraïbe est refaite par l'entrecroisement des chansons et des devinettes, par la relation étroite entre le dicton et le proverbe, par la continuité et la valeur actuelle de la légende et par la permanence du mythe.

¹ Sur les formules du conte oral voir: Joëlle Laurant et Ina Césaire: Contes de vie et de mort aux Antilles (Paris: Nubia, 1976); et Francesca Sautman: "Variabilité et formules d'ouverture et de clôture dans le conte populaire français." In: D'un conte ...À l'autre: La variation dans la littérature orale (Paris: Éditions du CNRS, 1990).

Simone Schwarz-Bart est l'auteur de: Un plat de porc aux bananes vertes (roman en collaboration avec André Schwarz-Bart, 1967). Pluie et vent sur Télumée Miracle (1972). Ti Jean L'Horizon (1979)². Ton Beau Capitaine (pièce de théâtre, 1987), et finalement, Hommage à la femme noire (1988-1989). Les six volumes qui composent Hommage à la femme noire ont été consacrés à la vie et aux oeuvres de plusieurs femmes noires célèbres de l'Afrique, des États-Unis et des Antilles.

Lorsque Simone Schwarz-Bart parle de l'importance du conte, elle souligne que: "c'est (plutôt) la technique orale, celle du conte, du griot (...), le conte, c'est une grande partie de notre capital. J'ai été nourrie de contes. C'est notre bible. Toute notre démarche dans la vie, nos façons de réagir, en fait, partent du conte."³ L'oeuvre de Simone Schwarz-Bart témoigne de ce lien étroit entre le conte et la vie, entre l'oral et l'écrit. Elle récrit l'histoire de la Guadeloupe en utilisant le folklore et la culture populaire. La façon dont cette écrivaine stabilise, en écrivant, ce qui est variable, mouvant et intangible est un acte plutôt politique qu'artistique.⁴ Simone Schwarz-Bart récrit l'histoire coloniale au moyen d'une réalité

² Dans le reste du texte les références aux oeuvres Pluie et vent sur Télumée Miracle et Ti Jean L'horizon seront Pluie et vent et Ti Jean, après chaque citation le numéro des pages apparaîtra entre parenthèses.

³ Simone Schwarz-Bart et André Schwarz-Bart: Sur les pas de Fanotte ". (Interview) Textes-Études-Documents, No. 2, 1979, 21.

⁴ En 1979, Simone Schwarz-Bart déclare: "...pour moi le fait d'avoir écrit ça, c'était déjà un acte politique. Il fallait au contraire que nous nous retrouvions... Il fallait que quelque chose qui ferait que chacun se retrouve au lieu de faire des dissensions. Pour moi, c'est un acte politique. Mais pas avec un sceau, une marque politique." "Sur les pas de Fanotte", 21.

mythique - traditionnellement considérée en dehors de la "Réalité" proprement dite, et elle utilise un discours qui n'appartient pas au discours traditionnel de l'élite. D'après l'écrivain colombien Gabriel García Márquez, "la réalité de la vie reproduit le rêve".⁵ García Márquez est le fondateur du réalisme magique dans la littérature de l'Amérique Latine. Avant lui, Alejo Carpentier et Jacques Stephen Alexis avaient produit des oeuvres où le "réalisme merveilleux" était l'élément principal de la "réalité" qui se traduisait dans la littérature de la Caraïbe. Alexis a défini l'art haïtien avec les paramètres d'un réel qui n'exclut pas l'étrange et le fantastique. Dans son article "Du réalisme merveilleux des Haïtiens", paru en 1956 dans la revue *Présence Africaine*, Alexis affirme que:

"L'art haïtien présente en effet le réel avec son cortège d'étrange, de fantastique, de rêve, de demi-jour, de mystère et de merveilleux ... notre art à nous tend à la plus exacte représentation sensuelle de la réalité, à l'intuition créatrice, au caractère, à la puissance expressive. Cet art ne recule pas devant la difformité, le choquant, le contraste violent, devant l'antithèse en tant que moyen d'émotion et d'investigation esthétique ... il aboutit à un nouvel équilibre, plus contrasté, à une composition aussi harmonieuse dans son contradictoire, à une grâce toute intérieure née du singulier et de l'antithétique."

L'écrivain colombien García Márquez présente les croyances, les légendes et la mythologie dans ses romans (particulièrement dans Cien años de soledad)⁶ comme pivot de la vie quotidienne. Les présages, les dictons populaires, les proverbes et les prémonitions

⁵ "Gabriel García Márquez: **LA Magia de lo real**". (Film Documentaire) Réalisé par Radio-Televisión Española; production de Ana Cristina Navarro, 1981. (Source: Videoteca: Biblioteca de la Universidad del Sagrado Corazón, Santurce, Puerto Rico)

⁶ Gabriel García Márquez, Cien años de soledad (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1967).

nous mènent au réalisme magique de la Caraïbe. García Márquez reconnaît que ce mélange du réel et du merveilleux vient d'un héritage africain, bien qu'il admette que la mer Caraïbe est le centre de son inspiration; il précise que le réalisme magique "concerne spécialement et exclusivement les gens de la région de la Caraïbe", et que cette manifestation du magique dans la vie des gens "vient dès l'enfance; (elle est) dans nos enfants qui écoutent les récits des adultes, des aïeules, des tantes, des vieilles servantes noires d'origine africaine qui avec grande imagination racontent de vieilles légendes et qui inculquent l'imagination et la fantasia chez eux...".⁷

Mireille Rosello affirme, dans Littérature et identité créole aux Antilles⁸, "... pour souligner et la spécificité de la littérature antillaise et la valeur universelle des textes que l'on souhaiterait faire à un public non initié, il faudrait sans doute utiliser les mêmes arguments que lorsqu'on souhaite inclure dans le canon "universel" les textes que l'histoire littéraire a rayés de ces cadres."⁹ Pour Rosello, le fait que la littérature antillaise ait souffert de l'exclusion du domaine littéraire "universel", souligne l'urgence de remettre en valeur la qualité et l'existence même de cette littérature.

L'étude des romans de Simone Schwarz-Bart exige la considération de trois éléments de base de la littérature antillaise:

⁷ Ma traduction de l'espagnol. Navarro, Film Documentaire: La magia de lo real.

⁸ Mireille Rosello, Littérature et identité aux Antilles (Paris: Éditions KARTHALA, 1992).

⁹ Rosello, Littérature et identité, 21.

d'une part l'esthétique littéraire, qui présente une nouvelle manière de communiquer la réalité orale des Antilles; d'autre part, le folklore; avec ses croyances et ses coutumes; et finalement, le colonialisme. Ces trois domaines co-existent harmonieusement dans les romans de Simone Schwarz-Bart, c'est-à-dire que cette étude portera sur les facteurs littéraires, sociaux et politico-historiques qui constituent cette littérature.

Simone Schwarz-Bart s'appuie sur des bases populaires pour produire un récit de longue durée qui, par sa richesse et son intensité, est un chef-d'oeuvre exceptionnel. La source populaire qui constitue une partie intégrante de son oeuvre a cependant une fonction spécifique dans le texte littéraire. D'une part, Simone Schwarz-Bart écrit ses oeuvres en français, donc ce qui vient de la tradition orale doit, avant d'être transposé à l'écrit, être traduit du créole et cette tâche de transposition et de traduction de l'oral à l'écrit, du créole au français, demande une attention soutenue.

D'autre part, l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart nous propose une perspective nouvelle sur la tradition orale par rapport à l'écrit. Elle a pu créer une oeuvre porteuse d'expressions et de paroles appartenant au monde créole sur la page écrite, où chants, devinettes, contes et proverbes s'incorporent dans la texture même du récit. Ces composantes de la tradition orale ainsi que le mythe, qui infuse l'oeuvre entière de sa présence magico-religieuse, forment l'essence même de son historicité. Jacques-Stephen Alexis et Jacques Roumain, parmi d'autres, ont écrit des textes qui, eux aussi, sont les

porteurs d'un mode de vie antillais; mais il y a une différence dans la perspective de Schwarz-Bart par rapport à celle des autres écrivains antillais. Les romans d'Alexis et de Roumain, par exemple, partent de la politique du colonialisme pour arriver aux aspects économiques, sociaux et historiques; tandis que dans ses romans, Schwarz-Bart part d'une vision individuelle, d'un personnage précis qui a des résonances très répandues dans la société guadeloupéenne. Dans Pluie et vent Schwarz-Bart connaît la situation quotidienne de la vie qu'elle décrit (celle d'une lignée de femmes). Ces personnages sont des femmes courageuses et fortes qui ne veulent pas accepter la fatalité d'un destin prescrit pour chacun(e). Il s'agit ici d'une lignée de femmes qui cherchent une raison d'être et qui trouvent leur force morale et spirituelle dans la vie de tous les jours et dans leur solidarité. Dans Ti Jean, Ti Jean, qui porte le nom d'un personnage populaire dans la littérature orale des Antilles, est le héros en quête d'une identité, un aventurier qui explore sa terre natale (la Guadeloupe), la terre de ses aïeux (l'Afrique) et même la terre des morts, pour arriver à la conclusion du retour inévitable et définitif à la Guadeloupe, à laquelle il appartenait. Encore une fois il s'agit d'une vision particulière, qui part d'un personnage pour s'ouvrir sur la totalité d'un peuple et ainsi restituer une Histoire à un pays morcelé par la Conquête, le Colonialisme et la situation post-coloniale.

Simone Schwarz-Bart écrit ses romans dans une langue qui témoigne d'une transformation créolisante. Ses romans sont écrits en français, mais il y a des particularités de la langue parlée et du

Créole tout au long des récits. Selon Andrés Banskart¹⁰, les écrivains antillais emploient plusieurs techniques pour introduire des expressions antillaises dans leurs textes:

1) Pour donner au lecteur l'impression qu'il participe à un monde franco-créolophone, l'auteur insère dans le texte français des mots utilisés seulement aux Antilles ou qui représentent des objets spécifiquement antillais. On peut citer ainsi des mots très courants: Habitation: la maison, les terres cultivées des maîtres et les cases des travailleurs; Béké : un blanc créole, propriétaire des plantations et des usines; Chabin: mûlatre; Couli: descendant d'immigrants de l'Inde; etc. D'autres auteurs emploient aussi les noms de quelques plantes qui ne sont pas connues en France, comme le corossol, le fruit-pain, l'igname, la pomme-liane, le gombo et autres.

2) Une autre technique employée par nombre d'écrivains est celle de l'incorporation des "façons de parler" qui appartiennent aux modes d'expression orale dans les Antilles. Dans Les Gouverneurs de la Rosée¹¹, Jacques Roumain utilise des structures appartenant au créole. D'une part, il imite la langue des travailleurs et des gens du village; d'autre part, il utilise une syntaxe créole en mettant le possessif en fin de phrase:

"O Bienaimé, nègre à moin."

"J'ai déjà coupé gaules, poteaux et paille pou'bâtir cette maison à vous."

(Les Gouverneurs de la rosée, 51-52)

3) Quelquefois les écrivains donnent à leurs personnages des registres de voix différents, établissant ainsi une séparation par groupes socio-culturels distincts, de même que ce registre est différent de celui du français de France. Le cas d'Amboise dans Pluie

¹⁰ Andrés Banskart. "Lo popular en la narrativa caribeña insular de expresión francesa." Separata de ESCRITURA. XIII. 25-26. Caracas, enero-diciembre, 1988.

¹¹ Jacques Roumain. Les Gouverneurs de la Rosée (Paris: Éditions Messidor, 1946).

et vent paraît à propos ici. Vers la fin du roman, les travailleurs de l'usine ont décidé de faire la grève et ils désignent Amboise comme porte-parole parce qu'il "était le seul homme qui avait voyagé, le seul qui puisse trouver en français de France, les mots qui charmeraient tout en mettant en évidence la résolution du nègre ..." (221) Mais le style du discours choisi par Amboise ne touche pas l'homme de l'Usine (celui-ci, n'ayant d'autre nom dans le roman); Amboise parle dans un style qui se rapproche de la devinette:

"...Qu'est-ce que vous comprenez, un homme qui travaille est-il un oiseau? et ses enfants sont-ils les petits de l'oiseau? ..." (222)

L'homme de l'Usine lui répond en disant:

"Ma réponse est toujours la même." (222)

4) Dans certains textes, des phrases complètes (dialogues, monologues, chants, etc.) sont entièrement écrites en créole. (Le Colibri Blanc, de Jean-Louis Baghio'o et Léonora: L'histoire enfouie de la Guadeloupe de Dany Bébel-Gisler nous en donnent quelques exemples).¹²

"Mam'zèl ka ou tini
pou ka i péré kon sa
Sa ki ka kozé-ou
Tout sé gro chagrin-la?"¹³ (Le Colibri Blanc, 149)

¹² Jean-Louis Baghio'o, Le Colibri Blanc (Paris: Éditions Caribéennes, 1980); et Dany Bébel-Gisler, Léonora: L'histoire enfouie de la Guadeloupe (Paris: Éditions Seghers, 1985).

¹³ La traduction de ce chant se trouve tout de suite après dans le texte avec une petite note: "Tristesse évidente des paroles: 'Mademoiselle, qu'avez-vous? ... Pourquoi pleurez-vous comme ça? ... Qu'est-ce qui vous cause ces gros chagrins? ...' Et la malheureuse de répondre: 'Je suis seule sur la terre; je n'ai plus personne, et pardonnez mes pleurs!...'. Cette traduction n'est qu'un pâle reflet du vocabulaire créole utilisé, dont chaque intonation prend résonnance intime qui fait vibrer l'âme des mots." Le Colibri Blanc, 149.

Ce chant se produit quand le petit Vishnou (un des personnages principaux) revient en Guadeloupe avec sa mère et sa nouvelle petite soeur. Sur les quais, les amis et les connaissances chantaient pour recevoir la mère de Vishnou, suivis d'un orchestre dont le chef était un ancien élève de sa mère.

Léonora raconte les jeux de son enfance: elle dit: "Nous, nous étions tous des enfants de familles pauvres, nous nous servions de notre imagination." Elle décrit la façon dont chaque groupe d'enfants choisissait un arbre comme maison, et le matin, s'y installait pour jouer, en s'interpellant:

"- Ka ou fè, lavouazin, ou byen dòmi?
- Maché mapòv, apa ti gaz ti dènyé la ban mwen!
Sété fèmé on zyé, wouvé lòt. Timoun la soufè èvè dan tout lannuit.
- Ou pa tini luil karapat alò?
Vouazin machè, on mamman pa douèt jen manké sa.
- Ki jan lavi la yé jòdi la konpè?
Ou tris kon fès a moun mò. Ka ki rivé-ou?
Ou néyé an ronm yè soua. Konpè, fo pa lésé ronm vin mè
a kò a-ou."¹⁴ (Léonora, 47)

Cependant chez Simone Schwarz-Bart, le Créole n'est pas importé dans les textes: l'auteur fait un usage complet et créateur de la langue de la colonisation, faisant miroiter les possibilités du français.

¹⁴ Dans le texte la traduction en français apparaît à côté du texte en Créole: " - Comment vas, voisine, as-tu bien dormi? - Ma pauvre amie, mon petit dernier m'a fait tellement des misères! A peine un oeil fermé qu'il fallait ouvrir l'autre. Il a souffert des dents toute la nuit. - Tu n'avais pas d'huile de carapate? Ma chère voisine, une mère ne doit jamais en manquer. -Comment va la vie, compère? Tu es triste comme les fesses d'un cadavre. Tu t'es noyé dans le rhum hier soir? Compère, il faut pas laisser le rhum te faire la loi." (Léonora, 47).

Lorsque des termes qui appartiennent à la vie culturelle de la Guadeloupe sont incorporés dans le texte, c'est de façon très naturelle. Le texte n'a pas d'explications naïves des termes qui sont communs aux Antilles, car l'usage de ces termes rend toute explication redondante. Cette décision de la part de l'auteur reflète aussi l'influence directe de la pensée littéraire des créolistes des années 1960-1970, qui disaient que la littérature de la Négritude avait été créée pour des lecteurs étrangers et qu'il fallait revenir au lectorat des Antilles.¹⁵ Le récit dans les oeuvres de Schwarz-Bart reste fluide. L'auteur n'a pas besoin d'interrompre le flux naturel des paroles et des images par des définitions qui viendraient déstabiliser l'harmonie du texte, et suggèrent une colonisation du projet littéraire, selon laquelle "L'Autre" est constamment contraint/e de rencontrer sa "marginalité" par rapport au discours colonial officiel.

¹⁵ En discutant la perspective des créolistes, Juris Silenieks remarque: "... Caribbean writing must proceed from its very roots, which are in orality. Orality is a vehicle of all pre-literate forms of expression, fables, proverbs, stories, which arose from the plantation system. The concomitant results of the success of colonization and cultural assimilation have been the denial of this pre-literate form of the past and the non-integration of oral traditions in the literary traditions. Therein lies a fundamental dimension of francophone Antillean cultural alienation. Authentic regional literature is to proceed from this distortion, this absence, from the "original chaos", which came with the Middle Passage and slavery, to become an inalienable part of all creative effort, as Glissant and the créolistes insist." Il continue: "In the assessment of the créolistes, Glissant, with his novel Malmort, was the first writer who "achieved a remarkable unveiling of Antillean reality," coming forth exclusively from an "internal vision". Yet he addressed mainly readers elsewhere, for whom he had to offer explanations of Créole terms, remarking that this local readership does not yet exist. The créolistes conclude that the time has come to recognize that their readers exist here and now. (...) The créolistes insist that créolité is not a regional geopolitical phenomenon, but a condition shared by all humanity, "un état d'humanité intermédiaire", signifying change and diversity, a negation of that false universality and purity that the French profess. The modern francophone Caribbean writer "bears witness to both créolité and the human condition." In: A History of Literature in the Caribbean, Vol. I, ("Toward créolité: Postnegritude Developments") Ed. James Arnold (Philadelphia: John Benjamin Publishing Co., 1990) 524.

Dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart s'entrecroisent la culture populaire et la tradition littéraire écrite, et il est impossible de comprendre cette littérature et ces rapports entre l'oral et l'écrit, sans une réflexion approfondie sur le langage. Pour Dany Bébel-Gisler, la création d'une nouvelle langue par les esclaves est une forme de résistance; elle écrit ainsi, dans Langue créole force jugulée: "... au coeur même de cette situation-limite d'oppression, les esclaves ont su créer des poches de résistance dont la langue créole et les productions culturelles ont constitué (une) cohésion entre les esclaves pour affronter les maîtres-colons."¹⁶

Les diverses manifestations du langage, non seulement dans les oeuvres de Simone Schwarz-Bart, mais dans la littérature antillaise en général, sont à la base d'un processus créateur où l'écrivain doit effectuer la transition d'une langue à une autre. Comme le dirait Simone Schwarz-Bart elle-même, c'est "un mode de vie" qui se transcrit dans ses oeuvres, un mode de vie créole, antillais, où le langage occupe une place primordiale. La parole proférée (par opposition à la parole écrite) appartient à ce monde antillais où la parole frappe, où elle est puissante. "Écoutez: La langue est un bâton et c'est le bâton que tu as en main qui doit t'aider à franchir les montagnes." a dit Dany Bébel-Gisler lors de la 7ème Conférence de Traduction à Barnard College le 16 novembre, 1990.

¹⁶ Dany Bébel-Gisler a étudié les rapports entre le français et le créole dans la société antillaise. Par ses observations elle arrive à la conclusion qu'il s'agit d'une question de pouvoir politique plutôt que d'une question socio-linguistique. Langue créole force jugulée (Paris: L'Harmattan, 1981) 58.

Les écrivains antillais tels que, Aimé Césaire, Jacques Roumain, Jacques Stephen Alexis, Édouard Glissant, Maryse Condé, Daniel Maximin, Jean-Louis Baghio'o, René Depestre, Myriam Warner-Vieyra, et beaucoup d'autres, envisagent leurs oeuvres comme l'essence même de l'univers "franco-créole-phone". Certains établissent un parallèle entre langage et identité, et cette identité peut être diverse sur le plan culturel, linguistique ou social. Ils créent un discours qui leur appartient et les sépare de ce que l'on pourrait appeler le discours eurocentriste, car, leur discours surgit d'un conglomérat qui s'est formé depuis que les esclaves sont arrivés sur leurs côtes, et il est différent de celui qui vient d'Europe. Dans leurs oeuvres, ces écrivains explorent un imaginaire et un symbolisme dont les thèmes sont uniques à leur culture.

Prendre l'expression orale comme base de l'analyse proposée exige un travail serré sur les différentes manifestations de l'oral dans le texte écrit, la façon dont les proverbes, les devinettes, les chants, les contes, les légendes et le mythe constituent et informent la charpente de l'oeuvre littéraire ainsi que la teneur de son imaginaire et la texture de sa symbolique. Cela entraîne également l'analyse des particularités de la linguistique et de la stylistique lorsque l'oral est transposé à l'écrit. La structure orale du créole qui est, dans le cas de Schwarz-Bart, la langue source, et la structure écrite du français utilisé dans la présentation du texte ne présentent pas de tension dans le récit.

Simone Schwarz-Bart s'est exprimée de la manière suivante au sujet de la grande importance de l'oral dans la littérature antillaise et surtout dans son oeuvre dans un entretien lors de sa visite à New York le premier novembre, 1989:

"Il faut que j'entende ce que j'écris. Ce que j'écris, il faut que finalement presque une voix me le souffle, si vous voulez; que j'entende une voix quelque part. S'il n'y a pas ça, je ne peux pas écrire."¹⁷

Ainsi, l'oral ne peut pas être étudié comme opposé à l'écrit dans les oeuvres de Simone Schwarz-Bart, si l'on entend par oral la transmission et la perpétuation de la culture et de l'histoire, qui se fait au moyen d'une voix et par le choix d'une langue qui s'adapte aux particularités culturelles, sociales et historiques de ce peuple. Il faut porter un nouveau regard sur l'oral, et adapter une nouvelle façon d'analyser ce qui a été considéré comme deux pôles opposés. Ainsi, dans La Lettre et la voix¹⁸, Paul Zumthor analyse le rôle de la voix dans la tradition orale du moyen âge. Il remarque que la voix confère de l'autorité à un poète ou à un interprète qui chante ou qui récite un texte mémorisé ou improvisé. L'action même de la voix, en tant qu'instrument, est beaucoup plus puissante que celle d'un livre, et bien entendu, elle est différente. Selon Zumthor, le texte écrit fixe et arrête, pour ainsi dire, le mouvement dramatique. Il évoque la fonction de la voix qui, en conjonction avec la langue (les mots

¹⁷ Entretien personnel avec Simone Schwarz-Bart. New York, le 1 novembre 1989.

¹⁸ Titre du texte en français. Le texte utilisé dans l'analyse est la traduction en espagnol: Paul Zumthor, La letra y la voz de la literatura medieval (Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1989).

choisis, ou le signe) donne une nouvelle dimension à la parole proférée.¹⁹ La voix comme véhicule et instrument doit être cultivée, il y a une technique et un "art de la voix". Le narrateur ou le conteur qui nourrit ses récits de sources orales doit maîtriser, non seulement l'art de parler ou de présenter un texte, mais aussi, la diversité linguistique à la base de son propre discours. Dans les textes de Simone Schwarz-Bart on constate que le tambour devient une voix alternante et que la voix humaine n'est pas le seul moyen de transmission de l'oral. La fonction du tambour, pas seulement comme instrument de musique utilisé dans certaines danses rituelles, mais comme souvenir qui remonte à la mémoire, comme voix qui remonte historiquement et qui va au delà du discours de l'homme, est en effet d'une grande importance dans la littérature africaine et caribéenne.

La figure du conteur est aussi très importante dans la littérature caribéenne. Dans le roman La Lézarde²⁰, l'écrivain martiniquais Édouard Glissant, présente une scène où les gens du village se réunissent pour une veillée mortuaire. Le rôle du conteur à la veillée est capital, il est celui qui a un pouvoir spécial, celui qui rapproche les morts des vivants, le passé du présent, l'imaginaire du réel.²¹ On l'appelle "l'homme des paroles", il devient ainsi un espèce

¹⁹ Zumthor, La letra y la voz, 23-24.

²⁰ Glissant, Édouard, La Lézarde (Paris: Éditions du Seuil, 1958).

²¹ Sur le conte guadeloupéen voir: Maryse Condé, La Civilisation du bossale (Paris: Éditions L'Harmattan, 1978); Voir aussi: Diana Rey Hulman, Les Voies du p'trimoine: pour que vive notre culture (Paris: Éditions Caribéennes, 1990).

de personnage mystique. Dans cette littérature la puissance de la parole est illustrée par de telles scènes.

Dany Bébel-Gisler, auteur du roman Léonora: L'histoire enfouie de la Guadeloupe, est aussi très consciente des résonnances de la langue créole dans son oeuvre. L'histoire d'une femme guadeloupéenne racontée par elle-même en créole. Ce texte est enrichi par la façon dont Dany Bébel-Gisler entremêle le créole de Léonora et son français à elle. Lors d'une rencontre avec Dany Bébel-Gisler j'ai pu constater que pour elle, la tradition orale était très vivante.²² Non seulement elle a vécu cette culture populaire si forte chez elle, mais, elle a étudié la co-existence du français et du créole aux Antilles dans ses divers travaux de recherche. Elle rétablit la langue créole comme une vraie langue de la même façon dont elle insiste sur le fait que la culture antillaise existe encore. Elle constate que: " ... la tradition orale et la culture caribéenne proposent tout un arsenal de maximes, de conseils, pour ruser, tromper, vaincre par le ridicule, se protéger, etc. Paroles de ruse pour cacher, voiler sa pensée, ne pas attaquer de front l'adversaire; tout ceci sert de constant à une culture unique et fondée sur des bases du populaire, sur des racines historiques et sociales".²³

²² Frances Santiago. Entretien avec Dany Bébel-Gisler (Long Island, New York, 1990).

²³ Dany Bébel-Gisler, "L'Autre c'est qui? Le traduire c'est quoi?" Communication présentée lors de la 7ème Conférence de Traduction: Translating the other. New York: Barnard College, le 16 novembre 1990.

Guadeloupéen lui aussi, Daniel Maximin, prend un très poétique jeu de mots comme point de départ dans son roman L'isolé soleil.²⁴ Le titre du roman en est le premier exemple. "L'isolé" et "le soleil" ont le pouvoir de se transformer l'un dans l'autre. Cet écrivain est très conscient du style qu'il adopte dans son récit; on le voit par exemple dans l'intégration d'un conte dans le texte:

"En temps longtemps
Il y a de ça longtemps lontemps
le diable était un tout petit bonhomme encore..." (L'Isolé Soleil, 174)

qui ramène le lecteur au discours quotidien et aux formules du conte antillais. Ce travail prend en considération l'incorporation de l'oral dans la texture et la structure de la littérature des Caraïbes, ainsi que la préoccupation de ces écrivains de reformuler une historicité qui jaillit de leur ancrage en milieu caribéen.²⁵

²⁴ Maximin, Daniel. L'Isolé Soleil (Paris: Éditions du Seuil, 1981).

²⁵ Simone Schwarz-Bart, Dany Bébel-Gisler et Daniel Maximin (entre autres) partagent la particularité de vivre en Guadeloupe, par conséquent leurs études, leurs travaux (postes) en dehors de la Guadeloupe et leurs écrits sont influencés par une perspective enracinée dans le quotidien caribéen.

TABLE DE MATIÈRES

<i>Préface</i>	<i>vii</i>
<i>Introduction</i>	<i>1</i>
 <i>Première Partie: L'Oral</i>	
<i>Chapitre Premier: Les Genres de l'Oral</i>	<i>17</i>
<i>Chapitre 2: Le Tambour: Instrument de Communication de l'Oral</i>	<i>55</i>
<i>Chapitre 3: Manger: De bouche à oreille</i>	<i>77</i>
 <i>Deuxième Partie: Histoire</i>	
<i>Chapitre Premier: Le Concept d'Histoire dans les Caraïbes</i>	<i>102</i>
<i>Chapitre 2: Histoire et Parole</i>	<i>123</i>
<i>Chapitre 3: Géographie et Parole</i>	<i>142</i>
<i>Chapitre 4: La Folie Antillaise</i>	<i>168</i>
 <i>Conclusion</i>	 <i>193</i>
<i>Bibliographie</i>	<i>223</i>

INTRODUCTION

Les études qui ont été faites sur le folklore et la tradition orale de la Caraïbe posent quelques problèmes sur lesquels il faut revenir. Les compilations, les articles et les oeuvres de Zora Neale Hurston¹, anthropologue, folkloriste et écrivaine noire américaine qui a vécu pendant la période connue sous le nom de "The Harlem Renaissance", ont établi le folklore et la tradition orale comme la base des cultures Africaines, Afro-Américaines et Afro-Caribéennes. Ses compilations du folklore des Noirs du sud des États-Unis et de la Caraïbe anglophone et francophone et ses travaux littéraires ont été marginalisés pendant sa vie. Pourtant, Hurston est sans doute aujourd'hui une des écrivaines noires qui a le plus influencé les travaux de beaucoup de ses consœurs noires des États-Unis et de la Caraïbe. Hurston nous concerne aussi puisqu'elle a voulu intégrer la culture orale à ses travaux littéraires. Il est difficile d'affirmer que Zora Neale Hurston connaissait le texte de Jean Price-Mars Ainsi parla l'oncle, publié en 1928, dix ans avant la publication de son étude Tell my Horse. Hurston a pourtant reconnu l'importance de la

¹ Zora Neale Hurston (1891-1960) est une figure importante dans l'étude des écrivaines noires. Bien qu'elle écrive à l'époque de la Harlem Renaissance, où la plupart des écrivains étaient des hommes, ce n'est qu'à partir des années 70 qu'elle sera reconnue comme une des écrivaines noires parmi les plus importantes des États-Unis. Son travail a certainement marqué le travail des écrivaines noires de son pays, de l'Afrique et de la Caraïbe. L'oeuvre de Hurston qui nous intéresse le plus ici est intitulée: Tell my Horse: Voodoo and Life in Haiti and Jamaica publiée en 1938.

tradition orale dans la Caraïbe; et elle a pu témoigner des événements en Haïti pendant l'occupation Nord-Américaine. Elle discute dans son texte les manifestations culturelles et sociales (en Haïti et à la Jamaïque) tout en donnant son opinion personnelle sur la situation des femmes dans la société caribéenne. Le travail de Hurston est un des premiers à considérer les différentes manifestations culturelles, sociales, folkloriques de la Caraïbe dans le contexte des peuples et des îles antillaises qu'elle a visités.

Par contre, d'autres travaux comme ceux d'Elsie Clew Parsons (Folk-lore of the Antilles, French and English)² ont été consacrés strictement à la compilation systématique de proverbes, légendes, contes, dictons, devinettes, chants, etc. Dans ce cas, l'aspect littéraire n'est pas étudié du tout et encore moins l'intégration de ces genres appartenant à la tradition orale, au texte écrit. Cette abstraction de l'oral "in vacuo", pour ainsi dire, limite sa portée et la démarche de l'intégration de l'oral et de l'écrit dans un texte littéraire.

D'autre part, il y a des écrivains antillais qui utilisent le folklore pour rendre leurs textes plus "exotiques" ou "folkloriques". Beaucoup de romans écrits pendant les trois premières décennies du vingtième siècle témoignent d'un effort de la part des écrivains de la Caraïbe pour suivre les prescriptions établies par les littératures européennes qu'ils avaient étudiées. La littérature de cette époque ne s'occupe pas des Antillais noirs, elle fait plutôt le portrait des

² Elsie Worthington Clews Parsons. Folk-lore of the Antilles, French and English (New York: Kraus Reprint Co., 1969-1976).

métis, des mulâtres et des blancs qui habitent ces îles. Bien que les écrivains de la Négritude fassent des efforts pour s'éloigner de ces tendances, elles se manifesteront dans certains textes. Ce phénomène peut se vérifier dans Alleluia pour une femme-jardin³, où René Depestre présente au lecteur une collection de coutumes et de traditions haïtiennes vues à travers les yeux émerveillés de personnages qui ne participent pas pleinement à une antillanité authentique. Les personnages donnent l'impression d'être dépaysés dans leur propre patrie. Édouard Glissant appelle ce phénomène, constitué par l'emploi arbitraire de mots tels que mythe, mythologie, magie, etc., du "folklorisme naïf".⁴ Cet exemple, de ce que j'appellerai du "faux exotisme" ou du "folklore gratuit", n'est pas enraciné et semble même hors de contexte. Cet exotisme "forcé" se prête à une "étude clichée" de l'érotisme de la femme noire, ici l'Antillaise. Cette approche perd de vue la "réalité antillaise", la vie de tous les jours et la spécificité de la réalité sociale des peuples antillais.

Un problème similaire, quoique dans un autre contexte, est analysé par Alan Dundes dans Folklore Matters.⁵ Dundes considère le phénomène qu'il appelle "fakelore" dans les travaux de certains folkloristes. L'étude de Dundes porte particulièrement sur les travaux des folkloristes et pas sur des oeuvres littéraires, mais sa

³ René Depestre, Alleluia pour une femme-jardin (Paris: Éditions Gallimard, 1981).

⁴ Édouard Glissant, Le Discours Antillais (Paris: Éditions du Seuil, 1981) 52.

⁵ Alan Dundes, Folklore Matters (Knoxville: University of Tennessee Press, 1989).

préoccupation quant à l'utilisation du folklore et de la tradition (ici la tradition orale) dans des textes comme marque d'authenticité se rapproche des inquiétudes que la présente étude veut souligner. D'après Dundes, le fakelore est: "the presentation of spurious and synthetic writings under the claim that they are genuine folklore."⁶ A cela, on peut ajouter que les écrivains caribéens qui présentent des "thèmes" et des "situations" "folkloriques" pour authentifier leurs textes, tombent dans un effort aveugle pour créer une littérature représentative de la vie et des spécificités des habitants des îles.

En étudiant la tradition orale africaine, Ruth Finnegan, dans Oral literature in Africa,⁷ remarque que: "...prose narrative is sometimes regarded as 'Folklore' par excellence (...) the end result of this is that the literary aspect has been played down or even explained away completely. One could say that in the case of Franco-Caribbean literature the opposite happens. [Given the fact that it is] a written work, and considered literature and not 'oraliture' the oral aspect of it is ignored in the analysis of the novel...".⁸ Pour Finnegan, le fait que l'aspect oral des oeuvres littéraires de la Caraïbe ne soit pas considéré comme un des éléments de base de cette culture rend toute analyse de ces oeuvres incomplète ou viciée.

⁶ Dundes, Folklore Matters, 40.

⁷ Ruth Finnegan, Oral literature in Africa (London: Oxford University Press, 1970).

⁸ Finnegan, Oral literature, 317.

Dans son introduction à Oral tradition in literature: Interpretation of context⁹, John Miles Foley souligne que: "For many years the very idea of "oral literature" or "oral tradition" seemed to most scholars either a contradiction in terms or a less than adequate concept of what precedes true literature in pre-literate societies." Il signale le rôle des critiques en ce qui concerne la littérature orale ou à base orale: "... our appointed task as critics and interpreters of works composed at least in part with oral traditional "words" - (is) to hear the ages-old resonance in the structure and function of phraseology, narrative, and story-pattern, and thereby to reinvigorate the works with their original verbal energy. We must, with Homer, "raise the great song once more."(18) Dans The Man-of-Words in the West Indies: Performance and Emergence of Creole Culture,¹⁰ Roger Abrahams a étudié les différentes manifestations de la performance orale aux Antilles anglophones en considérant les diverses façons de parler. L'utilisation de la parole et le pouvoir que celle-ci infuse à celui qui parle est très important dans son analyse. Les différentes situations ou "moments" des "performances orales" sont présentés en soulignant le rôle primordial de la force de la parole. Andrés Bansart, dans "Lo popular en la narrativa Caribeña Insular de expresión Francesa", traite l'intervention de la tradition orale dans la littérature franco-caribéenne. Parmi les textes qu'il

⁹ Ed. John Miles Foley, (Introduction) Oral tradition in Literature: interpretation in context (Columbia: University of Missouri Press, 1986) 1.

¹⁰ Roger Abrahams, The Man-of-Words in the West Indies: Performance and Emergence of Creole Culture (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1983). Abrahams fonde ses études sur la performance orale dans la Caraïbe anglophone à partir de ses recherches en tant que folkloriste pendant les années 1950 et 1960. Il avait déjà étudié les diverses manifestations des traditions orales parmi les Africains-Américains.

utilise comme références théoriques se trouvent Ainsi parla l'oncle de Jean Price-Mars¹¹; La lettre et la voix de Paul Zumthor¹², et l'article de Geneviève Calame-Griaule, "Pour une étude ethnolinguistique des littératures orales africaines", où elle discute la tradition orale en Afrique et ce qu'elle considère le caractère *énigmatique* des littératures orales africaines.

Dernièrement un certain nombre d'études et d'articles ont été consacrés à l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart. Parmi eux, il faudrait signaler celui de Helmtrud Rumpf de l'Université de Berlin,¹³ qui analyse systématiquement l'histoire - esclavage/colonialisme - de la Guadeloupe, la société - la culture de base et la famille, l'individu par rapport à sa communauté - les "blancs" et leur position paternaliste face à la société des affranchis et la proclamation de l'antillanité, tout ceci à partir de Pluie et vent et de Ti Jean. Ses conclusions nous mènent à considérer les romans de Simone Schwarz-Bart comme une oeuvre totale qui se veut épopée antillaise, une oeuvre qui pousse

¹¹ Bansart remarque que les écrits de Jean Price-Mars (écrivain haïtien) ont encouragé les Haïtiens pendant la période de l'occupation Nord-Américaine de 1915 - 1934. Bansart ajoute que l'oeuvre de Jacques Roumain est profondément marquée par les écrits de Price-Mars. Jean Price-Mars est l'auteur de Ainsi parla l'oncle. (Paris: Imprimerie de Compiègne, 1928). Dans ses conférences et articles, Price-Mars insiste sur l'importance des liens avec l'Afrique et la valeur des traditions, des croyances et des coutumes populaires comme élément positif d'une culture en développement. Il est considéré comme un des initiateurs du mouvement de la Négritude.

¹² Bansart parle des contes populaires incorporés dans des récits littéraires, où le conte revient à la voix au moment de la lecture. Il explique qu'il s'agit effectivement d'une re-lecture du conte. Cette conclusion est basée sur l'analyse de Paul Zumthor sur la voix dans La lettre et la voix, déjà cité.

¹³ Rumpf, Helmtrud. "La búsqueda de la identidad cultural en Guadeloupe: Las novelas Pluie et vent sur Téluée Miracle y Ti Jean L'Horizon de Simone Schwarz-Bart." Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 15.39 (1989): 231-248.

vers une autonomie culturelle et historique à travers la quête qui, partant de l'individu, atteint au culturel. Dans "Second vision: Antillian versions of the Quest in two novels by Simone Schwarz-Bart", Kitzie Mckinney appelle cette littérature "traditional quest literature".¹⁴ Selon Mckinney, Pluie et Vent et Ti Jean donnent une nouvelle version de la quête, puisqu'ils offrent la possibilité aux hommes et aux femmes des Antilles de la poursuivre. La quête s'adapte aux besoins et aux inquiétudes des Antillais. Elle se base sur la recherche et le maintien d'une culture et d'une histoire propres aux Antilles, et dans le cas de ces deux romans, à la Guadeloupe.

Dans "Oralité et écriture dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*", Nathalie Buchet Rogers s'attaque directement au problème qui nous occupe dans cette étude.¹⁵ Buchet Rogers s'interroge "sur les relations entre cette oeuvre littéraire et les phénomènes d'oralité qu'elle [Simone Schwarz-Bart] présente dans sa trame".¹⁶ Il est vrai que dans plusieurs romans antillais le contraste entre l'alphabétisation et l'analphabétisme est parfois à la source d'une tension "réelle", c'est-à-dire, vécue aux Antilles. C'est le cas dans Le Quimboiseur l'avait dit ... de Myriam Warner-Vieyra¹⁷ constat d'un

¹⁴ Kitzie McKinney, "Second Vision: Antillean Versions of the Quest in Two Novels by Simone Schwarz-Bart." French Review 62.4 (March 1989): 650-660.

¹⁵ Nathalie Buchet Rogers, "Oralité et écriture dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*." French Review 65.3 (February 1992): 435-448.

¹⁶ Buchet, 435.

¹⁷ Myriam Warner-Vieyra, Le Quimboiseur l'avait dit (Paris: Éditions Présence

refus total de l'écrit et de la culture occidentale, car elle mène à la perte, au déséquilibre et à la folie. Dans ce roman, l'équilibre est fondé sur le lien à la nature. Bien qu'il y ait une réalité sociale indéniable où l'écrit (le canon de l'écriture occidentale) et l'oral (la culture populaire) se trouvent engagés dans une lutte féroce pour leur co-existence, il faut avouer que Simone Schwarz-Bart harmonise ces deux "contraires". En contraste avec ce qu'affirme Buchet, il ne s'agit pas d'une "mise en garde contre les dangers de la modernité"¹⁸, mais d'un effort pour unir un passé historique en fuite et un présent où l'identité antillaise est mise en question. Ce passé que Simone Schwarz-Bart affirme dans ses romans est un passé fait de parole et de mouvement; le mot "mouvement" est à souligner car la parole est fluide, elle passe de bouche à oreille et de là, elle ressort modifiée, changée, pour s'adapter à la situation présente. La culture orale de la Guadeloupe est, sans aucun doute, primordiale dans le développement social et historique de ce peuple. La nation guadeloupéenne est faite d'un oral et d'un écrit qui s'approprient deux langues, le créole et le français, pour témoigner de son existence.

Quand l'étude de la tradition orale s'obstine à suivre la méthodologie prescrite pour les textes écrits, cela tranche sur la fluidité et la vitalité de l'oral. L'oral, souple et mouvementé, polyforme et pluriforme, ne doit pas être figé par des contraintes qui, tout en l'immobilisant, ne parviennent pas à rendre compte de sa

Africaine, 1980).

¹⁸ Buchet, 446.

fécondité. Une des singularités les plus remarquables de l'oralité se trouve précisément dans les spécificités uniques appartenant au conte, au proverbe et à la légende. En même temps l'élasticité sémantique des mots, l'apparence liquide et flottante des textes oraux permettent une étude plus approfondie sans se borner aux spécificités prescrites par l'esthétique littéraire occidentale.

Peut-on proposer l'analyse de deux oeuvres qui arrivent à harmoniser deux univers "opposés"? L'univers de l'écrit et celui de l'oral sont-ils vraiment des univers en opposition? Et Simone Schwarz-Bart, s'est-elle posé ces questions en écrivant Pluie et vent et Ti Jean? Si Simone Schwarz-Bart a une inquiétude, ce n'est pas seulement vis-à-vis de l'esthétique littéraire, mais c'est aussi le désir de rétablir une histoire morcelée par un passé profondément marqué par la discontinuité. Ce projet de reconstitution d'une histoire par le moyen d'une reconstruction littéraire n'empêche nullement l'établissement d'une histoire faite de "parole" et de "mouvement". C'est-à-dire qu'on ne doit pas juger cette mise en forme de l'Histoire (ce désir de lui donner une forme - une continuité et une structure) comme un signe de fixité. La difficulté de cette tâche de reconstitution, de traduction et de création littéraire, occupe non seulement les écrivains, les théoriciens et les critiques de la littérature de la Caraïbe, mais aussi tous ceux qui, d'une façon ou d'une autre, s'occupent de littérature africaine.

Certaines études sur les littératures "orales" de l'Afrique nous donnent des clés pour l'étude de la tradition orale dans la littérature de la Caraïbe. Par exemple, Alain Ricard¹⁹ en parlant du texte Soundjata ou l'épopée mandingue de D.T. Niane, souligne les difficultés qui se présentent lorsqu'on cherche à créer des oeuvres à base orale: "... en fait le texte de Soundjata n'est une épopée qu'en termes littéraires; il s'agit de la reconstitution d'une épopée, de la construction d'un texte synthétique à partir d'autres textes issus de griots, de traditionalistes, mais aussi des données de l'histoire." L'auteur invite les Africains à "venir écouter les paroles des griots qui enseignent la sagesse et l'histoire..."²⁰ Il y a certainement dans la littérature africaine un désir de continuité et de préservation de la culture de base, mais la conception de la création littéraire en tant que "texte synthétique" est inquiétante. Ce désir de continuité est discuté aussi par Eileen Julien dans African Novels and the Question of Orality²¹, où elle affirme que ce n'est pas seulement le désir d'unir deux formes (par exemple, conte et roman), mais que c'est aussi la volonté de présenter un lien qui se fait naturellement entre l'oral et l'écrit. Julien cite comme exemple le même texte de D.T. Niane (Soundjata ou l'épopée mandingue) discuté par Ricard. Elle insiste sur un moment dans le récit où Kouyaté (le griot qui raconte l'épopée

¹⁹ Alain Ricard, Littérature d'Afrique noire: Des langues aux livres, (Paris: CNRS Éditions et KARTHALA, 1995).

²⁰ Ricard 39.

²¹ Eileen Julien, African Novels and the Question of Orality (Bloomington: Indiana University Press, 1992).

de Soundjata) donne son aperçu des rôles de la parole et de l'écriture:

"D'autres peuples se servent de l'écriture pour fixer le passé; mais cette invention a tué la mémoire chez eux; ils ne sentent plus le passé car l'écriture n'a pas la chaleur de la voix humaine. Chez eux tout le monde croit connaître alors que le savoir doit être un secret...; les prophètes n'ont pas écrit et leur parole n'en a été que plus vivante. Quelle piètre connaissance que la connaissance qui est figée dans les livres muets."²²

Il n'est pas étonnant que Kouyaté défende avec acharnement la suprématie de l'oral sur l'écrit; à ce propos, Julien remarque:

"... given his life, work and family history, Kouyaté views speech and writing as authentic modes of language and vehicles of learning. There is nothing surprising in Kouyaté's antagonism toward writing. Kouyaté insists with passion and eloquence that speech - as opposed to writing - can be filled with the warmth of the voice; it assures that exclusivity of knowledge it brings with it, as he tells us elsewhere, a guarantee of truth from the one who speaks."²³

Julien analyse aussi le texte de Mbwil a Mpang Ngal, Giambatista Viko ou le viol du discours africain. Elle arrive à la conclusion que l'oralité est la source de laquelle jaillit la continuité de l'oral à l'écrit dans les textes de plusieurs écrivains africains. Dans le cas du texte de Ngal, elle présente Giambatista, le personnage principal du roman, qui est hanté par le rêve d'effectuer cette liaison.

²² Julien cite Niane, Djibril Tamsir. Soundjata ou l'épopée mandingue (Paris: Présence Africaine, 1960) 78-79, dans African Novels, 15.

²³ Julien, African Novels, 14. L'importance de la voix est sans doute à la base de toute étude sur l'oral et l'écrit. La voix confère en même temps autorité à celui qui parle et confiance à ceux qui écoutent. La voix ne peut pas être séparée du conteur et de celui/celle qui a le don de transmettre la parole vivante à son entourage. En Afrique et aux Antilles, la parole proférée a un poids indéniable. La façon dont elle est proférée et le moment précis où elle l'est, sont les signes d'une culture où l'oral a une fonction stabilisante et primordiale. Il faut se demander si l'écriture, peut-elle imiter la voix, les modulations et les changements de registre des locuteurs. Est-il possible de trouver une écriture qui imite et transmette la vivacité de la voix?

Que la continuité soit le produit d'un lien naturel entre l'oral et l'écrit, ou non, il est évident que pour Giambatista, il s'agit de rejoindre deux pôles opposés; ceci va plus loin encore, ce n'est pas seulement une question d'esthétique mais plutôt une question de deux univers sociaux différents. Giambatista conçoit l'écriture d'un roman comme un accouchement. Julien cite:

"Accoucher d'un roman! C'est en effet tenir un discours occidental. C'est évoluer dans l'espace visuel. Faire évoluer un récit dans la dimension spatio-temporelle. Carcan qui limite étrangement la liberté de l'écrivain, les possibilités du discours. Le pouvoir du mot très amoindri perd cette efficacité que lui connaît l'univers magique de l'oralité.

...Aucune rigidité pareille à celle du roman! Véritable cercle infernal, l'espace romanesque! je rêve d'un roman sur le modèle du conte. D'un roman où coexistent des éléments d'âges différents."²⁴

On a vu jusqu'ici des exemples dans la littérature africaine où l'oral et l'écrit s'opposent au sein des textes qui s'interrogent au sujet de cette liaison peu commune entre eux; par contraste, on peut constater dans l'écriture de Simone Schwartz-Bart qu'il ne s'agit pas de tension mais de co-existence. La combinaison de l'oral et de l'écrit dans les romans de cette écrivaine convergent dans une présentation limpide des conflits quotidiens des personnages mis en scène avec des répercussions directes dans le domaine historique.

Deux autres études explorent l'univers romanesque de Simone Schwarz-Bart; celui de Monique Bouchard, Une lecture de Pluie et

²⁴ Julien cite Ngal, Mwil a Mpang, Giambatista Viko: ou, Le viol du discours africain: récit (Lubumbashi, [Zaire]: Éditions Alpha-Omega, 1975) 12-13; dans African Novels 5.

vent sur Télumée Miracle²⁵, où elle passe de l'analyse de la "folie antillaise" aux héros et aux rapports entre les hommes et les femmes. Bouchard s'intéresse aussi à ce qu'elle appelle "l'altérité absolue" (les relations entre les blancs et les noirs) et à l'écriture du roman. Elle considère le fait que le roman est écrit en français comme un acte de choix qui "ne modifie en rien le processus de création."²⁶ La lecture proposée par Bouchard est une lecture qui touche de près les inquiétudes que cette étude essaiera d'approfondir.

Une étude plus longue et plus poussée de l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart est celle de Fanta Toureh: L'imaginaire dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart: Approche d'une mythologie antillaise.²⁷ Fanta Toureh fait une étude très systématique de l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart, qui commence par la structure des romans et passe à ce qu'elle appelle le "réel-imaginaire schwarz-bartien". Toureh explique que: "(cette) recherche s'efforce d'engager une lecture plurielle, mettant à contribution l'anthropologie, l'histoire, la littérature, afin d'épouser la mutation d'un roman qui se gonfle et se ramifie: du roman du quotidien au roman initiatique, l'oeuvre se veut action de grâces à une terre généreuse, dépassement des

²⁵ Monique Bouchard. Une lecture de Pluie et vent sur Télumée Miracle de Simone Schwarz-Bart (Paris: L'Harmattan/Fort-de-France: Press Universitaires Créoles/GEREC, 1990).

²⁶ Bouchard. Une lecture. 87.

²⁷ Fanta Toureh. L'imaginaire dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart: approche d'une mythologie antillaise (Paris: L'Harmattan, 1990).

traumatismes de l'histoire, hommage à un patrimoine culturel trop souvent dédaigné, et exposition de mythes."²⁸

Les deux ouvrages cités, (Une lecture de Bouchard et L'imaginaire de Toureh) ainsi que Littérature et identité créole aux Antilles de Mireille Rosello, ont beaucoup contribué à l'étude et à l'analyse de l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart. Ces études ont proposé des lectures variées d'une oeuvre très riche et diverse. Rosello suggère par exemple que l'Histoire Antillaise écrite par des écrivains antillais - "a le loisir de s'écrire comme un conte folklorique de la littérature orale, toujours repris, toujours modifié, vivant de ses innombrables variantes."²⁹ Dans un effort pour suivre les pas de ces trois femmes qui ont plongé dans les profondeurs de l'univers romanesque de Simone Schwarz-Bart, cette étude se donne le but de faire ressortir non seulement de nouvelles possibilités de lecture d'un même texte, mais aussi une nouvelle vision d'une écriture faite de variété et de mouvement. Cette écriture se présente comme une création destinée au peuple antillais et à la fois comme créatrice d'une Histoire antillaise qui naît de cette même culture.

L'oeuvre de Simone Schwarz-Bart n'adopte pas de méthode folklorisante pour parler de la Guadeloupe. On trouve dans son oeuvre la convergence de deux traditions qui, au lieu de se juxtaposer, s'unissent dans une harmonie parfaite. Pour Schwarz-Bart, il s'agit de créer une histoire propre à la Guadeloupe, une

²⁸ Toureh, L'imaginaire, 13.

²⁹ Rosello, Littérature et identité, 53.

histoire basée sur la réalité antillaise, suivant des paramètres qui régissent et dominent l'univers antillais. Le récit se développe à partir de croyances et de symboles appartenant à la tradition orale et au discours oral. Cependant, l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart est un travail sur le folklore mais aussi sur la politique du folklore. C'est-à-dire que son oeuvre transforme les données de la culture populaire de la Guadeloupe en mise en question et analyse d'une situation socio-politico-historique. Simone Schwarz-Bart s'efforce de combler le vide historique.

La redéfinition d'une histoire collective par la création ou l'agencement d'une mémoire collective se dégage de la lecture de l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart. Pour donner une place au folklore il faut que "le mythique soit historique et l'historique mythique", d'après Édouard Glissant.³⁰ Dans un refus des structures académiques traditionnelles, Simone Schwarz-Bart se fait visionnaire pour donner une histoire à ceux qui n'en ont pas, et établissant un lien presque oublié, elle parvient à le faire par le mythe. Il ne s'agit pas de raconter des histoires, mais de produire un discours rythmé par la parole. Les premières pages de Ti Jean indiquent clairement cette thématique:

"Si la Guadeloupe est à peine un point sur la carte, évoquer cette brouille de Fond-Zombi (village où se déroule une partie du roman) peut sembler une entreprise vaine, un pur gaspillage de salive. Pourtant ce lieu existe et il a

30 Glissant, Le Discours antillais, 138.

même une longue histoire, toute chargée de merveilles, de sang et de peines perdues, de désirs aussi vastes que ceux qui hantaient le ciel de Ninive, Babylone ou Jérusalem...".(10)

La "longue histoire" à laquelle l'auteur fait référence, histoire orale sans doute, est ainsi mise en parallèle avec l'histoire de Ninive, de Babylone et de Jérusalem pour souligner son importance.

Simone Schwarz-Bart donne la parole à des hommes et des femmes qui vivent et contrôlent leurs vies malgré tous les obstacles. Que cherchent-ils à la fin de leurs traversées, ces hommes et ces femmes? Et l'écrivain, que cherche-t-elle dans ce discours? La littérature antillaise est le véhicule par lequel une histoire orale se transpose et se transforme en histoire écrite: ainsi, l'espace antillais devient de plus en plus concret au moyen d'une surabondance d'oralité qui se fait entendre, et le silence historique est finalement aboli par la parole d'une mémoire vivante.

Première Partie

Chapitre Premier

LES GENRES DE L'ORAL¹

Pluie et vent commence par l'évocation des ancêtres de Télumée. Après une mise en contexte "géographique"², Télumée nous présente sa famille; il s'agit d'une lignée de femmes "talentueuses, de vraies négresses à deux coeurs, et qui ont décidé que la vie ne les ferait pas passer par quatre chemins." (7) Quand Télumée était petite, sa mère (Victoire) lui parlait de sa grande-mère Toussine. Au fur et à mesure que Télumée écoutait les histoires de Toussine, elle devenait de plus en plus fascinée par la "vénération" de sa mère et la "ferveur" avec laquelle elle lui parlait. Télumée est arrivée à cette même dévotion en allant peut-être plus loin que sa mère. Pour elle, il s'agissait d'un "être mythique, habitant ailleurs que sur la terre, si bien que toute vivante elle était entrée ... dans la légende." (11) Cette

¹ Sur l'oral voir: Fanta Toureh, "L'écrit et l'oral" In: L'imaginaire dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart, 80-119. [Alain Ricard, Littératures d'Afrique Noire: Des langues aux livres (Paris: Karthala, 1995). [Maryse Condé, L'Héritage de Caliban (Paris: Éditions Jaktor, 1992). [Jean-Louis Calvet, La tradition orale (Paris: Presses Universitaires de France, 1984). [Diana Rey-Hulman, Aux sources des paroles de Guadeloupe (Cahiers de Littérature Orale No. 2, Publications Langues 'O, 1987). A consulter aussi la Bibliographie de cette étude.

² L'emplacement géographique dans les oeuvres de Simone Schwarz-Bart est discuté au Chapitre 3: Géographie et Parole de la Deuxième Partie de cette étude. L'enracinement géographique est un élément clé de l'ancrage culturel.

lignée de femmes commence avec Minerve, mère de Toussine, cette esclave libérée, qui annonçant sa grossesse, perd du même coup "le nègre de la Dominique" qui n'a pas voulu accepter sa responsabilité paternelle. Un homme appelé le capre Xango assume la paternité et accepte l'enfant Toussine comme si elle était sa fille. Cette enfant grandit et à son tour se marie avec Jérémie. L'histoire de Toussine et de Jérémie est une histoire d'amour qui rendait jalouses toutes les femmes du village. Toussine a eu deux filles jumelles, Éloisine et Méranée, de son mariage avec Jérémie. La vie s'écoulait avec une joie très spéciale. Pendant le temps des fiançailles, Minerve chantait une petite chanson à sa fille:

"J'ai besoin d'un mari pêcheur
Pour me pêcher des daurades
Je ne sais pas si vous le savez
J'ai besoin d'un mari pêcheur

O rame devant il me fait plaisir
O rame derrière il me fait mourir."(18)

Ce chant ne faisait que redoubler l'admiration de la fille pour Jérémie. Les paroles suggestives de ce chant, décrivant les actions du pêcheur qui rame, soulignent le contenu érotique du chant. L'expression de l'érotisme dans la littérature des Antilles écrite par des femmes se présente en parallèle avec la reconnaissance du corps féminin non comme objet mais comme sujet qui désire.³

³ A ce sujet, voir Odile Cazenave qui discute l'érotisme dans le roman antillais. "Le Corps-langage dans le roman maghrébin et antillais." In: Notre Librairie: Nouvelles Écritures Féminines: I La Parole aux Femmes, 117 (1994).

Tout au commencement du roman nous constatons que la joie de Minerve et de Xango est transmise à leur fille Toussine qui accepte l'arrivée de Jérémie comme oeuvre de Saint Antoine. D'une part le lecteur est introduit à une famille de femmes "de légende", mémorables; d'autre part, le lecteur devient spectateur de la vie de ces femmes qui vivent résolument leurs destinées. Au moment où Minerve chante sa chanson à Toussine, il y a des femmes du village qui parlent et qui se demandent pourquoi Jérémie avait choisi Toussine. Le texte transcrit la chanson de Minerve suivie d'un contre-chant plus loin dans le texte. Le contre-chant est un chant d'emportement sauvage, semblable à une incantation:

"Mariée aujourd'hui
Divorcée demain
Mais Madame quand même." (19)

Le chant de Minerve pour sa fille est surtout un chant de bonheur. Plus loin dans le texte il y a le contrecourant de ce chant joyeux, c'est-à-dire un contre-chant qui interrompt le sentiment de parfaite harmonie. Le chant des femmes du village ne peut que ramener le lecteur à la "réalité" quotidienne du village. Il est évident que la joie d'une seule fille ne fait pas nécessairement la joie de tous. Visiblement, c'est le cas ici puisque les femmes se disent d'abord: "...ils rient à présent, mais après rire c'est pleurer." (18) Ce proverbe renforcé par l'incantation des femmes n'a pas d'effets immédiats sur le sort de Toussine et de Jérémie: le commencement de leur vie ensemble se déroulera aisément. Ce ne sera que quelques années plus tard qu'un accident terrible fera que la chance quitte Toussine.

L'une de ses deux filles (Méranée) meurt incendiée par une lampe à pétrole que sa soeur renverse sur la table où elles étudiaient.

Il est important de replacer cet incident dans le contexte d'événements récents dans le roman. Une école venait de s'ouvrir au village et les deux filles de Toussine faisaient les "petites lettres". L'arrivée de l'école marque sans doute un changement dans le rythme de la vie des habitants du village. Maintenant leurs enfants ont l'option d'aller à l'école et d'apprendre à lire et à écrire. La problématique présentée ici est le conflit créé par l'arrivée d'un "savoir" et d'une "connaissance" occidentales. Déjà la Guadeloupe avait vécu l'arrivée des Européens qui avaient dévasté leur terre et tué les premiers habitants de l'île. L'imposition de l'esclavage, la création de l'économie de plantation et les efforts d'assimilation ont des répercussions sérieuses sur la culture et les identités nationales de la Caraïbe.⁴ Ce conflit entre la culture occidentale et la culture de la Guadeloupe est en effet développé dans plusieurs écrits de la Caraïbe. Le Quimboiseur l'avait dit ... de Myriam Warner-Vieyra traite le problème de la perspective eurocentriste dans le personnage de la mère de la protagoniste du roman, Zétou. La mère de Zétou (Rosemonde) incarne l'assimilation totale à la culture française. Son assimilation en arrive à tel point qu'elle a honte de présenter Zétou comme sa fille à Paris et la présente en disant qu'elle est sa petite

⁴ Voir Sidney W. Mintz. "Slavery, Forced Labor and Plantation system". In: [Caribbean Transformations]. NY: Columbia University Press, 1974]. Il faut signaler aussi les articles d'Andrés Bansart. "Identités Culturelles, Dynamiques Environnementales et Développement dans la Caraïbe Insulaire." et Roger Toumson "La question d'identité. Culture et dialectique de l'expérience en milieu antillais." les deux articles se trouvent dans: Identité, Culture, Développement. Paris: Éditions Caribéennes, 1989.

cousine. L'éducation de Rosemonde la mène à quitter son mari et ses quatre enfants. Elle abandonne sa famille et son pays à la recherche d'une vie meilleure, auprès d'un homme blanc, monsieur Roger.⁵ Dans Pluie et vent, la soeur de Télumée apparaît aussi comme une personne qui "savait lire et écrire". C'est aussi quelqu'un qui a honte de reconnaître sa soeur qui lui apparaît sous l'aspect d'une *sauvageonne*.

La culture orale est menacée par l'arrivée d'une culture basée sur l'écriture et les livres. Dans Pluie et vent il n'y a pas de véritable tension entre la culture de base et l'enseignement officiel; au moins la relation entre elles n'est pas présentée en tant que tension. Le lecteur soupçonne cette tension et la problématique que représentent l'école et l'enseignement en Guadeloupe. Dans Ti Jean, à plusieurs reprises, il y a une problématisation des livres et du savoir transmis par les livres, mais Ti Jean étudie: il apprend à lire et à écrire. Quand la véracité d'une histoire ou d'un conte sur l'Afrique semble d'une authenticité douteuse, les personnages se demandent: " ... en quels livres [ces événements] étaient-ils écrits." (15) Le fait que le malheur de Toussine arrive en même temps que l'école (symbole de l'assimilation de la mentalité occidentale) est intéressant: car cet événement déséquilibre le train de vie que menaient Toussine et sa famille, ainsi que tout le village. Son arrivée entraîne la mort de sa

⁵ À l'annonce qu'elle doit arrêter ses études Zétou dit: " - Quoi! Moi, je veux continuer mes études criai-je". Le père de Zétou réagit violemment et Zétou continue: "Une gifle sonore me brûla la joue gauche. C'était la première fois que mon père me frappait. Je m'enfuis, plus étonnée que réellement fâchée.." Il est évident que le père de Zétou veut "sauver" sa fille des effets néfastes que l'éducation occidentale peut avoir sur elle, car il avait déjà perdu sa femme. Le Quimboiseur L'avait dit ..., 78.

filles et son refus de parler⁶ pendant plusieurs années. Les femmes du village faisaient des détours pour ne pas passer devant la case de Toussine qui s'obstinait à ne plus se servir de sa langue. Ce silence de Toussine fait peur parce qu'il enferme le pouvoir de la parole. Si Toussine décide de ne plus parler, pour les gens du village c'est comme si elle était morte. Ils la considéraient perdue, mais trois ans plus tard elle décide de revenir à la vie. Ce retour à la vie est marqué par la naissance d'une autre fille, Victoire, et du baptême de Toussine comme Reine Sans Nom, quand elle quitte (volontairement) son village de l'Abandonnée et vit seule à Fond-Zombi où elle retrouve son ancienne amie d'enfance man Cia.

Ce premier chapitre du roman marque le point de départ de la vie de Télumée; après ce chapitre c'est Télumée qui nous raconte sa vie du commencement jusqu'aux années de sa vieillesse. La vie de Télumée a l'air de commencer bien avant sa naissance. Les

⁶ Dans Littérature et identité créole aux Antilles Mireille Rosello discute le silence à la lumière du concept du différend de Jean-François Lyotard. Elle dit: Lyotard propose d'appeler "différend" une situation qui installe le silence, l'absence au sein d'un espace discursif: "Dans le différend, quelque chose "demande" à être mis en phrases et souffre du tort de ne pas pouvoir l'être à l'instant." Il distingue la notion de "tort" et celle de "dommage", et propose d'appeler un "tort" le dommage qui s'accompagne de la perte des moyens de prouver le dommage. Les exemples que Lyotard choisit d'analyser ont tous la même structure: il s'agit d'une situation où une victime et son oppresseur se trouvent, au cours du procès qui les oppose, enfermés dans un "dilemme" au sens philosophique du terme ... Le dilemme empêche la victime de formuler le dommage qu'elle a subi de façon à se faire entendre par la logique qui préside au discours du procès, si bien qu'elle n'a aucune chance d'obtenir réparation. Et le plus souvent, le débat tourne autour de la difficulté à faire la preuve de l'existence d'un phénomène dont les un(e)s perçoivent qu'il est occulté, tandis que les autres prétendent qu'il a été inventé de toutes pièces par de soi-disant victimes affabulatrices. (Littérature et Identité créole aux Antilles, Paris: Éditions Karthala, 1992) 25-26. Selon Rosello, le silence décrit aussi le dilemme de la littérature antillaise entre se prononcer et prouver son existence. "Il ne faut pas essayer de savoir ce qu' "est" la littérature antillaise, il faut se demander ce qu'elle *fait*, à quoi elle tend, à quoi elle s'oppose." (28)

personnages dans ce roman transcendent la profondeur des personnages romanesques; ils deviennent créateurs - faiseurs de leur propre vie (dans le passé et dans le présent) dans l'histoire qui nous est racontée. C'est l'histoire d'une femme entourée de plusieurs femmes qui la guident, la protègent et l'accompagnent dans son parcours à travers sa vie de femme aux Antilles.

Il y a diverses manifestations de l'oral dans Pluie et vent. Les chants, les devinettes et les proverbes infusent le texte d'une variabilité particulière. L'oeuvre de Simone Schwarz-Bart n'est pas seulement une oeuvre qui souligne la culture antillaise de la Guadeloupe (et par extension celle de l'Afrique), mais c'est aussi une oeuvre sur la politique du folklore. Il ne s'agit pas du tout de faire apparaître des chants et des devinettes dans le texte pour lui donner de la couleur locale, mais de transformer les données du roman en tant que genre littéraire en utilisant comme base de l'oeuvre la culture populaire, la situation sociale, politique et historique de la Guadeloupe.

1. LE PROVERBE

Le proverbe occupe une place très importante dans Pluie et vent. On suit la lignée de Télumée avant sa naissance et jusqu'à sa vieillesse. Le parcours de sa vie se fait avec Reine Sans Nom et beaucoup d'autres personnages-clés - man Cia, Amboise, Olympe, entre autres - qui sont les guides et porteurs des paroles qui

donneront à Télumée la force et la confiance de continuer à lutter pour et contre la vie.

La toute première ligne du roman nous situe dans le pays au moyen d'un proverbe qui nous introduit au récit: "Le pays dépend bien souvent du coeur de l'homme; il est minuscule si le coeur est petit, et immense si le coeur est grand."(11) Ces paroles sortent de la bouche d'une Télumée âgée, d'une vieille femme qui rêve dans son jardin et qui se répète les choses qu'il faut garder bien en tête et au coeur. La sagesse qu'elle nous apporte dans cette phrase est une accumulation de toutes les expériences qu'elle a eues. Elle nous parlera de son "petit" pays, la Guadeloupe, dont la taille ne doit pas être un obstacle à son développement sentimental et spirituel. La grandeur du coeur de Télumée - un coeur grandi par l'amour - est rétréci par la désillusion et la souffrance. Grandeur de coeur équivaut ici à grandeur d'âme, d'esprit et d'amour pour son peuple et son pays indépendamment de sa petitesse ou de sa grandeur géographique.

L'art de mettre en évidence toute une source de sagesse populaire dans une seule phrase est remarquable. L'écrivaine introduit le proverbe dans une phrase structuralement assez simple et sur le ton de la langue parlée. Le ton est perçu dans la lecture par les inflexions de la voix projetées sur le texte comme sur un écran de cinéma. La souplesse des paroles vient s'ajouter à la facilité de parler et de s'exprimer de façon à communiquer la sagesse populaire de tout un peuple. À part la voix de Télumée qui raconte son

histoire, il y aura tout au long du texte, des résonnances de proverbes qui se font entendre continuellement.

Le choix des proverbes est très intéressant parce que dans la plupart des cas il s'agit de proverbes qui ont été traduits du créole au français, sans pour autant donner l'équivalent français. C'est-à-dire que les proverbes sont des proverbes créoles pour lesquels on peut trouver des équivalents en français qui ne figurent pas dans le texte. Simone Schwarz-Bart aurait pu présenter les proverbes français (pour lesquels il y aurait des équivalents en créole), puisque le texte est écrit en français; mais il faut se demander si ces textes sont véritablement écrits en "français de France" ou dans une langue qui de l'extérieur est française mais dont la source est le créole.

On peut identifier de nombreuses variations de proverbes⁷ créoles dans le texte: on trouve des sentences composées avec des éléments du proverbe créole mais sans offrir de transcription. Ainsi de l'homme Angebert, que Télumée décrit en disant qu'il était grave, "qu'il se promenait dans la vie d'une démarche posée, habité par l'heureuse pensée que ses petites affaires se déroulaient à merveille, puisque nul ne s'aperçevait de sa présence sur la terre (...) il n'avait pas besoin de longs palabres ..." (34) Angebert se sert du proverbe pour exprimer de façon courte et efficace sa pensée; on dirait même, qu'il paraphrase des proverbes. Il dit: "Tout le monde peut tomber, (...) le porc meurt et celui qui tue le porc meurt aussi, c'est une

⁷ Sur les proverbes et les façons de dire et de parler aux Antilles voir: Dany Bébel-Gisler, Langue Créole Force Jugulée (Paris: L'Harmattan, 1981). Diana Rey-Hulman, Aux sources des Paroles, et Fanta Toureh, L'Imaginaire dans l'Oeuvre de Simone Schwarz-Bart.

question de moment."(35) En créole il y a au moins deux proverbes qui expriment cette même idée: "Chak cochon nwel a-yo" (Chaque cochon à son Noël pour mourir) et "Chak kochon ni samedi a-yo" (Chaque cochon à son samedi pour mourir); en langue française officielle on peut trouver une façon de dire ("A chacun son tour"), qui se rapproche beaucoup du sens du proverbe créole. Il est intéressant de noter que ce proverbe créole est très répandu non seulement dans la Caraïbe créolophone mais dans la Caraïbe hispanophone où il existe aussi: "A cada puerco le llega su sábado."

Angebert est un exemple de quelqu'un qui vit à l'écart des autres, silencieux et prononçant peu de mots. Mais il montre l'influence d'une culture populaire transmise par la parole. Le proverbe est un mode de parler très naturel en Guadeloupe et aux Antilles. Lorsque Méranée - fille de Toussine - agonisait brûlée atrocement, Toussine ne voulait pas quitter son chevet; si on lui proposait d'aller se reposer un peu, "elle répondait en souriant d'un air très doux ... n'ayez pour moi aucune crainte, si lourds que soient les seins d'une femme sa poitrine est toujours assez forte pour les supporter."(24-25) Sa conviction de mère et de femme se mélangent ici. Toussine veut accompagner sa fille jusqu'à la fin, jusqu'au dernier soupir. Le proverbe: "Tété pa jen two lou pou léstomak" se traduit par la constatation de la force que la femme a pour supporter le poids imposé par la "nature". C'est-à-dire que toutes les situations dans la vie doivent être affrontées de façon résolue et ferme. Si lourd soit le fardeau sur son dos, Toussine a la force physique - et dans ce cas morale - de la supporter. Toussine accepte cette épreuve

accablante parce qu'elle sait qu'elle a le courage et la fermeté d'aller jusqu'au bout. Finalement, après une agonie atroce, la mort de Méranée est un soulagement.

Après ce terrible accident, Toussine se ferme à la parole: elle devient muette par choix. Elle devient très maigre et commence à faire peur. Auparavant les femmes du village passaient devant la case de Toussine, mais maintenant, elles avaient peur de "ce cheval à diable de Toussine".(26) Il existe en créole un dicton qui dit: "Fanm bet a dyab" (la femme est une bête diabolique); Toussine était devenue cette "bête diabolique". L'interprétation de ce dicton peut varier selon les circonstances. Ici, il est utilisé dans une acception qui insinue le côté surnaturel.

L'auteur utilise les données du proverbe et du dicton pour plier et adapter la parole aux situations particulières dans le récit. L'importance de la présence du dicton et du proverbe se manifeste dans l'art d'incorporer dans la texture du récit, parfois en tant qu'observation ou critique, des éléments de base de ces deux composantes du genre oral.

2. LA DEVINETTE

La devinette est présente de façon systématique dans Pluie et Vent. Il est pertinent de considérer les manifestations de la devinette⁸ en tant que façon de parler plutôt qu'élément didactique

⁸ Selon Louis-Jean Calvet: "la devinette est une 'question dont il faut deviner la réponse'".

dans le roman. On ne peut qu'établir un parallèle entre la façon de parler d'Amboise et la devinette. car c'est le personnage qui domine à la perfection l'art de la devinette. Il ne s'agit pas seulement du style parlé, mais il faut considérer aussi le sens qu'il donne à la parole, la manière dont il fait tourner la parole pour provoquer l'esprit des autres. Amboise fait voler l'imagination, il fait réfléchir par son discours "en devinette". Amboise est énigmatique dans un sens différent de man Cia, car, il ne s'agit pas d'une énigme "mystérieuse" ou relative au "réalisme magique", mais plutôt de l'énigme qui exprime une façon de penser et de considérer la vie. Dans Pluie et Vent, Amboise parle en charades, poussant jusqu'au bout le sens des mots et l'esprit de ceux qui l'écoutent.

La première fois que nous rencontrons Amboise, il se trouve dans la boutique du père Abel (le père d'Élie). Élie disait que la canne "ne le happerait pas, jamais, jamais il n'achèterait de coutelas pour aller dans la terre des blancs. Il préférerait plutôt se trancher les mains avec..." (84) En l'écoutant parler ainsi, Amboise "homme silencieux, philosophe, scieur de long de son état. (. . .) dit . . . voilà ce que doit faire le nègre, plutôt que d'entrer dans les piquants des cannes: se trancher la main droite et en faire présent aux blancs." (84) Amboise diffère du reste des hommes puisqu'il n'est pas de ceux qui ont la bouche pleine de mots vides. Cet "homme philosophe,

Mais l'on trouve dans la tradition africaine des formules que l'on a classées sous ce titre générique sans qu'elles correspondent exactement à cette définition. Ainsi C. Faïk-Nzujim qui a étudié la tradition des Luba et des Luluwa (Zaïre) note-t-il l'existence de formules en deux segments, qu'il baptise l'envoi et le complétant". La devinette en tant que façon de s'exprimer est celle que Simone Schwarz-Bart présente dans son texte. La Tradition Orale (Paris: Presses Universitaires, 1984) 21.

silencieux" parlait cependant, et lorsqu'il parlait c'étaient des vérités qui sortaient de sa bouche. Élie est convaincu de son sentiment et trouve avec Amboise un soutien moral et économique qui l'aide à s'ancrer dans la vie de la commune.

On reconnaît cet élément énigmatique qui entoure Amboise puisque nous savons au départ qu'il est scieur et qu'il travaille seul dans les bois. La compagnie d'Élie lui sert à réaffirmer ses idées et à analyser de plus près et à son aise la mentalité du village. Les paroles d'Amboise contre la canne et son ton quand il parle des "blancs" sont sans doute révélateurs d'un sentiment enraciné au plus profond de son être. Tant qu'il le pourra, il continuera à travailler aux bois. Nous savons aussi qu'Amboise avait été en France. Au moment de la grève il est le seul qui puisse faire face aux hommes de l'Usine. Il connaît la façon de parler des blancs de la métropole et les travailleurs ont confiance en lui et son expérience en France pour les défendre au moment crucial de la grève.

Amboise retrouve Télumée après cette première rencontre à la boutique du père Abel avec Élie, dans d'autres circonstances. Il redemande à Télumée: "Télumée, Télumée, que fais tu de la vie?" (202) La question se pose comme expression d'inquiétude et de curiosité. Il veut, sans aucun doute, savoir ce que Télumée "fait de [sa] vie" et en même temps il veut que Télumée se pose la question elle-même, qu'elle se demande ce qu'elle fait de sa vie à elle. Tout

de suite après, nous écoutons un caladja⁹ qu'Amboise dédie à Télumée.

Amboise avait vécu sept années en France et pendant tout ce temps-là, il se demandait: "quelle pièce est bonne dans un nègre?"(216) Il avait tout essayé pour devenir ce que les autres attendaient de lui. Nous savons aussi qu'Amboise "avait appris que le nègre est une réserve de péchés dans le monde, la créature même du diable."(215) Ceci il l'avait entendu de la bouche de sa grand-mère. Et depuis sa jeunesse il allait à la recherche de cette rédemption symbolique de son âme noire: il se demandait ce qu'il pourrait faire afin qu'un jour il sente que Dieu le reconnaît comme l'une de ses créatures. L'idée d'aller en France est née de cette incertitude devant la déchéance du nègre. En France il ne trouve que le même mépris et ce même sentiment d'infériorité vis-à-vis des blancs. A cause de ce perpétuel aller et retour dans sa tête, Amboise devient le philosophe silencieux que Télumée décrit.

Si Amboise n'est pas en train de poser des questions, il donne des réponses aux questions et on en entend les répercussions tout au long du récit. A la fameuse question de Télumée sur "ce que c'est qu'une femme sur la terre", Amboise, sans qu'on lui pose la question, répond au moment de la veillée Léwoz¹⁰ chez Télumée. Il arrive

⁹ Le *Caladja* est un rythme de gros-ka.

¹⁰ Lewoz (connu aussi comme Les Rhoses) fait référence à une fête traditionnelle qui s'appelle la soirée Léwoz: anciennement, les joueurs de tam tam se réunissaient et un groupe d'hommes et de femmes dansaient au rythme des tam tam et des gros-ka. De nos jours en Guadeloupe il y a toujours des fêtes de Léwoz où les femmes jouent du tambour et dansent aussi. Cette festivité marque le commencement d'une nouvelle saison, le printemps. Lors de ma visite en Guadeloupe en 1993, j'ai eu l'occasion d'assister aux fêtes

devant la case de Télumée et dit: "Décidement, la femme est une eau fraîche qui tue ..." (208) Élie n'avait pas su répondre à cette question, et la Reine rappelait constamment à Télumée qu'il fallait se poser et à laquelle il fallait chercher la réponse. La seule quête de la réponse est en elle même un exercice qui empêche la stagnation: la question se pose et revient en écho sonore à travers les mots de la Reine, de man Cia, d'Élie et de tous les autres sauf Amboise qui, lui, propose une réponse.

Amboise est clairement le personnage qui représente la sagesse populaire incarnée dans les devinettes, mais il représente aussi l'union de deux mondes opposés. La France et la Guadeloupe marquent profondément l'existence d'Amboise. En Guadeloupe on le respecte parce qu'il connaît les paroles des blancs, il sait leur parler d'une façon qui ne leur est pas étrangère et, bien entendu, il connaît parfaitement la façon d'agir et de penser de ses compatriotes. Ce qui caractérise son silence c'est l'observation. Ce n'est pas un assimilé, mais un philosophe, c'est quelqu'un qui évolue en observant les gens et les conditions qui l'entourent. Il ne trahit aucunement ses frères guadeloupéens par son départ pour la France, et il intègre dans sa vie deux modes de vies différents. Amboise quitte la France parce qu'il n'appartient pas à cette race d'hommes et il n'arrive pas à trouver de réponses à ses questions sur l'injustice sociale et le racisme; en même temps, il reste assez longtemps en France pour que cela lui serve à revaloriser sa culture (qu'il n'a jamais dévalorisée d'ailleurs), mais sur laquelle il voulait poser un regard objectif.

de Léwoz.

Nous sommes amenés plusieurs fois à remarquer la façon de parler d'Amboise. Quand il parlait, tous les autres écoutaient, il avait une autorité inébranlable par la parole. Si l'on se posait des questions sur la vie, la vie que mènent les nègres de la Guadeloupe, Amboise, "posait toujours la même question, sur un ton toujours le même ... dis-moi le frère, quel élan sauvera du couteau le cabri attaché au milieu de la savane? ..." (219) Amboise change le dicton "mouton maré pa vlé vwé kouto" (le mouton attaché ne veut pas voir le couteau). Il utilise ce dicton comme base de sa question. Derrière sa question il y a le dicton d'une part et d'autre part la mise en garde d'une situation où "l'opprimé", le travailleur ne veut pas voir ce qui le tue: le travailleur ferme les yeux devant cette réalité menaçante, et qui peut le sauver, si ce n'est lui-même? Cette question faisait sourire les autres parce qu'elle leur venait d'abord comme une réaction aux questions qu'ils se posaient eux mêmes et presque comme la réponse à leurs questions. C'est-à-dire que la question contient en elle même la réponse, comme la devinette qui est composée d'une interrogation tout en donnant les éléments clés à la réponse. C'est parce que "le couteau" (l'oppression) existe que "le cabri" (l'homme) mourra.

Un peu plus tard, au moment où il faut trouver quelqu'un qui puisse convaincre par ses paroles "en français de France" les autorités de l'Usine, on demande à Amboise d'être le porte-parole des grévistes. Ce qu'Amboise esquisse comme réponse c'est: " ... quel élan sauvera le cabri du couteau?" (221), puis il se répond à lui même: "Frère, tu l'as dit." (221) Oui, il l'avait dit, et dans sa question

gît la réponse aux grévistes et aux autorités de l'Usine. Amboise va en tête de file vers l'usine pour confronter les autorités et pour exposer les problèmes auxquels les grévistes devaient faire face tous les jours. "[Il] déclara d'une voix haute et claire, qui tremblait un peu: -Des coupeurs sont venus l'autre jour, ils vous ont parlé et n'ont reçu que menaces. Qu'est-ce que vous comprenez, un homme qui travaille est-il un oiseau? et ses enfants sont-ils les petits de l'oiseau? Je frappe ma poitrine et je vous demande: qui peine ici, qui plante ces champs de canne et qui les coupe et les brûle? Seulement voilà, tout le monde sait qu'un sac vide ne tient pas debout, il s'affale, il s'affale tout bonnement. Alors nous sommes venus vous demander si vous êtes décidés à faire que le sac tienne debout: qu'est-ce que vous répondez?"(222-23) Véritablement il n'y a pas de réponse de la part de l'homme de l'Usine. De la même façon qu'il apparaît, il disparaît. S'agit-il d'un refus de réponse ou d'une constatation de son manque de conscience absolue envers les travailleurs? Ce silence sous-entend que l'homme de l'Usine n'accorde aucune humanité à la masse de travailleurs, et aussi que son pouvoir reste immense et dangereux.

Les paroles d'Amboise devant l'Usine sont ses dernières. Il s'exprime comme il le fait habituellement en posant une série de questions, toutes présentant les réponses attendues. Évidemment il propose la solution au problème existant. Si les autorités de l'Usine - qui ne figurent pas en tant que personnages individuels, mais en tant que force oppressive - se rendaient compte du labeur des travailleurs et des profits fournis par leur travail, ils pourraient

arriver à un accord qui serait bénéfique aux deux côtés. D'une part ceux qui constituent l'autorité n'ont pas d'oreilles pour entendre les plaintes des travailleurs; d'autre part, ils ne les considèrent pas en tant que "humains". Le côté spirituel ou mental est complètement anéanti; ces bêtes de somme ne peuvent pas avoir de besoins, elles ne sont là que pour travailler. Amboise a bien exprimé leurs sentiments face à ce traitement de la part des hommes de l'Usine dans les questions qu'il pose: Les travailleurs, sont-ils des oiseaux? Et leurs enfants, peuvent-ils subsister de quelques brins trouvés ici et là? L'Usine peut-elle fonctionner de façon productive sans les travailleurs? L'impossibilité de travailler dans de telles circonstances s'affronte à un mur inébranlable.

Amboise combine dans son dernier discours la devinette et le proverbe. Comme il l'avait fait avec la chanson et la devinette, il organise sa pensée en fonction des structures mentionnées ci-dessus (devinette, proverbe, dicton, chant). Le personnage d'Amboise est riche en sagesse qui s'exprime à travers ses chansons, ses aphorismes, expression d'une pensée mûrement réfléchie qui soutient les revendications des travailleurs et du peuple. La signification du proverbe qui parle du sac vide est à l'origine de la grève; Amboise fait constater qu'un sac vide ne tient pas debout. En créole on dit: "Sak vid pa ka kyembé doubout", ce qui correspond à l'équivalent français: "Homme affamé ne peut travailler". Le problème posé est grave puisque les autorités de l'Usine semblent ignorer ce fait fondamental. Amboise exprime une inquiétude qui va

encore plus loin que la faim. Les questions qu'il pose demandent une réflexion, non seulement sur la condition des travailleurs, mais aussi sur ce qu'ils sont, et Amboise met en évidence leur essence même.

Simone Schwarz-Bart transmet, à travers les paroles d'Amboise une sagesse populaire basée sur le proverbe et la devinette. Amboise prononce avec brio les mots que les travailleurs attendaient qu'il prononce pour eux. Aucun autre n'aurait pu le faire mieux que lui. Il n'est pas conteur et il n'est pas chanteur, mais il domine l'art de la parole. Utilisant les éléments communs à la langue française et au créole, son discours se produit naturellement. Amboise meurt brûlé par la "vapeur bouillante" qui est "actionnée" sans que l'on sache jamais qui l'a mise en marche. Pourtant, nous le savons, nous savons qu'il s'agit, sans doute, de cette "autorité de l'Usine" de cet "homme de l'Usine" qui n'est qu'une allégorie. Ces représentants de la masse de colons et du pouvoir écrasant n'ont pas de visage, cependant leurs actions ont des conséquences graves pour ceux qui sont sous leur joug. Amboise n'est pas la représentation d'autre chose, il n'est pas une allégorie, il fait partie du peuple qu'il représente (devant les colons), il est le porte-parole de ceux qui n'ont pas de voix, ou plutôt de ceux dont la voix n'est pas entendue parce qu'elle est incomprise. La compétence discursive d'Amboise se termine dans ce dernier petit discours en devinette, bien que sa présence demeure avec les travailleurs et surtout avec Télumée quelques mois après sa mort.

3. LE CHANT

Le chant apparaît depuis le début de Pluie et vent pour exprimer la joie d'abord, puis pour formuler une sorte d'incantation. L'analyse de quelques chansons dans le texte démontre jusqu'à quel point elles sont différentes les unes des autres. Leur fonction à l'intérieur du texte est déterminée par les situations dans lesquelles elles surgissent. Lorsque Reine Sans Nom se met à chanter les chants des esclaves, sa voix se transforme et devient plus fine; comme détachée "de ses traits de vieille", sa voix "[s'élevait] dans les airs, montait très haut dans l'aigu, dans le large et le profond." (52) Reine Sans Nom chante ces chants d'esclaves qui lui ont été légués par ses ancêtres (Minerve, la mère de Toussine, avait en effet été esclave). Son père biologique aussi bien que celui qui l'a élevée à côté de Minerve, ont été des esclaves. Toussine hérite directement de ses parents les chants des esclaves et les contes qu'elle racontera plus tard à Télumée.

La chanson n'appartient pas seulement aux femmes; les hommes et les enfants chantent aussi. Il n'est pas surprenant de trouver que le chant (en paroles) est accordé même aux animaux. Télumée se rappelle d'un conte que Reine Sans Nom lui racontait, celui "du petit chasseur qui s'en va dans les bois et rencontre, et qu'est-ce qu'il rencontre ... ? ... il rencontra l'oiseau savant et tandis qu'il le prenait pour cible, fermait les yeux, visait, il entendit cet étrange sifflement:

Petit chasseur ne me tue pas
Si tu me tues je te tuerai aussi." (75)

Ce chant non seulement sauve la vie de l'oiseau savant, mais c'est la seule chose qu'il a pour se sauver. Le chant de l'oiseau est le chant qui préserve la vie. D'après le conte, le petit chasseur "abaissa son fusil et se promena dans la forêt, lui trouvant pour la première fois un charme." (75) Pourtant Télumée se sent inquiète pour l'oiseau savant qui "n'avait que son chant (...) qu'aucune balle ne pouvait atteindre, car il conjurait la vie par son chant ..." (75) Parallèlement, Télumée se met à songer et se prend pour l'oiseau savant qui avec son chant sauvegarde sa vie. On connaît l'importance du chant parmi les esclaves: il est important aussi parmi les travailleurs et les coupeurs de la canne. Le chant est une espèce de sortilège qui élève la vie et la rend plus légère tout en forgeant l'identité de ceux qui la chantent. La chanson devient l'arme avec laquelle les esclaves et les travailleurs se défendent de la domination.¹¹

La manifestation des chants a lieu à des moments très précis dans le contexte du roman, pour soulever le poids de la vie quotidienne, pour conjurer les mauvais sorts, pour charmer la vie elle-même et pour se défendre de la vie et aussi de la mort. Le chant se manifeste aussi par l'intermédiaire du rêve. Les chants viennent donner un sens à la vie et au devenir des hommes. Ils se présentent quand il faut conseiller et quand il faut mettre quelqu'un en garde. Quand il s'agit de mettre en garde contre le mal ou d'agir comme

¹¹ Dany Bébel-Gisler considère la création de la langue créole comme le signe définitif de la résistance des esclaves et plus tard des peuples antillais face à la domination des puissances coloniales et post-coloniales. Voir: La Langue Créole Force Jugulée.

présage le chant se glisse dans la nuit, et même les oiseaux élèvent leurs chants et partagent le privilège de la voix. Parfois il s'agit de voix lointaines que l'on ne peut presque pas distinguer, d'autres fois, le chant résonne clair comme l'eau d'une source cristalline.

Télumée devient domestique chez Madame Desaragne où elle s'occupe du ménage et de la cuisine.¹² Un soir, près des festivités de Noël, Télumée entend au loin "les cantiques, montant depuis les cases jusqu'aux étoiles, comme pour supplier l'amour de descendre, enfin, pour le décrocher du ciel. Par instants, portés par un souffle de vent, les roulements de tambour ... parvenaient aussi et [Télumée se disait] que le coeur même du diable doit lui faire mal, à voir tout ce lot de misère et la malignité du nègre à forger du bonheur, malgré tout." (112) Ces cantiques qui sortaient des cases pour atteindre les maisons des blancs, sont un signe d'espérance chez les travailleurs. Toutes les cases deviennent elles mêmes des personnages à sentiments et à émotion. Télumée est d'une part apaisée par le chant et le roulement du tambour (symbole aussi de la vie/survie de son peuple), mais elle est hantée par un "rêve étrange" dont elle ne trouve pas le sens. Ce rêve plaçait Télumée en France (qu'elle ne connaissait qu'à travers les récits du nègre Amboise) en plein hiver. La neige tombait et une dame lui demandait comment elle supportait le froid et on ne la croyait pas lorsqu'elle disait qu'elle "trouvait ça

¹² Clarisse Zimra souligne l'importance des tâches domestiques de Télumée chez les Desaragne entre lesquelles se trouve le "blanchissage". Télumée résiste à un "blanchissage" symbolique en se réfugiant dans la chanson et les paroles de son aïeule. "In the name of the father: Chronotopia, Utopia et Dystopia in Ti Jean L'horizon". Zimra. L'Esprit Créateur. XXXIII.2 (1993).

très bien". on riait, et un jour, pour leur faire la preuve de ce qu'elle leur disait, Télumée s'est déshabillée et elle est partie dans la neige. À la fin elle est morte de froid. Dans son cauchemar le froid et la mort de Télumée en France symbolisent que la distanciation par rapport au pays natal est porteuse de mort. Elle est exilée chez les Desaragne, où elle se trouve éloignée de sa communauté et en dehors du contexte culturel auquel elle appartient. Donc ce rêve annonce le besoin de revenir parmi les siens aussi bien que son état présent d'exilée entourée de froideur et de mépris. Ce cauchemar la tenait en éveil et elle croyait entendre une chanson au loin. Elle croyait aussi que c'était la voix d'Élie qu'elle entendait, chantant une sérénade dans un rêve à l'état d'éveil, et qui était une vieille promesse d'Élie. Il lui avait promis de venir la chercher quand sa case serait prête à être habitée. Pourtant le chant était si réel que Télumée croyait l'entendre s'éloigner à cause de l'aboiement des chiens des maîtres. Petit à petit le chant se fait de plus en plus faible. Le chant que Télumée entend, au lieu d'être un chant d'amour et de rachat, est devenu dans la nuit qui l'enveloppait, un chant mélancolique:

Pourquoi vivre Odilo
Pour nager
Et toujours sur le ventre
Sans jamais
Sans jamais
Se mettre sur le dos
Un moment." (113-14)

Télumée, éveillée pour éviter de retomber dans le cauchemar et harcelée par les moustiques, pense qu'elle est folle d'entendre des chants au milieu de la nuit. Cet appel à la mise en ménage avec Élie annonce aussi une mélancolie traînante, une tristesse que Télumée

ne connaît pas encore mais dont le goût lui monte à la bouche. Le lendemain, Télumée garde toujours la sensation mélancolique du chant nocturne, et elle essaie de déchiffrer le sens réel de ce chant. Ce chant est en corrélation avec son "rêve étrange" auquel elle n'arrive pas à donner un sens. Elle n'est pas tourmentée par le chant et elle y trouve des résonnances qui ressemblent à celles de la voix d'Élie, mais elle n'en est pas certaine. Ici, la chanson a pour fonction d'élever l'âme et aussi de présager la mélancolie qui viendra assombrir les jours de Télumée.

Élie a le goût du chant. De loin il appelle Télumée par un chant afin de lui annoncer qu'elle peut rentrer à Fond-Zombi où l'attend une case qu'elle partagera avec lui. Il chante aussi à la fin d'une journée de travail pour "se rafraîchir" l'esprit. Élie était scieur de fond avec Amboise; il ne voulait pas travailler dans les champs de canne à sucre et il avait choisi les bois. Élie chantait "comme un merle dans un goyavier", une chanson toujours la même: c'était sa manière d'exprimer la fatigue après une journée de travail. Sa chanson, tout en reconnaissant la longue durée de cette journée, chante aussi sa beauté.

Une journée de travail Monsieur Durancinée
Une journée de travail
Quelle longue journée Monsieur Durancinée." (135)

La beauté de Télumée est mentionnée aussi quand Laetitia tente de se procurer l'attention d'Élie. Ils se trouvent tous les trois face à face, et Laetitia échange quelques mots avec Télumée. Celle-ci lui dit qu'il faudrait attendre le moment où le vent souffle, car elle

tombera déracinée comme un arbre qui est arraché par un ouragan. À la fin de leur courte conversation, Élie continue à faire ce qu'il faisait en chantonnant:

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

Élie ayant pris l'habitude de monter aux bois, n'était plus le même Élie que Télumée connaissait depuis très longtemps. Télumée essayait de le ramener à leur passé, à leur commencement heureux, aux temps des chansons. Il est intéressant de remarquer que Télumée dit qu'elle se mettait à chanter, mais il n'y a pas de transcription de sa chanson dans le roman. L'auteur souligne l'invalidation de ce chant dans cette absence de transcription. Les paroles que Télumée profère dans son chant ne sont pas reconnues par le lecteur. L'absence du chant est aussi l'impuissance d'Élie qui ne peut entendre ce chant. Par ce manque, Simone Schwarz-Bart souligne le silence. Ce n'est pas le moment de chanter, alors, le chant est vide, et il devient nul. Ce silence est marqué par le regard scandalisé d'Élie, sa violence verbale contre Télumée et la stupeur de Télumée devant la réaction d'Élie. Cette biguine que Télumée fredonne ne rappelle pas du tout le vieux temps et au contraire, elle gâte l'espoir de Télumée. Son silence est imposé par Élie, par son silence à lui. Cela faisait déjà quelque temps qu'Élie ne chantait plus, et son silence noyé par le rhum et l'errance inutile aux bois, dans le

jardin, autour de la maison est indicatif d'un changement radical.¹³ Si la chanson avait été présente aux moments de joie et même aux moments tristes, ici Élie se rebelle contre ce chant qui pourrait le ramener à un passé plus heureux ou à une rêverie dont il n'a plus envie. Télumée utilise la chanson comme soutien dans sa vie, car la chanson n'est pas qu'un assemblage quelconque de paroles, il s'agit très précisément d'un soutien de premier ordre. Les paroles des chansons varient, mais sa fonction essentielle d'intermédiaire et d'élément de résistance contre la dureté de la vie exprimant l'espoir de jours meilleurs, reste la même.

Après cet incident, il n'y aura que des références aux chants. Élie devient violent envers Télumée. Télumée n'est plus cette belle négresse d'autrefois, cette "belle canne congo", elle n'avait plus le désir de se coiffer ou de s'habiller. Élie la battait en lui disant que maintenant elle comprendrait "ce que signifie une femme sur la terre..."(159)

À partir de ce moment les indices de chants se présentent comme des fantômes de chants. C'est comme si Télumée n'avait pu retenir dans sa mémoire les paroles des cantiques qu'elle entendait de temps en temps. Quelques jours avant la fête de Noël, les gens passaient devant la case de Télumée, ils riaient et "certains allaient jusqu'à chanter des airs gais, des cantiques de délivrance, avec un enthousiasme tel que [Télumée se] demandait s'ils chantaient pour

¹³ Au sujet du silence dans les romans de Simone Schwarz-Bart voir la conclusion de cette étude.

eux mêmes."(160) L'incapacité de retenir et de reproduire les paroles dans le texte est un signe de manque absolu. Nous savons que les gens chantaient des "cantiques de délivrance", et le mot délivrance est important, car ils veulent, avec leur chant, libérer Télumée de l'emprise abusive d'Élie. Mais ces cantiques n'ont pas de poids, ni dans le texte, ni dans la mémoire de Télumée.

Un peu plus loin dans le texte, dans une scène qui se rapproche d'un aparté dans une pièce de théâtre, trois femmes du village s'installent devant la case de Télumée pour lui parler indirectement de la maladie de Reine Sans Nom et elles expriment en même temps leur confiance en Télumée; elles savent qu'elle peut surmonter sa condition présente, qu'elle sortira tôt ou tard de cette léthargie qui la malmène. Pendant cette petite mise en scène théâtrale, une sorte de chœur chante au fond, similaire à celui du théâtre grec. Lorsque les chants s'élèvent, "des voix aigres suppliaient encore... naissez, pour sauver nos destins..."(163), échantillon des cantiques qui ont marqué l'esprit de Télumée. Évidemment, elle est réveillée, mais seulement parce qu'elle entend prononcer le nom de la Reine, sa grand-mère. Télumée reconnaît dans son cœur et son esprit qu'elle ne peut pas continuer à subir cette situation. Alors, sans trop savoir comment, quelques jours plus tard, Télumée est dans l'arrière-cour de Reine Sans Nom. Le mutisme imposé à Télumée par Élie se transforme ... et "l'on disait que la parole [lui] était devenue la chose la plus étrangère du monde".(166) Ce mutisme est en rapport intime avec le mutisme de la Reine plusieurs années auparavant lors de la mort de sa fille. C'est un mutisme qui devient ressourcement

d'énergie pour ces deux femmes qui connaissent des situations limites. Toutes deux se réfugient dans le mutisme pour en sortir avec plus de force.

Le mutisme de Télumée et son manque de *paroles* l'aliènent du monde qui l'entoure. Ses relations avec les gens et la nature sont anéanties. Pour la faire réagir, un jour Reine Sans Nom vient à Télumée et tout d'un coup lui pique le bras avec une aiguille; en voyant le sang qui jaillit la Reine lui dit: "Tu vois bien (...) que tu n'es pas un esprit, puisque tu saignes..."(166); et Télumée elle même nous dit : "Un peu plus tard, grand-mère m'entendit qui chantais à tue tête, debout sur ma roche, chantais si fort que je semblais vouloir couvrir une voix qui chantait en même temps que moi, la voix d'une personne dont je me refusais d'entendre la chanson."(167) Ce ne sera pas la première fois que Télumée refuse d'entendre une chanson: elle en avait fait autant au moment de son aliénation. Le chant qu'elle chante maintenant est une chanson qu'elle seule connaît. Nous ne partageons pas cette connaissance. Il s'agit sans doute d'un chant libérateur, d'un chant qui la replonge dans la vie. Tout en chantant, Télumée prend le chemin de la rivière et s'y jette. Elle revient à la vie et à la parole par cette chanson libératrice et par ce baptême symbolique dans la rivière. De retour de la rivière elle dit à Reine Sans Nom: "...La Reine, la Reine, qui dit qu'il n'y a rien pour moi sur la terre, qui dit pareille bêtise?..."(167) Encore une fois Télumée est réceptive à la vie et à la parole. Son baptême renouvelle les forces qui lui manquaient pour reprendre sa vie en main.

En parlant du roman africain L'étrange destin de Wangrin d'Amadou Hampâte Ba, Eileen Julien remarque:

"...Ba's narrative makes excellent use of what Eric Havelock has called the "echo principal" of oral poetry and narrative. The narrative is peppered with dreams, warning, signs, functioning to alert both the actors and the readers as to how to read events. Havelock attributes such forecasting in the Greek epics not to the alleged fatalism of Greek culture but to the conditions of oral performance in which an audience, unless it is warned to listen, may fail to hear important passages that go by only once."¹⁴

Tout au long du texte il y a des phrases et des chansons qui se répètent. Ce principe de l'écho peut s'appliquer à Pluie et vent et encore plus à Ti Jean; il ne sert pas seulement à agencer l'oral, mais aussi crée une résonnance vivante à l'intérieur du texte.

Avant sa mort, Reine Sans Nom s'était mise à chanter la chanson que sa mère lui chantait quand elle était jeune: "J'ai besoin d'un mari pêcheur..."(173) Elle revient à ses souvenirs des temps où elle était amoureuse de Jérémie. La chanson de Minerve retentit dans la mémoire de Toussine, maintenant vieille et fatiguée. L'écho d'un passé heureux qui ne revient pas comme un regret du temps qui passe mais comme souvenir des expériences vécues, reste vivant dans sa mémoire. Ce chant marque aussi la réunion de Toussine avec son défunt mari Jérémie.

Les dernières chansons qui apparaissent dans le texte sont des "chansons-devinettes". Ces chansons incorporent des questions et insinuent la réponse dans le texte de la chanson. Par exemple, à la veillée de Reine Sans Nom, un homme commence à rythmer des

¹⁴ Eileen Julien, African Novels and the Question of Orality, 64-65.

paroles à l'aide de son tambour. Un groupe de personnes se passait une pierre et chantait sur un ton monotone:

"Maudit Maudit
Même si ta mère est maudite
Dis une prière pour elle."(178)

La nuit de la mort de Reine Sans Nom fut une nuit spéciale. Ainsi Télumée se souvient de la veillée: "Il faisait nuit noire, sans lune et sans étoiles, aucune lumière nulle part, notre case semblait seule au monde, environnée de ténèbres."(178) L'arrivée de man Cia au milieu de l'obscurité absolue rassure Télumée.

Voici une femme qui n'a aucune difficulté à se déplacer dans l'obscurité la plus profonde sans jamais trébucher. Ce personnage très énigmatique n'est pas contraint à la temporalité humaine des autres personnages du roman. On ne peut lui accorder d'âge précis ou même approximatif. Man Cia est un de ces êtres qui n'appartiennent pas tout à fait au royaume des hommes. Man Cia glisse entre les vivants et les morts. Elle donne du courage aux vivants et elle a le don de connaître le monde des morts; elle connaît aussi à la perfection tous les préparatifs mortuaires. Connaissant la sorcellerie et la métamorphose¹⁵, man Cia instruit Télumée dans la

¹⁵ Mireille Rosello fait les remarques suivantes au sujet de la métamorphose dans: Littérature et Identité Créoles aux Antilles. "La métamorphose est au fond la transgression au sens propre du terme, le passage des frontières, la traversée des barrières."(176) "Dans le contexte antillais, le thème de la métamorphose de l'homme en animal est relativement courant, mais la *métis* qui se manifeste par ce type de polymorphie ne va pas manquer d'être suspecte : d'abord, l'idée même de métamorphose se heurte à la Raison de l'Occident colonisateur, qui oublie sa propre histoire littéraire et relègue ce genre de récits au domaine du folklore, des contes de fées, de la mythologie c'est-à-dire à un domaine dont le "réel" est exclu et qui demeure le règne de l'ignorance superstitieuse ou de l'enfance."(177) "La métamorphose est donc à la fois tentante et effrayante, vaguement perçue comme une voie de salut mais aussi interprétée comme une activité défendue, probablement 'mauvaise'."(177) Cette dernière considération est évidente dans Ti Jean

science des plantes et des guérisons. Man Cia est la seule autorité en matière de mystères de la vie et de la mort. Elle arrive à la veillée à la fin du chant-devinette qui ouvre la nuit à un échange de chants, de contes et au récit de la vie de la Reine; ces activités prennent fin le lendemain de l'enterrement.

Une femme appelée Ismène, arrivant en même temps que man Cia, contemplait le corps de la Reine et se demandait s'il valait la peine de venir sur terre, de vivre et de mourir. Elle disait, comme pour faire réfléchir ceux qui étaient à la veillée, "...d'une voix hésitante, interrogative: ... voir tant de misères, recevoir tant de crachats, devenir impotent et mourir ... la vie sur terre convient-elle donc vraiment à l'homme?"(179) Les gens du village se trouvent devant le corps d'une personne qu'ils connaissaient tous et qui était devenue un élément stabilisant dans leur vie. Pour Télumée, il s'agit de la fin d'une vie terrestre avec la promesse d'une continuité extra-humaine. Avant de mourir, la Reine lui avait dit qu'après sa mort elles deviendraient inséparables: de cette façon la Reine pourrait accompagner Télumée partout sans que les hommes s'en aperçoivent.

Parmi les personnes à la veillée, à part Télumée, la seule personne qui connaisse toute la vie de la Reine depuis qu'elle était petite, est man Cia. Alors, avec un frisson "l'assemblée" se tourne vers man Cia "qui semblait scruter le passé, éblouie, une main en visière devant ses yeux..."(179) La question posée au commencement

Ti Jean lorsque celui-ci est averti des conséquences que souffrent ceux qui ont ce pouvoir. Ti Jean est lapidé parce que son ami africain Maïari découvre qu'il a ce pouvoir qui est l'empreinte des sorciers.

de la cérémonie de la veillée surgit à maintes reprises. On se pose maintenant des questions sur "le malheur", "le blâme de Dieu", un Dieu qui ne distingue pas entre "bonté et méchanceté", un Dieu qui tue; à ceci man Cia répond d'une voix contrariée: "...Si Dieu blâme et s'il tue, qu'il tue... mais ce qu'il ne peut empêcher, c'est qu'un nègre lui montre de quel poids pèse sur la terre, à ses yeux, l'âme d'un autre nègre... (...) l'homme n'appartient pas plus à la terre qu'au ciel ... non, l'homme n'est pas de la terre ... et c'est pourquoi il regarde, il cherche un autre pays et il y en a qui volent la nuit, pendant que les autres dorment..."(180). Le Dieu dont parle man Cia ne peut pas empêcher que tout le village rende hommage à la Reine; sa valeur en tant que femme est reconnue par tous.

La veillée mortuaire de Reine Sans Nom s'ouvre sur un chant qui, introduit par une question la suite du récit et le mène au dénouement de la veillée: l'enterrement. Cette sorte de chant-devinette n'a pas, dans tous les cas, de réponse absolue à la question qui se pose; c'est une de ces devinettes qui peuvent avoir une variété de réponses, et il se peut parfois qu'il n'y ait pas de réponse du tout. L'importance de la mise en scène de la mort de Reine Sans Nom est qu'elle met en considération la valeur de la vie sur terre. Ces hommes et ces femmes se posent des questions sans réponses; ils sont toujours en quête de cette vérité qui éclaircira le but de leur vie. Man Cia les rassure en leur racontant l'histoire d'une négresse qui a su vivre et qui est morte dans toute sa dignité de Reine. La Reine est par sa vie et par sa mort immortalisée dans la mémoire de Télumée et dans l'esprit des habitants de Fond Zombi. La légende de la Reine

se constitue ainsi au cours du roman et continue au-delà de la mort car la Reine servira de guide et de présence spirituelle à Télumée.

Depuis le silence d'Élie, et son refus de chanter, Amboise a pris la relève du chant. Ce changement, après un temps considérable marqué par l'absence des chansons dans le texte, marque aussi le retour de l'espérance de Télumée. Bien qu'Amboise ait essayé de résister à la canne, il finit par y venir travailler à côté des coupeurs. Ceci se passe sans que, pour autant, on perde de vue la conviction acharnée d'Amboise vis-à-vis des droits et du bien-être des travailleurs. Télumée travaillait à la canne aussi, quand un jour elle entend la voix d'Amboise "monter dans le ciel".(203) Comme Télumée ne le regardait pas, "Amboise lança un caladja entraînant au dessus du troupeau:

En ce temps là vivait une femme
Une femme qui avait une maison
Derrière la maison un Bassin bleu
Bassin bleu à tourniquet
Les prétendants y sont nombreux, nombreux
Mais doivent se baigner dans le Bassin
Se baigner pour la femme
Qui la posséda?"

Et le choeur de toutes parts, coupeurs et amareuses, chantait ce refrain:

Ces jeunes hommes-là qui s'y baignèrent
Sont à l'estuaire de la rivière, noyés."(203-4)

Amboise parle de façon assez particulière, comme s'il s'exprimait par énigmes. Il combine ici la chanson et la structure de la devinette pour produire un chant qui, en réalité, est un conte.

afin de demander à Télumée qu'elle soit sa compagne. Il lui avait déjà proposé de s'unir à lui mais elle hésitait; non qu'elle ne trouvât la proposition franche et honnête, venant d'un homme sérieux et responsable, mais elle sentait le besoin de se remettre dans le train de la vie quotidienne. Après la mort de Reine Sans Nom, et les neuf jours et nuits de chant, contes, rêves et prières, les gens rentrent chez eux avec le bonheur de croire que l'âme de la Reine s'est envolée de la terre. Ce jour même, Télumée quitte Fond-Zombi pour aller habiter la case de man Cia aux bois. Ainsi, Télumée est initiée "aux secrets des plantes".(190) Elle est avec man Cia dans la case "où (man Cia) vivait avec l'esprit de son mari défunt, l'homme Wa."(183); man Cia aide Télumée à se remettre de la "perte" de Reine Sans Nom. "Perte" entre guillemets parce que man Cia est sûre que la Reine ne quittera jamais les côtés de sa petite-fille Télumée. Celle-ci est envahie par le chagrin à la mort de sa grand-mère; elle avait besoin de réconfort, d'une nouvelle direction dans sa vie, aussi entre-t-elle dans une nouvelle étape de sa vie de femme "libre", comme elle le dira plus tard. Le temps que Télumée passe dans la case de man Cia (quatre semaines), constitue un temps de repli et de renouvellement. Ce chiffre magique est aussi le temps d'une nouvelle naissance. C'est le temps d'une initiation à la vie, à la nouvelle vie que Télumée mènera.

Télumée descend des bois et s'installe au morne la Folie. "Le morne la Folie était habité par des nègres errants, disparates, rejetés des trente-deux communes de l'île et qui menaient là une existence exempte de toutes règles, sans souvenirs, étonnements, ni

craintes"(186). Le temps passe et man Cia a pu transmettre à Télumée cette confiance en elle-même qui lui manquait surtout après la mort de sa grand-mère. Elle a renouvelé son désir de continuer à vivre. Télumée s'intègre à la "confrérie des déplacés" c'est la dénomination que les habitants du morne la Folie se donnaient; là Télumée passe par une période de réinsertion dans la vie.

Télumée décide qu'elle préfère qu'Amboise vienne à elle et s'installe chez elle. Ils ont prévu que dans trois jours ils se mettraient ensemble puisque "le ciel renaissait et avec lui la lune montante. (étaient) toujours favorable(s) aux nouvelles unions." (207) Télumée ressent une tristesse comme si elle connaissait déjà la fin. la même tristesse que Télumée a ressentie lorsqu'elle a entendu le chant d'Élie chez les Desaragne. S'agit-il d'un pressentiment de la mort d'Ambroise?

Au son du tam-tam. Amboise apparaît suivi des voisins et des voisines et même des vieux amis de Fond-Zombi. Après un court échange de paroles. Amboise frappe le tambour et "sa gorge s'ouvrit à l'appel traditionnel aux esprits, aux vivants et aux morts, aux absents, les invitant à descendre (...) à entrer dans le cercle creusé par la voix du tambour:

"Je vous annonce: Nous arrivons
Nous arrivons Les Rhoses
Je vous annonce: nous arrivons."(209)

Quand la voix d'Amboise s'élève pour "annoncer" la fête qui aura lieu, il le fait de façon à inclure les vivants et les morts, tous

présents ou absents. Le passé et le présent s'unissent dans cette célébration. Dans ce cas particulier, il ne s'agit pas du chant-devinette mais du chant traditionnel qui marque le commencement du "Léwoz". Simone Schwarz-Bart place cette soirée Léwoz (en créole: Swaré Léwoz)¹⁶ au moment du renouveau dans la vie de Télumée. Cette soirée marque non seulement le début d'une floraison, d'un changement de "saison", mais elle marque aussi la continuité et par extension, la stabilité; elle vient souligner l'union et la solidarité entre les voisins de Télumée, notamment ceux qui doivent venir de loin et qui sont présents.

Le Léwoz, qui est célèbre encore de nos jours en Guadeloupe, est une activité collective. Dans le Léwoz il y a ceux qui frappent le Ka (le tambour ou gwo-ka - gros-ka) et il y a les chanteurs et les danseurs. Généralement ce sont des hommes qui jouent du ka et les autres (hommes et femmes) qui dansent et chantent. Dans Pluie et vent, c'est Amboise qui prend l'initiative et guide les autres dans la célébration. L'annonce du Léwoz marque aussi un autre événement important dans le roman, car après cette union (courte mais profonde) Amboise s'engage dans la grève de l'Usine et il finit par être victime. Ce chant annonciateur n'est pas seulement le commencement d'une nouvelle étape, mais c'est en même temps l'annonce de la fin. De la même façon dont tous les voisins sont témoins de cette union entre Amboise et Télumée, il seront aussi témoins de la fin de la vie d'Amboise en tant que leader des grévistes.

¹⁶ À propos des soirées Léwoz voir: Jocelyn Gabali. Diadyé (Paris: GEREC. 1992).

La chanson a un rôle extrêmement important dans Pluie et vent puisqu'elle sert parfois de transition, parfois d'insertion dans le réel antillais et d'autres fois, elle sert à montrer la résistance de l'esprit surmené des travailleurs de la canne. Au temps de l'esclavage le chant servait à soulager spirituellement les esclaves par la voie des chants africains qui évoquaient le retour au pays qu'ils avaient dû quitter sans espoir de retour. Ce n'était que par leurs chansons et leurs rêveries que les esclaves "échappaient" à la réalité écrasante. Pourtant, il faut insister sur le fait que le chant sert aussi à insérer l'individu dans sa société et son milieu. Au lieu de considérer le chant comme un moyen d'aliénation, il faut plutôt constater sa fonction sociale et culturelle. Le chant fait plus qu'enraciner l'Antillais dans sa terre, il lui apporte en même temps la sagesse des anciens et le legs des esclaves et des premières générations de guadeloupéens, ainsi que la participation rituelle à des fêtes et des cérémonies collectives.

Le transfert de culture effectué lors des fêtes et cérémonies collectives ne se fait pas seulement par le biais du chant et de la musique mais aussi par la parole. La parole prend la forme de la devinette, du proverbe et du dicton. Toutes ces composantes de l'oral ainsi que le conte reviennent constamment dans le texte. Simone Schwarz-Bart souligne l'importance de la parole proférée tout au long du récit. Dans un courant continu de parole, dans le dialogue, aussi bien que dans le monologue, le lecteur découvre les possibilités sémantiques des mots. Le mouvement de la parole et ses effets sont

évidents dans le texte. Le rôle de la chanson dans Pluie et vent et dans Ti Jean ne doit pas être perçu comme un ornement, il faut reconnaître l'importance de la chanson en tant que manifestation de la parole proférée dans les textes étudiés et dans la vie des Antillais, des Africains et de tous les peuples où la culture de base est marquée par une culture orale. Il est important de comprendre les répercussions de ces chansons non seulement dans la vie des personnages, mais aussi comme déterminant la démarche littéraire du roman. La chanson rythme le texte de façon à le rendre souple et fluide, c'est-à-dire, à être écouté plutôt qu'à être lu. Ce récit s'entend autant et peut-être plus qu'il ne se lit. Chaque texte étudié est un univers d'où jaillit le témoignage profond d'une culture et d'une situation historique et sociale antillaises.¹⁷

¹⁷ Quelques textes à consulter au sujet de l'utilisation des genres de l'oral dans les oeuvres de Simone Schwarz-Bart sont: "Interview avec Simone et André Schwarz-Bart: Sur les pas de Fanotte." Éliane et Roger Toumson. Textes, Études, Documents 2: Pluie et vent sur Télumée Miracle. (Point-à-Pitre, Guadeloupe: Éditions Caribéennes, 1979): 13-23. Fanta Toureh. L'Imaginaire dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart, déjà cité. Maryse Condé. La Parole des Femmes. Ernest Pépin. "Pluie et vent sur Télumée Miracle: Le jeu des figures répétitives dans l'oeuvre." Textes, études, Documents 2. Jean Bernabé. "Le travail de l'écriture chez Simone Schwarz-Bart: Contribution à l'étude de la diglossie littéraire créole-français." Présence Africaine 121-122 (1982): 166-169. Consulter aussi la Bibliographie de cette étude.

Chapitre 2

LE TAMBOUR: INSTRUMENT DE COMMUNICATION DE L'ORAL

La communication orale-aurale dans les civilisations de l'Afrique, se faisait très souvent par le tambour. Aux Antilles, le tambour et la conque marine servaient à envoyer des messages, à informer les habitants des différentes communautés et à signaler ces messages d'un endroit à l'autre par le moyen du son et du vent. Dans "African Talking Drums and Oral Noetics"¹ Walter Ong signale les différentes manières d'acquérir, de formuler et de récupérer la "sagesse" - les connaissances - de certaines cultures qui n'ont pas d'écriture, en particulier l'utilisation du tambour comme moyen essentiel non seulement de transmission de l'oral, mais aussi comme moyen de conservation.

Selon Ong le tambour a servi à plusieurs cultures orales primitives, mais il souligne que ce n'est pas le cas dans toutes les cultures à base orale. Il ne faut pas penser que l'utilisation du tambour est une caractéristique innée des cultures où l'oral est ou a

¹ Walter Ong. "African Talking Drums and Oral Noetics." In: Ed. John Miles Foley, Oral Formulaic theory: A Folklore Casework (Ithaca: Cornell University Press, 1990).

été le moyen principal de la diffusion de cette culture. Nous allons considérer ici l'utilisation du tambour en Afrique d'abord et ensuite l'influence marquée de cette utilisation du tambour dans la Caraïbe francophone. Les oeuvres de Simone Schwarz-Bart nous permettent d'apprécier l'importance du tambour dans les cultures orales de l'Afrique et par extension de la Caraïbe en tant qu'instrument de préservation et de continuité culturelle.²

Quand on parle de l'expression orale au moyen des tambours, des "paroles" et des signaux auditifs, on revient aux expressions formulaires. Généralement, les études sur les performances orales reconnaissent l'existence des structures "formulaires" ou "stéréotypées". Les oeuvres d'Homère³ consistent en expressions fixes, érigées en formules incantatoires qui fondent la base des cultures orales.⁴ Un des points importants pour Ong c'est la manière d'utiliser et de préserver certaines formules ou phrases stéréotypées; les peuples à culture orale peuvent "rappeler"⁵ cette culture de base

² Quand on parle des cultures orales de l'Afrique et de la Caraïbe, il s'agit bien entendu des cultures qui se fondent sur l'oral, où l'écrit est arrivé beaucoup plus tard. Parallèlement, dans la Caraïbe les cultures africaines se sont répandues et bien qu'aujourd'hui il existe un lexique du créole (Haïtien, Guadeloupéen, etc) nous faisons référence ici à la culture de base qui était orale.

³ Voir The Making of Homeric Verse sur la structure formulaire de l'Iliade et de l'Odyssée. Milman Parry (Oxford: Oxford University Press, 1971), 191.

⁴ Ong souligne: "... virtually every distinct feature of Homeric poetry is due to the economy enforced on it by oral methods of composition." (21). Quand Ong discute les conclusions de Milman Parry sur la poétique d'Homère, il insiste sur la base orale de ses écrits. "Careful study of the sort Milman Parry was doing showed that he (Homer) repeated formula after formula." (22).

⁵ Ong utilise le terme "recall" en anglais; j'ai traduit ce terme littéralement par "rappeler".

à n'importe quel moment par la répétition. La fonction du langage tambouriné et sa structure se fondent dans l'utilisation des épithètes (signes mémorables) pour confirmer des caractéristiques uniques à chaque signe. La création des noms, par exemple, fonctionne comme la création des signaux tambourinés, transmettant des caractéristiques particulières à chaque mot utilisé, créant ainsi des phrases formulaires mémorables. De génération en génération se répètent certaines formules, phrases, connaissances de base pour cette culture qui se préserve et se perpétue au moyen de la répétition formulaire. Ong insiste sur ce point en disant: "...oral cultures thus think by means of memorable thoughts, thoughts processed for retrieval in various ways, or, in other words, fixed, formulaic, stereotyped".⁶

Les groupes ethniques africains qui ont peuplé les îles de la Caraïbe y ont introduit le tambour. L'utilisation du tambour dans ces cultures avait la fonction de préserver et de communiquer leurs cultures orales encore enracinées en Afrique. L'aspect oral - ou plutôt l'élément oral - qui est caractéristique de ces groupes est perpétué dans la préservation du tambour comme moyen de transmission privilégié. La littérature de la Caraïbe francophone partage l'héritage africain du tambour. On a vu dans Le Colibri blanc de Jean-Louis Bahio'jo l'évocation de l'Afrique (terre maternelle) par le son du tam tam. Dans Compère Général Soleil de Jacques Stephen Alexis⁷, les conques à lambi se joignent au tambour dans un appel à

⁶ Ong, "African Talking Drums," 119.

⁷ Jacques Stephen Alexis, Compère Général Soleil (Paris: Gallimard, 1955).

la solidarité entre les travailleurs, comme autrefois les esclaves se réunissaient après une longue journée de travail pour manger, chanter et danser.⁸

Alexis décrit aussi "un tambour assourdi par les hurlements de l'orchestre (qui) annonçait le début de la cérémonie en l'honneur des dieux infernaux."⁹ Le son du tambour devient alors mystérieux, "gluant" et "funèbre" dans une cérémonie que Jérôme Paturault cache à ces invités. Tout le contraire de la solidarité, ici c'est la division qui se crée; la description du son du tambour se fait de la perspective des invités de Paturault, qui n'ont pas l'habitude d'entendre les tambours lancer un appel, qui n'ont jamais reconnu l'appel du tambour.¹⁰ La description de cette soirée où Paturault essaie de gagner la confiance de la bourgeoisie est marquée par deux activités qui ont lieu simultanément. Il y a d'abord la fête pour les bourgeois, avec un orchestre qui joue des "Lambeth Walks", et un peu plus tard, le moment où Jérôme Paturault s'éloigne "discrètement" pour participer à une cérémonie vaudou. L'une des fonctions du tambour dans le roman d'Alexis est donc celle d'appeler. L'auteur joue aussi avec la dimension magique de la communication tambourinée. L'évocation provoquée par les rythmes lointains "rappellent" qu'il

⁸ Ibid. 176.

⁹ Ibid. 192.

¹⁰ Les invités de Paturault sont des fonctionnaires aux Antilles, qu'ils soient de la métropole ou haïtiens comme Paturault. Ils appartiennent à la bourgeoisie, à l'élite haïtienne et ne s'approchent pas des habitants de l'île. Dans le cas particulier de Paturault, c'est un haïtien qui renie sa culture parce qu'il appartient à la bourgeoisie haïtienne et occupe un poste administratif assez important.

existe une (autre) dimension qui rejoint la dimension naturelle du monde des humains. La magie du tambour se trouve dans son son et son rythme qui lui confèrent une voix ayant pouvoir d'éveiller les âmes du passé. La voix du tambour est incantation et incantatoire. Elle rapproche ces âmes du passé à l'esprit des vivants. Il est intéressant de noter qu'il y a deux sons différents: d'abord il y a les chants, les rumeurs et les palpitations du tambour; ensuite, le son "assourdi" du tambour qui, tout seul, appelle Jérôme Paturault. Le premier appel est long, pour tous les travailleurs, le deuxième est "assourdi" pour un seul homme. La lecture de ces deux sons,¹¹ d'une part l'appel à la solidarité humaine et ensuite l'annonce du commencement de la cérémonie, introduisent l'aspect rituel, mais aussi le côté magique de la cérémonie vaudou.

Simone Schwarz-Bart introduit le tam-tam dans Ti Jean à un moment où Ti Jean et Egée passaient par un "point mystérieux" qui se trouvait dans les collines de Barthélemy: ils aimaient y passer pour regarder "de l'autre côté d'un vallon obscur, la petite entaille de terre rouge du plateau d'En-Haut".(43) Le son du tam-tam frappe leurs oreilles et disparaît tout de suite. C'est la première fois que le son du tambour est évoqué dans le roman et les deux jeunes ne peuvent pas déchiffrer la musique; ils sont surpris et étonnés. Le son est répété deux ou trois fois, mais chaque fois le son est de plus en plus lointain. Tout de suite après, une brise souffle sur leurs visages et une voix chante dans une langue inconnue. A ce moment-là, le son

¹¹ Selon Ong: " ... drum talk (...) can be understood at great distances even though heard faintly because all that need be distinguished in it are two different tones or pitches." Interfaces of the Word, 100.

du tambour revient mais ils ne reconnaissent ni la mélodie, ni la langue de la voix humaine. Le message transmis par le tambour est un message organisé par des tons, des tons forts et faibles. Les tons représentent les paroles dans le message qui sont insérées dans des contextes qui les distinguent de leurs homonymes. Ceci est important par rapport à la réaction d'étonnement de Ti Jean et d'Égée; pour déchiffrer le message du tambour, il faut d'abord connaître la langue/ les paroles dans le lexique africain et ensuite les tons qui correspondent à chaque mot.

La voix du tambour n'est pas comprise par Ti Jean et Égée; la voix humaine qui accompagne la voix tambourinée ne leur est pas compréhensible non plus, car leur jeunesse, leur manque de connaissance de la langue, des rythmes et des chants de l'Afrique les empêchent de déchiffrer le message. Ils ne sont pas capables de reconnaître la voix du tambour qui est étrange et mystérieuse, et la voix humaine qui s'exprime dans une langue inconnue est aussi énigmatique que le son du tambour. Tout en ne reconnaissant pas la langue et les "messages" qui n'étaient pas clairs pour lui, Ti Jean savait qu'il n'oublierait jamais cet "air", il s'en souviendrait toujours et même sans savoir ce que disaient ces deux voix alternantes, il a ressenti la tristesse qu'elles transmettaient dans leur ton et leur rythme.¹²

¹² Jean-Louis Calvet discute la voix du tambour zaïrois le *cyóndo* dans *La tradition Orale*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984. Selon Calvet le batteur de *cyóndo* peut émettre "les caractéristiques de durée et de tons (des) syllabes. Et comme ces caractéristiques ne suffisent pas à encoder le texte, le batteur va être amené à multiplier les formes du message, à l'amplifier." 36. Calvet cite aussi le travail de C. Faïk Nzjuli qui explique le procédé d'amplification. "... Dans la langue tambourinée, l'amplification

Ce ne sera que cinquante ans plus tard que Ti Jean reconnaîtra l'air et la voix humaine. En Afrique, Maïari, l'ami de Ti Jean, est assis "sur un siège de cérémonie, les yeux fermés, un air de méditation sur ses traits. Soudain des larmes roulèrent ... il se mit à chanter ..." (189-90) C'était un air funèbre que Ti Jean avait entendu avec Égée au vallon obscur. Ti Jean se rend compte que c'est lors de sa propre mort qu'il entend le tambour et la chanson; c'est sa mort et la cérémonie qu'on lui offre en Afrique. Contrairement au rappel du passé, le tambour annonce au jeune Ti Jean sa mort dans cinquante ans. La quête de Ti Jean le mènera en avant: quand il sera plus âgé, il connaîtra l'Afrique de ses aïeux. Ici Simone Schwarz-Bart invertit la fonction du tambour comme lien avec le passé lointain, pour annoncer l'avenir. Pourtant la fonction de base du tambour reste la même, celle de mémorisation et de mémorialisation.

Avant de mourir Wadamba dit aux gens de venir avec le garçon (Ti Jean) et de le frapper à la poitrine pour voir si sa sonorité est bonne, comme celle d'un tambour. Cette analogie de l'enfant frappé avec un tambour se traduit par la capacité d'assurer la continuité d'une culture et d'un peuple. Le tambour peut propager ses rythmes à des régions très lointaines, envoyant un message à

présente un caractère figé. Non seulement le batteur amplifie un nom, une qualité ou un défaut, mais ceux-ci se manifestent comme des formules stéréotypées - des holophrases - connues des decodeurs et apparaissant comme telles dans n'importe quel message transmis." 37. De cette façon, le tambour imite la voix humaine en émettant des tons et des longueurs qui composent l'aspect "suprasegmental ... du langage parlé." 36. Les répétitions et les redondances caractéristiques du style oral sont reprises par le langage tambouriné. La forme tambourinée témoigne des répétitions, des paraphrases et des redondances, toutes nécessaires à cette technique de communication. (39) L'introduction de la voix tambourinée dans la littérature de la Caraïbe, notamment dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart, a une fonction formulaire, répétitive, stéréotypée nécessaire au style qui imprègne ces oeuvres.

ceux qui l'entendent. Ti Jean doit avoir la même résistance que le tambour frappé; il doit porter au loin les sonorités de son peuple. Wademba demande cette preuve préliminaire pour assurer cette continuité. Comme les sonorités du tambour, Ti Jean est porteur de cette continuité. Sa culture sera répandue par les sons qu'il émettra. sa sonorité (sa parole) est la promesse de continuation de sa race; la divulgation et la permanence de sa culture sont assurées par l'enfant à sonorités tambourinées. La propagation de la culture de Wademba passe par la "peau" de Ti Jean. Il est chargé de promulguer cette Histoire de l'Afrique et de la Guadeloupe: il doit faire le lien entre les deux. En Afrique, il trouve des choses "bizarres", il descend au royaume des morts, il découvre qu'il meurt et il cherche sa Guadeloupe natale où il revient à la fin du roman.¹³

Dans Pluie et vent il y a une analogie entre Télumée et le tambour aussi. Reine Sans Nom avait décidé de faire connaître son amie d'enfance, man Cia, à Télumée qui lui avait déjà posé des questions au sujet de la "vieille sorcière" dont tout le monde parlait. Lors de cette première rencontre la petite ne faisait qu'observer curieusement la vieille femme qui n'avait rien d'étrange: elle était comme toutes les autres vieilles femmes (à première vue). Pourtant, Télumée a remarqué que ses yeux étaient "transparents"; elle les décrit comme des yeux qui "peuvent tout voir".(58) Cette première

¹³ Quelques études sur la littérature de la Caraïbe considèrent l'acte d'écriture comme un acte de transmission de pouvoir et un acte qui accorde une voix à l'Histoire. Simone Schwarz-Bart et les écrivains qui nous occupent rompent le silence par leur écriture, mais ils trouvent aussi des moyens variés pour donner une voix et une nouvelle vision à l'Histoire de leurs îles. Les voix humaines et la voix du tambour sont des voix alternantes qui se combinent pour re-constituer cette Histoire. (A ce sujet voir: Françoise Lionnet, Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-Portraiture, Cornell University Press, 1989.)

rencontre produit un nouveau regard sur et une prise de conscience de la part de Télumée de son appartenance culturelle à la Guadeloupe.

Une fois arrivées à leur case, Télumée se met à songer à l'esclavage. elle avoue que: "pour la première fois de (sa) vie, (elle sentait) que l'esclavage n'était pas un pays étranger, une région lointaine d'où venaient certaines personnes très anciennes comme il en existait encore deux ou trois à Fond Zombi".(62) Tout s'était passé à cet endroit même elle se demandait si l'air qu'elle respirait était le même que celui que respiraient les esclaves. Man Cia lui avait conseillé d'être "... un vrai tambour à deux faces..."(62) L'analogie du tambour lui ouvre les portes d'un passé réel qu'elle ne s'est jamais arrêtée à considérer. Elle avait entendu parler de ce passé mais elle ne l'avait jamais considéré consciemment comme une partie de son histoire à elle, de son héritage culturel. Télumée se rend compte de l'importance des paroles de man Cia. Depuis ce moment-là, la petite Télumée commence à faire le lien entre le passé et son présent. Les vestiges de son héritage se reflètent dans les "deux ou trois personnes anciennes" qui représentent ce passé, l'esclavage et qui sont le lien direct avec l'Afrique des aïeux.¹⁴ Télumée deviendra une femme qui doit affronter différentes situations dans sa vie sans s'effondrer. Les paroles de man Cia

¹⁴ Il est intéressant de noter que ces personnes représentent l'extension et la validité actuelles de cet héritage culturel de la Guadeloupe. Le fait qu'ils soient vivants et qu'ils "existent" encore est à souligner, puisque cette culture et cette expérience africaines ont une répercussion dans la vie de la jeune Télumée et de toutes les personnes de Fond Zombi. Ces personnes anciennes sont la confirmation de leur passé.

réveillent en elle ce regard en arrière. Elle comprend que les esclaves étaient passés par les endroits qu'elle connaît et contemple, que sa vie se déroule dans une île où il reste encore "des ancêtres" comme marque permanente de son héritage.

L'image du "tambour à deux faces" est capitale dans la vie de Télumée. Toute jeune encore elle est contrainte à réfléchir à sa "condition de négresse" et de femme. Dans le contexte du roman l'auteure utilise les termes "femme" et "négresse" distinctement: le mot "négresse" implique le fait d'être une personne noire dans la Caraïbe. D'autre part, le terme "femme" est lié au sens plus large du terme, c'est-à-dire, dans le sens général des personnes sans distinctions de races. En tant que "négresse", Télumée doit affronter la vie comme man Cia et Toussine, elle devra apprendre de leurs leçons et expériences, et elle deviendra forte, solide, une cathédrale qui reste debout au passage du temps, du vent et de la pluie. Tous les coups qui tomberont sur la face supérieure du tambour, elle les recevra, tout en conservant la face de dessous - sa face intérieure qui sera la plus importante et celle qui perdurera. D'autre part, en tant que femme elle doit trouver sa place dans la communauté et par extension dans la continuité historique de son peuple.

Télumée va travailler chez les Desaragne, décision qu'elle prend avec Reine Sans Nom, parce que la Reine est vieille et de plus en plus malade. Les tisanes et les remèdes de man Cia ne suffisent pas à la guérir, il lui faut aussi des pilules; l'argent commençait à disparaître et Télumée a eu l'idée de "se louer" en tant que servante pour avoir le minimum nécessaire à la case. Le tambour est introduit encore

une fois quand Télumée dit: "On prétend que tambour au loin a beau son..."(88)¹⁵ "Au loin" la maison des Desaragne a une belle apparence, cependant, de près il n'y a que déchirement et violence. Symboliquement, en comparaison avec le tambour traditionnel, la maison des Blancs ne reproduit qu'un bruit de rupture, c'est le "fracas" du tambour qui est entendu. Le tambour est généralement associé à une tradition de l'Afrique et des aïeux africains. Les esclaves qui vivaient en Guadeloupe avaient gardé leur musique et leurs moyens de transmettre des messages. Le son de ce tambour est perturbateur: ce n'est pas un son qui éveille les souvenirs d'un passé, les souvenirs d'une culture toujours vivante, mais il reflète le choc, le manque de mélodie et d'harmonie. Il ne faut pas oublier que Télumée dit: "leur tambour"... ce n'est plus le tambour traditionnel. Le tambour est introduit ici par le dicton créole: "Tanbou lwen tini bon son" ("De loin le son du tambour semble toujours bon".) Dans un sens, ceci est un mauvais présage de ce qui viendra, mais Télumée continue sa marche en avant tout en sachant qu'elle sera en contact avec les blancs qui dans "les temps anciens" dominaient les gens de son peuple.

Chez les Desaragne, Télumée devient le tambour à deux faces, celui que man Cia lui avait conseillé d'être. Elle avoue qu'elle laisse sa patronne "s'amuser" à cogner sur sa première face mais de l'autre côté, "par en dessous", elle reste "intacte".(94) Tandis que la

¹⁵ On n'entend pas le tambour dans cette scène. Télumée évoque le dicton qui explique son appréhension d'entrer comme domestique chez les Desaragne. Le tambour mentionné ici n'apparaît pas physiquement. Le manque du son réel et de l'instrument est symbolique; puisqu'il souligne le manque de lien et d'appartenance.

patronne lui lance des paroles d'injure. Télumée s'évade comme une nageuse douée; elle passe à côté sans se laisser atteindre par les paroles cinglantes de Mme. Desaragne. Elle se rassure en gardant son estime, en se "félicitant d'être sur terre une petite négresse irréductible." (94) Dans ce contraste de tambours on voit que Télumée ne permet pas que l'écho des sonorités malfaisantes pénètre son fort intérieur. Elle se garde bien des résonnances qui pourraient la frapper et l'abîmer. Elle reçoit les coups par force mais garde une intégrité totale. Le tambour qui a bon son de loin, de près n'est que bruit de fracas et destruction. C'est le bruit qui détruit, le bruit qui démolit. Le son de Télumée est une résonnance qui consolide et réaffirme.

Télumée continue à travailler pour les Desaragne et à l'approche de Noël. Télumée entend de loin "les roulements de tambour". (112) Elle interprète le son comme une manifestation "du bonheur" du nègre "malgré tout". Même le diable devait avoir mal de voir que les nègres forgeaient leur bonheur au milieu de la misère. Ils continuaient à faire leurs "tours de magie", à battre le tambour, à danser et à fêter même aux temps de l'esclavage. (112) Ici le tambour revient à sa fonction traditionnelle de faire parvenir des messages à ceux qui sont loin; Télumée entend le son du tambour et comprend parfaitement ce langage tambouriné. Le fait que Télumée est en dehors de sa communauté n'empêche pas qu'elle soit tout de même dans son pays, donc les "paroles" transmises par le tambour au cœur de sa communauté lointaine lui parviennent clairement.

Quand Télumée décrit la veillée de Reine Sans Nom il y a des prieuses autour du lit mortuaire, des hommes au dehors organisent des jeux, il y en a même un "assis négligemment sur son tambour", plus loin d'autres jouaient se passant une pierre "de main en main... de plus en plus vite la faisant sonner au sol avant de la donner au voisin".(177) Le rythme du son de la pierre peut se comparer au son rythmé d'un tambour. Ce son se fait de plus en plus fort. En ce moment, Télumée frappe "assidûment" une autre pierre contre le bois. Les coups monotones, répétés et successifs marquent le chagrin de Télumée. Chaque coup sonné marque le rythme de sa tristesse profonde. Télumée voulait donner libre cours à son grand chagrin et se laisser emporter par le sentiment d'être "perdue et déchirée" par la mort de sa grand-mère.(178) Les coups de la pierre sur le bois et dans les mains de la ronde à l'extérieur, remplacent les battements du tambour dans cette scène mortuaire. À son arrivée, man Cia parlera de la vie de Toussine, son amie. Les autres femmes prennent la parole pour raconter les moments mémorables de la vie de la Reine, et toute cette activité, accompagnée des coups souligne le rituel. Ces coups prennent la place du roulement du tambour dans la cérémonie mortuaire. La monotonie créée par le son exprime l'état de ceux qui veillent le corps de la Reine. Finalement, les coups suivent aussi la structure stéréotypée des contes et des chants.

Lorsque Télumée travaille dans la canne elle croit comprendre "enfin ce que c'est qu'être nègre: vent et voile à la fois, tambourier et danseur en même temps...". Le "nègre" récolte "la douceur qui tombe du ciel" et "la douceur qui ne tombe pas sur lui, il la forge..."(200)

encore une fois l'image du tambour revient pour donner à Télumée l'assurance de son appartenance à un groupe social. Elle se demande ce que c'est que "le nègre"; l'image du batteur et du danseur correspondent parfaitement. l'un n'est rien sans l'autre; l'un marque la cadence, l'autre ajoute les mouvements. Les fonctions de l'un complémentent l'autre. En plus, cette relation est marquée par la connaissance intime des deux parties. Le batteur donne forme et crée les rythmes que s'approprie le danseur et vice versa. C'est-à-dire que la communication du tambour se traduit dans les mouvements du danseur.

Lors de la réunion (mise en case) de Télumée et Amboise, "un silence était sur tout le morne"... quand soudain, ils entendent un faible son de tam-tam.(208) C'était une troupe de voisins qui chantaient devant la case de Télumée, et devant eux, Amboise battait doucement un tambour de poitrine. D'autres instruments accompagnent le tambour cette fois-ci. Ils ont fait la fête, ils ont chanté, ils ont dit des blagues et, bien sûr, ils ont dansé. Olympe¹⁶ fut la première à entrer dans le cercle, et maintenant Amboise frappait avec force à cheval sur le tambour. Cette scène est peut-être l'une des plus importantes où le tambour et Télumée sont en symbiose parfaite. Télumée est poussée au milieu du cercle par Olympe, et elle reste immobile un instant devant le tambour d'Amboise. Amboise commence à toucher doucement la peau de cabri du tambour, comme s'il cherchait un signe et voulait découvrir le rythme même de

¹⁶ Olympe est la première personne que Télumée rencontre au morne la Folie. Elle établit le lien entre Télumée, la communauté et les travailleurs de la canne. Cette femme représente la continuité de la Reine et de man Cia qui n'étaient plus avec Télumée.

Télumée. Dans ce passage, qui est d'ailleurs très érotique, Télumée devient toutes les personnes et toutes les choses qui ont d'une façon ou d'une autre marqué sa vie. Elle devient Olympe, man Cia en chien, Filao, Laetitia, elle devient le tambour. Cette danse réaffirme l'existence de toutes les personnes que Télumée incarne, elle réaffirme la permanence de la langue du tambour, en tant que voix alternante.¹⁷ La voix du tambour assure la perpétuation du peuple et l'existence de Télumée est rythmée par cette voix. En l'entendant, Télumée se transforme et les sonorités du tambour marquent chaque pas. Elle va du général au particulier, du peuple à l'individu et vice-versa. Elle incarne son peuple pour redevenir elle même à la fin de la danse emportée.¹⁸ Quelques années plus tard, Amboise dit des paroles rassurantes à Télumée, quand elle lui demande s'il comptait tellement à ses yeux "d'être des nègres dans le boubier": à cela il répond: "Télumée, cher pays..."(213), expression qui souligne les manifestations lors de la danse la nuit de leur union, car Amboise reconnaît qu'elle est devenue tout un pays, la Guadeloupe.

¹⁷ En français le terme "alternante" n'existe pas, il y a le mot "alternance" qui décrit l'action de se succéder avec régularité, ou le terme mathématique "alterne". Le premier terme s'approche plus du terme "alternante", utilisé ici dans un effort pour reconnaître le rôle de la voix du tambour qui remplace parfois la voix humaine, là où celle-ci n'est pas entendue ou exprimée. "La voix" des écrivains de la Caraïbe prend différentes formes et se manifeste non seulement structurée par les formules établies par l'écrit, mais elle est présentée aussi sous diverses formes. Le langage tambouriné fonctionne comme moyen de communiquer et comme instrument de préservation et de perpétuation d'une histoire.

¹⁸ Cette scène pourrait se lire aussi du point de vue érotique, où Amboise communique ses intentions à Télumée en frappant le tambour et Télumée lui répond par les mouvements de son corps. La description de la façon dont Amboise caresse la peau de cabri du tambour et les répercussions de cette action dans le corps de Télumée marquent l'érotisme de la scène.

Télumée est à ce moment le réservoir des connaissances de sa culture, des contes et de l'histoire de la Guadeloupe. Elle a reçu et gardé tout ce que la vie lui a offert. Tout ce qu'elle avait appris de Reine Sans Nom, de man Cia, d'Olympe et d'Amboise lui donne sa propre sonorité; elle est porteuse de son histoire personnelle et de l'Histoire de son pays. En répétant les contes, les chansons, les petits histoires et son passé à Sonore, elle croit transmettre cette sagesse; mais ironiquement, Sonore ne comprend pas. Sonore est victime des conseils de l'ange Médard. Les paroles d'amonestation de Télumée n'atteignent pas cette fille.¹⁹ L'analogie de Télumée et du tambour est validé par le fait que Télumée est celle qui, s'appropriant une langue, transmet (au moyen de son récit) l'histoire de son peuple. Elle dépasse l'image de la mère transmettrice de connaissances féminines parce qu'elle est dans une étape supérieure. C'est une femme qui a compris que le salut de son histoire et celle de toute sa lignée était dans ses mains - ou plutôt, dans sa bouche.

Dans Ti Jean le héros descend au royaume des morts où il cherche son pays, mais il se rend compte que ce lieu d'en bas est une copie de la terre toute entière, avec des eaux grisâtres et des tonalités ternes. Dans sa quête de la Guadeloupe, il rencontre une sorcière qui (à ce que l'on dit) est "une ombre ancienne"(205); elle "connaît tous les chemins du royaume et même ses issues secrètes".(205-6) À la rencontre de la sorcière Ti Jean suit son

¹⁹ Il faut noter que le prénom choisi pour elle, "Sonore", est donné à une fille qui n'a pas de "sonorité"; c'est une fille qui reste vide et vidée de son. Elle ne fait pas partie de ce passé partagé par Télumée, les femmes de cette lignée et les autres femmes dans le roman. Son silence est en contraste avec son prénom qui suggère un rôle plus actif.

instinct et répond à toutes les questions de la vieille à l'odeur nauséabonde. Elle lui donne une huile pour lui frotter le dos (calleux et poilu), il le fait et ses mains saignent. Elle se retourne et lui montre son museau de hyène horrible prête à le mordre. Un moment plus tard elle devient une très belle jeune femme par les soins de Ti Jean. Le lendemain elle est à nouveau "le sac osseux" qu'elle était au départ et, commençant à se battre le ventre comme un tambour, de sa "maldave" jaillissent de petits diabolins.²⁰

Lorsque Ti Jean est en métropole il rencontre Eusèbe l'Ancien (sorcier de la Guadeloupe) et celui-ci conseille à Ti Jean de dire quelques paroles quand il se sent épuisé. Et avec ces paroles, Ti Jean entend "une musique sereine... une incantation et des sonorités voilées de tam-tam..."(239) Cette musique ramène Ti Jean à la colline Barthélemy: il est transporté par la musique et retrouve son enfance. "son âme d'enfant lui est revenue avec cette musique..." Les voix et les battements du tam-tam s'éloignaient... "pourtant il continuait à les entendre..."(239-41) Ces chants, ces paroles et la musique du tam-tam venaient du fond de l'eau. Ti Jean fait le lien avec son passé, son passé guadeloupéen, dont le rappel ramène Ti Jean à son île natale. Le fait de comprendre la langue tambourinée nous ramène à l'écoute nécessaire avant que l'oral ne puisse se répandre. L'écoute primaire

²⁰ Ce thème se retrouve dans la classification des contes folklorique de Stith Thompson et Antti Aarne. The Types of the Folklore (Helsinki: Martti Haavio, 1961): il entre dans la catégorie de "Supernatural Tasks/Helpers" et "Supernatural Powers and Knowledge". Dans ce roman il y aura plusieurs références aux "motifs" des contes folkloriques, entre lesquels se trouvent celui de la femme hideuse qui demande les soins d'un jeune homme et celui de la jeune fille qui guide un héros dans le royaume des morts (la fille au bec de canard). Dans les deux cas, ce qui est souligné est le geste humanitaire et de bonne volonté qui permet la transformation de ces êtres.

qui agit comme agent récepteur de l'oral, permet la continuité de l'oral. Ti Jean et Télumée écoutent le langage du tam-tam guadeloupéen et comprennent cette langue. Le fait d'insérer ces deux personnages dans un milieu familial confirme leur enracinement à cette terre et leur réappropriation de la langue et de l'oralité (dans un sens très large) dans un effort de réinsertion historique.

Dans les deux romans, Pluie et vent et Ti Jean, le tambour, les tam-tams et le rythme de ces instruments sont la communication directe avec le pays natal. Pour Télumée, aussi bien que pour Ti Jean, le tambour est le symbole d'appartenance à leur culture. Le rôle du tambour dans ces deux romans se traduit par l'enracinement dans la culture guadeloupéenne: c'est le lien direct avec les ancêtres africains, mais surtout l'intégration définitive dans la réalité caribéenne. Le tambour représente aussi l'identité personnelle et culturelle des personnages ancrés dans leur pays natal, c'est l'intermédiaire par lequel la communication s'établit entre les personnages et leur pays. Cet instrument venu de l'Afrique représente une voix alternante qui unit par son dialogue le passé et le présent de ces personnages antillais.

Josie Campbell estime que la voix du tambour appartient au style oral et devient une composante de l'oral dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart.²¹ Ses oeuvres sont rythmées par la parole et

²¹ En analysant le rôle de la musique et des chants à l'intérieur des romans de Simone Schwarz-Bart, Josie Campbell constate que: "...The unidirectional movement (of these novels) is reinforced by the use of repetitions, refrains, and tag lines of songs and narratives within narratives. The result is, especially in Pluie et vent, story-telling made

suivent des structures caractéristiques des compositions orales. La chanson et la voix du tambour structurent et rythment les textes analysés; toutes deux suivent la structure orale à l'intérieur du texte écrit pour construire ainsi des oeuvres qui s'inscrivent au coeur même de la tradition orale. La répétition à l'intérieur du texte schwarz-bartien suit les données du langage tambouriné de l'Afrique. Le récit lui-même est un reflet des structures formulaires qui régissent les communications au moyen du tambour. D'après Ong, "The formulaic expressions so common in oral cultures - proverbs, epithets, balances of various sorts, and other heavy patterning - are not added to thought or expression but are the substance of thought, and by the same token of expression as well."²² Dans le langage des tambours, la répétition sert à rendre plus clair les signaux transmis: c'est-à-dire que les effets des répétitions fonctionnent comme outil pour éliminer "l'ambiguïté" de la nature binaire du signal tambouriné. L'histoire conçue comme ambiguë est réécrite par Simone Schwarz-Bart de façon à éclaircir sa nature complexe suivant les structures du langage tambouriné.

L'appropriation et l'intériorisation qui sont possibles dans le langage des tambours sont évidentes dans les oeuvres de Simone Schwarz-Bart. Par exemple, dans le langage tambouriné le nom d'une personne, ou le nom d'un village, se formule en faisant référence directe à son histoire personnelle et aussi à des

up of multitextual layers told or sung by different voices, one discovers the story-telling, history reporting, myth making, and life living are all metaphors for one another and that they all mutually generate one another." 408.

²² Ong, Interfaces of the Word, 104.

événements importants dans la vie de cette personne, ou du village en question. Ceci rend ce nom gonflé de ce que Ong appelle un "certain poids cérémonial."²³ La création des noms dans Pluie et vent et Ti Jean, témoignent de ce poids dont parle Ong, parce qu'ils entrent dans le domaine d'une impulsion historique.

Au morne la Folie, Télumée devient Télumée Miracle ou maman Miracle. Elle connaissait les façons de guérir et d'aider les autres: c'est à cause de son geste de charité envers Médard que la communauté lui accorde ce nom. Avant Télumée, Toussine, avait reçu le nom de Reine Sans Nom, et Ti Jean reçoit le nom de son père, L'horizon. La construction de ces noms se fait en ajoutant des mots qualificatifs aux prénoms. Certains noms de villages suivent aussi ces constructions: morne la Folie, Fond-Zombi, etc. Tous ces noms présentent une construction composée du nom et d'un adjectif, épithète, ou d'un mot qui qualifie ce nom qu'il accompagne. La création des noms dans ces deux romans imite la création des noms dans la langue tambourinée, où la longueur du nom dépend des adjectifs descriptifs qui composent ce nom. Les éléments dans un nom peuvent présenter certains traits d'une histoire individuelle, ou ancestrale: d'autre part, ces éléments descriptifs peuvent être dérivés des données historiques concernant cet individu ou village.

²³ Selon Ong: "Formulary, ceremonial appropriation of history, the history which a society knows is a selection of matter out of the continuum of the society's existence. (...) How this is so can be seen in part from their handling of names. In an oral culture, as we have seen, knowledge in its entirety tends to be organized around the actions of individuals. Hence names, which distinguish individuals from one another, can serve as especially important foci for noetic organization in oral cultures, and in particular for the organization of history." Interfaces, 109.

Télumée représente le tambour qui se ré-approprie une histoire basée sur les événements de son village et les événements qui ont marqué la vie de son pays; elle arrive à créer cette histoire en donnant de nouveaux noms (comme ceux créés par le tambour) au moyen de la métaphore du tambour. En tant que "tambour et tambourier à la fois". Télumée est le sujet de l'histoire et l'historien en même temps. ce qui présuppose un rôle actif dans la transformation de la conception historique.²⁴

La fonction de la répétition à l'intérieur du langage tambouriné tend vers l'impulsion historique. Dans les textes de Simone Schwarz-Bart, le désir historique marque les façons de s'exprimer, surtout la façon de s'exprimer par l'écriture. Les redondances ne sont pas dans le texte à titre décoratif, leur fonction est celle du langage tambouriné, c'est-à-dire, celle de créer une dynamique d'historicisation par les stratégies de l'écho, de la répétition et par la présentation d'un langage particulièrement descriptif. L'inscription de l'histoire de Télumée, de celle de sa lignée et surtout de celle de la Guadeloupe, ainsi que l'histoire de Ti Jean sur le plan d'un présent lié au passé pré- et post-esclavagiste, se fait en fonction du langage tambouriné. Simone Schwarz-Bart suit les paramètres de la création d'un lexique tambouriné pour souligner d'une part la base orale de la culture et de l'histoire en question, mais aussi, pour présenter un

²⁴ Selon Ong: "It is tempting to regard the elaboration of drum names solely as a disambiguating process which does no more than add specificity by adding more and more separate units or "bits" of information. In fact, drum names do far more than this. The need to add separate units is an inducement to appropriate history. For drummers are historians, who study the flux around them to select the items worth recording." Interfaces, 111.

moyen de préserver cette histoire selon les structures de l'oral dans le texte écrit. Il y a dans la création des langues tambourinées une intention historique de mémorisation. Dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart cette intention historique donne un ordre prescrit par l'oral, ici la communication au moyen des tambours, pour présenter une histoire jusqu'à présent morcelée par la rupture et l'ambiguïté.

Chapitre 3

MANGER: DE BOUCHE A OREILLE

Manger dans l'exil ... "c'est se souvenir des fleurs, des fruits, des herbes, de la montagne et de la mer, c'est consommer le pays...".

*"Du fond des casseroles."*¹

Simone Schwarz-Bart

Pour Simone Schwarz-Bart manger représente "un acte de communion avec la nature et avec les hommes." Nous empruntons les produits à la nature, les préparons et les consommons. Simone Schwarz-Bart dit que le manger se traduit par un acte de "communion humaine", et, selon elle, la cuisine créole est la cuisine du partage. Symboliquement, la cuisine et l'acte même de manger ont de nombreuses répercussions dans la vie et l'expérience des hommes et des femmes qui participent tous à cette communion spéciale.

Les plats de la Caraïbe² utilisent divers produits tropicaux très riches et communs à toutes les îles. Dans leur préparation entrent

¹ Cet article parut dans une revue locale pour un festival de cuisine créole qui a eu lieu à Pointe-à-Pitre en 1991.

tous les goûts et les arômes des fruits des tropiques. Les ingrédients se mélangent pour créer des plats spéciaux et savoureux. La préparation des repas, le "faire à manger" devient un rituel qui se répète jour après jour.

Dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart le manger est toujours lié à la mémoire. Le parler évoque le passé, le consacrant à la mémoire du peuple, le manger éveille aussi la mémoire. Une avalanche de souvenirs est déclenchée dans les romans de Simone Schwarz-Bart au goût de certains plats. La nourriture et l'acte de consommer les nourritures ont une fonction pareille à celle de la madeleine de Proust. D'autre part, la mémoire entre dans la faire à manger car il s'agit des activités rituelles, des gestes, des saveurs, des odeurs et des couleurs qui se repètent. Mais la nourriture chez Schwarz-Bart, va plus loin, et le contact par voie de l'odorat, de la vue et du goûter, déclenche non seulement une mémoire endormie, mais aussi un sentiment profond d'appartenance sociale, culturelle et historique à la Caraïbe et même à l'Afrique.

² On dit "les plats de la Caraïbe" parce que les ingrédients en question et ceux qui nous intéressent le plus sont des ingrédients typiques de la Guadeloupe, la Martinique, Cuba, Haïti, Saint Domingue et Porto Rico.

"...the nurturing of the body translates as the healing of the soul..."³

Réduire l'oral à la parole proférée dans le contexte de la littérature de la Caraïbe peut se traduire par la limitation des lectures possibles que celle-ci propose. Dans ce chapitre notre attention est retenue par l'aspect physique de l'oralité, manger comme métaphore de l'oral. Le manger en tant qu'activité individuelle et collective nous ramène à l'acte de parler, à la bouche, à la langue et leurs fonctions physiques et métaphoriques dans le contexte culturel de la Caraïbe. Il y a un dicton connu par tous: "on est ce que l'on mange". Les liens étroits entre le parler et le manger sont donc évidents. Du point de vue lexical, il y a des expressions qui joignent ces deux activités: dans le cas des conteurs, on dit qu'ils "mangent le conte" - on dirait une nourriture spirituelle. Cette nourriture et l'acte même d'avaler le conte pour le reproduire devant un auditoire constituent un acte avec des répercussions non seulement dans la vie de tous les jours, mais aussi dans l'identité même de tout un peuple.

Simone Swcharz-Bart nous présente une femme, dans un Plat de porc aux bananes vertes, qui au moment de sa mort imagine, "se représente", un plat de porc aux bananes vertes. Ce repas antillais

³ Catherine Davies. "Women writers in 20th Century Cuba: An Eight-point Survey."

(dans le cas de ce roman, la Martinique est le pays d'origine de Mariotte) évoque la Martinique. Mariotte réaffirme son appartenance culturelle grâce à ce plat imaginé. Cette vieille femme en train de mourir en France a une dernière occasion de rentrer chez elle pour y retrouver ses *racines*.⁴ Fanta Toureh décrit ainsi cette scène:

"Cette mort marque les retrouvailles avec la Martinique, retrouvailles accomplies dans le rêve: la dernière vision de Mariotte, c'est un plat de porc aux bananes vertes; ce mets imaginé renferme tous les parfums et toutes les saveurs de l'île. En même temps il constitue un maillon dans la redécouverte du passé, et l'exploration de la double lignée de Mariotte."⁵

La mère de Mariotte avait offert ce même plat à la grand-mère mourante de Mariotte et à son père quand il était en prison. Si la mort est interprétée comme liberté, dans les trois cas, le symbolisme de cette libération par la nourriture est évident. D'une part, Mariotte et sa grand-mère rejoignent le pays, la terre natale par le moyen d'une communion symbolique qui se fait à travers ce plat représenté. Le père aussi est libéré et il rejoint sa famille, sa case et sa vie quotidienne quand il goûte ce plat. Dans les trois cas, l'acte physique de manger, (pour Mariotte la simple hallucination de ce plat), est lié à un acte de libération et une réaffirmation d'appartenance culturelle, et sociale, et historique.

En établissant le parallèle entre l'acte de manger et celui de parler, Simone Schwarz-Bart établit une transition entre l'union

⁴ Le mot *racine* est souligné par le fait qu'il s'agit de revenir à l'origine, aux sources, au point de départ, dans un mot aux racines pour retracer le chemin à suivre. Les oeuvres de Schwarz-Bart reviennent aux sources en représentant des nourritures traditionnelles qui sont littéralement enfoncées dans la terre et qu'il faut *déterrer* pour la *consommation*.

⁵ Fanta Toureh. *L'imaginaire*. 29.

d'individus nourris par une même terre et la cohésion, la force de cette union dans le langage, faisant de ce pays qui les nourrit le leur. L'acte de prendre la parole, de la proférer est un acte qui rompt avec le silence imposé. Les peuples de la Caraïbe, marqués par le silence et l'aliénation, sont libérés par cet acte. Les colons sont venus prendre possession des îles et se sont imposés à ceux qui étaient déjà là: la communauté a été divisée et dispersée. L'introduction d'un élément étranger, les esclaves de l'Afrique, contribue à cet effet de dispersion et de division. Dans un effort de re-appropriation et de re-affirmation, les peuples de la Caraïbe deviennent un peuple uni, dont l'identité est à la base de leur expérience culturelle. La nourriture prend une place de prédilection parmi les facteurs qui marquent cette appartenance culturelle et sociale. La question de l'identité qui se pose face aux oeuvres appartenant à la Caraïbe ou à l'Afrique prend des nuances divergentes dans les oeuvres de Simone Schwarz-Bart. Cette écrivaine ne met pas en question l'identité des personnages qu'elle présente, mais plutôt, elle les enracine dans un espace qui leur appartient et dans lequel ils se réaffirment. Dans le cas de Télumée, elle ne quitte pas la Guadeloupe; il n'y a que des "exils" symboliques (dans son jardin, chez les Desaragne) qui l'éloignent de la vie en communauté de son pays. Ti Jean part dans une quête qui le mène constamment vers un retour possible et nécessaire à son pays natal. Donc la question de l'identité ne se fait pas d'une perspective de l'autre, mais d'un regard intime à l'intérieur des personnages et de l'intérieur de leur pays.

L'absence d'une écriture par les femmes est devenue un temps de silence dont la femme a longtemps souffert.⁶ Pourtant, depuis les années soixante-dix, même pendant la dernière partie des années soixante,⁷ il y a eu un surgissement d'écrivaines. Ces femmes seraient donc pionnières dans leur domaine, puisque pendant la période coloniale ceux qui écrivaient étaient des hommes; même les mouvements de libération ont été menés par des hommes. La femme en tant qu'écrivain s'est vue refuser une place publique et beaucoup de femmes ont décidé d'orienter leurs écrits vers le contexte d'autobiographie ou de fiction en y introduisant une nouvelle perspective.

En s'appropriant la parole, la femme se libère intimement par rapport au silence et à la soumission qui l'ont caractérisée. Elle se forge une place dans le domaine littéraire. L'acte de prendre la parole et de la manipuler est capitale aux littératures des femmes antillaises et africaines. Cet acte est marqué par un rapport qui s'établit entre le manger et le parler. Faire la cuisine devient un acte culturel et les tâches et les actions relèvent de l'ordre culturel et social. Le projet de Simone Schwarz-Bart se complète en célébrant un aspect si important dans le cadre des "tâches des femmes", bien que les activités autour de la cuisine soient partagées par les deux

⁶ Il ne faut pas oublier pourtant qu'il y a eu des écrivaines comme Mayotte Capécia et plus tard Marie Chauvet, parmi d'autres, qui ont écrit et qui ont tracé les premiers pas vers une littérature des femmes aux Antilles. Voir: Ed. Rinne Suzanne, Elles écrivent des Antilles (Paris: L'Harmattan, 1997), et Gisèle Pineau et Marie Abraham, Femmes des Antilles: Traces et voix (Paris: Stock, 1998).

⁷ Catherine Davies, "Women Writers...", 138.

sexes dans ses romans. D'autre part, sans entrer dans les données les plus évidentes de cuisiner, le fait que cet exercice exige un acte de mémoire "des calculations multiples, l'attention soutenue, etc" sur le plan symbolique, amène cette écrivaine à fixer son attention sur des actes qui ramènent à l'acte central, la reconstitution historique de la Guadeloupe. La cuisine "compose un langage dans lequel chaque société code des messages qui lui permettent de signifier au moins une partie de ce qu'elle est", c'est-à-dire, "un langage dans lequel elle traduit inconsciemment sa structure."⁸

Dans la société créole les expressions qui réunissent les actes de parler et de manger sont assez courantes. Diana Rey-Hulman parle de ces métaphores dans Aux sources des paroles.⁹ Elle explique que la relation entre le parler et le manger est assez "commune à beaucoup de cultures africaines", et par conséquent aux cultures de la Caraïbe, ainsi du proverbe: "palé mal sé nouriti a zorey" (parler mal [dire du mal] c'est la nourriture des oreilles). Cette association de la parole à la nourriture est reprise dans les textes de Simone Schwarz-Bart où elle établit les tâches familiales et sociales des femmes. Ceci permet de reconnaître la place centrale de la femme, dans un effort pour rendre permanent ce qui peut s'effacer. Ce ne sera qu'à travers la répétition rituelle des gestes que s'inscrit l'effaçable dans un présent qui continue et se projette vers l'avenir, c'est le fait de ritualiser l'écriture, ou plutôt les gestes et les actes de

⁸ Luce Giard. L'Invention du quotidien (Tome 2. Paris: Gallimard. 1994) 254.

⁹ Diana Rey-Hulman. Aux sources des paroles. 40.

l'écriture modelés par les structures rituelles de cuisiner, manger et parler.

Dans Pluie et vent, Télumée est littéralement nourrie et élevée par sa grand-mère Toussine. Toussine (Reine Sans Nom) lui offre non seulement la nourriture qui la soutiendra physiquement mais aussi la "nourriture spirituelle". Les paroles de la Reine alimentent, nourrissent et font grandir Télumée. Cette grand-mère s'occupe de Télumée depuis qu'elle est très jeune, et ses paroles constantes constituent la nourriture spirituelle qu'elle donne à Télumée. La richesse culturelle - traditionnelle et spirituelle - vient d'une même source, la parole. Dans ce sens la parole est la nourriture de l'âme de Télumée qui se nourrit de paroles et de sagesse transmises par la grand-mère. Il y a plusieurs autres personnages féminins et masculins qui nourrissent Télumée physiquement et moralement.

Man Cia donne des conseils à Télumée, ses paroles et sa connaissance de la nature offrent un aliment que Télumée intériorise et utilise plus tard dans sa vie. Man Cia lui transmet des détails à propos des bienfaits des plantes et des produits de la terre. Elle lui offre aussi des repas délicieux. Les ignames et les bananes vertes figurent dans les plats. L'igname se développe et grandit au sein de la terre, il faut le déraciner pour le préparer à la consommation. Le cycle de la vie est représenté dans la connaissance approfondie de la nature.

Télumée est nourrie "oral/auralement", des paroles et de la nourriture qu'elle reçoit de la Reine, de man Cia, des autres qui la rendent à son tour nourricière. Elle rendra dans un acte de solidarité les fruits de ces récoltes à man Cia et plus tard à Sonore, sa fille adoptive. Dans le cas de Sonore le résultat n'est pas celui que Télumée attendait, puisque la jeune fille ne trouve pas de bénéfice dans les soins de Télumée. Elle est plutôt attirée par les paroles de Médard qui l'entraînent loin de sa mère adoptive.

Dans le roman Ti Jean, Ti Jean est avalé par une bête et il doit se faire visionnaire de l'intérieur et trouver le moyen d'en sortir. L'élément extérieur, la bête, avale Ti Jean et tout son pays. D'abord, la bête arrive et avale tout ce qu'elle trouve sur son chemin. La comparaison immédiate est celle de la bête et l'image du colonisateur qui avale la culture locale et impose la sienne. L'intention de s'imposer et d'anéantir cette culture locale est évidente dans les deux cas. La bête devient ainsi le geôlier. De l'intérieur Ti Jean se bat pour en sortir, il cherche le moyen de faire déglutir la bête et de libérer son pays.

Quand Awa observe avec plaisir les deux jeunes scieurs qui travaillaient dans la montagne en train de manger, l'acte de manger est devenu une activité rituelle. L'auteur utilise le mot "cérémonie" pour décrire le rituel de ces deux jeunes gens.

"Elle venait surtout aux heures de midi, pour le plaisir de voir manger ces êtres brillants, la façon dont [ils] piquaient dans une écuelle posée entre leurs genoux, avec une fourchette métallique, et puis engoulaient sans attraper le moindre gras autour de la bouche."(21)

Cette "cérémonie" comme l'appelle l'auteur, est interrompue un jour par une dispute. Awa profite de la situation pour s'approcher du jeune homme qui reste seul et, comme si rien ne s'était passé, il continue à manger. Elle lui propose de façon très naturelle de lui faire l'amour, mais il est fort étonné; il lui explique que "les choses" ne se passaient pas comme ça. Il fallait d'abord des mots doux et des moments d'intimité. Il est évident que le rituel du déjeuner qu'Awa aimait regarder est celui même qui marque l'initiation de leur vie amoureuse.

Après lui avoir déclaré son amour, Jean L'horizon partage son repas avec Awa et elle "connaissait maintenant l'ordre dans lequel devaient se dérouler les choses..."(22) Le manger est ici un rite d'initiation à la vie en couple et à la communion. C'est une communion qui effectue aussi le passage de l'aspect sauvage (et libre) à l'aspect civilisé, qui se passe après l'impact colonisateur. Les deux ordres de temps qui se rencontrent ici sont évidents dans les descriptions d'Awa en tant que sauvageonne (temps pré-colonial) d'une part, et l'utilisation de la fourchette (issue de la colonisation) lorsque Jean L'horizon mange.

Dans son voyage en Afrique, Ti Jean découvre une marmite qui (à son arrivée en Afrique) l'invite par "une odeur familière". Il soulève le couvercle et trouve un morceau de son pays en train de bouillir. En soulevant le couvercle, l'arôme et la nourriture à l'intérieur de la marmite transportent Ti Jean à Fond Zombi. Les "gombos aux boyaux salés, avec un bouchon d'herbes... pour l'arôme"

était un plat que Ti Jean reconnaissait. Il a donc fait comme chez lui. il a pris une place au foyer et il s'est servi "un peu de nourriture dans unealebasse".(146) L'acte de manger transporte Ti Jean. Il avale son pays et s'approprie ce qui lui appartient. Son identité est évidente pour lui et après qu'il a goûté la nourriture, il tombe dans un état frénétique. Il crie et court partout en disant qu'il n'est pas étranger à ce pays, l'Afrique. La nourriture lui donne la force et le courage de crier au vent son appartenance. La cause de cette "folie" soudaine, est la nourriture. On pourrait dire que Ti Jean avale son pays (dans un sens figuré) et cette nourriture lui donne le sentiment profond qu'il exprime.

Enfin, l'anneau que Wadamba avait donné à Ti Jean allait lui indiquer la route à suivre. Dans ce voyage, l'anneau le tire avec des fils qui le mènent d'un endroit à l'autre, jusqu'à ce que Ti Jean arrive en Guadeloupe. Il se sentait "halé" par "le monde" - cette force le tirait vers un lieu qui sentait le "vesou" et une "baraque" où s'entassaient des dizaines d'esclaves".(265) Il entre dans une cour et rencontre deux esclaves armés qui font cuire des patates douces. Tout d'un coup, un des esclaves (gardes) regarde la "silhouette humaine qui pendait d'une branche".(265) Il compare le corps à un quartier de mouton. Son compagnon le supplie de ne pas mentionner le mouton puisqu'il a faim. Cette image est sinistre car ils croient que le pendu est mort, pourtant, nous saurons plus tard que le pendu (Ananzé) est encore vivant. Ce qu'ils préparent à manger, des patates douces cuites aux cendres, est un misérable aliment qui est destiné à apaiser leur faim. Mais l'image du quartier de mouton éveille des

souvenirs "des ragoûts d'autrefois".¹⁰ Les esclaves se réjouissent au souvenir savoureux d'un plat lointain qui, par le truchement de la mémoire - éveillée par la figure du pendu - les ramène aux temps où ils dégustaient des plats pareils. Ces souvenirs font vivre une expérience quasi-mystique, évidente dans le choix de mots. Les termes qui expriment ce que les esclaves ressentent sont des termes religieux, ou des mots qui expriment une sorte de communion spirituelle au lieu de souligner l'aspect physique. Les termes: "implorer", "une voix suppliante", "un air d'extase", "bénédiction", coïncident dans leur évocation de cet état spirituel. La nourriture alimente le corps, mais les répercussions affectives sont très importantes. On dirait même que l'auteure donne une place privilégiée à l'aspect métaphysique par rapport au manger.

Spirituellement, les deux esclaves dans cette scène se nourrissent dans un souvenir savoureux et extatique. Le transport créé par cette vision extatique est vécu si intensément par les deux hommes qu'ils ne se rendent pas compte de la présence de Ti Jean. Celui-ci profite de leur état pour libérer son ami Ananzé qui pendait du manguier. Ce n'est pas par hasard que dans les scènes où le manger est l'activité principale, il y ait un moment de transport ou de vision d'un temps passé par un effet de la mémoire déclenché soit, par le goût, l'odeur, et même de la nourriture. Dans le cadre de ce

¹⁰ Selon Luce Giard: "Tout se passe comme si un régime alimentaire précis disait un ordre du monde ou plutôt postulait dans son acte même l'inscription possible d'un tel ordre sur le monde. (...) [I]l est plus indiqué de croire que nous mangeons nos souvenirs, les plus sécurisants, assaisonnés de tendresse et de rites, qui ont marqué notre petite enfance." Invention du Quotidien, 253, 258.

roman, les personnages revivent un passé qui est toujours meilleur que le présent. Il est généralement lié à la vie qui coulait tranquillement jadis. La vie passée, le pays retrouvé et la famille réunie, sont les éléments de base des scènes où la nourriture prend une place centrale.

Dans Pluie et Vent, ce lien très étroit prédomine entre le passé et l'acte de manger. Lorsque Télumée a rendu visite à Man Cia pour la première fois avec Toussine, man Cia a préparé une "daube de cochon planche". Les femmes parlaient et Télumée observait man Cia avec curiosité. Au moment de se mettre à manger, la grand-mère de Télumée a pris son "écuelle" et s'est assise "un peu brusquement" versant ainsi un peu de la sauce de son écuelle par terre. En observant ceci, man Cia lui a dit: "Ah... les morts se servent en premier maintenant?"; à ce que Toussine a répondu: "Tu le sais... Jérémie a toujours eu un faible pour la daube de cochon planche". (60)

Ce souvenir (du passé) n'est pas le souvenir d'une vie meilleure. Les scènes dans le roman Ti Jean montrent que les souvenirs retrouvés reviennent au moment de manger et ils reflètent la nostalgie d'un passé perdu et disparu à jamais, un passé où tout était mieux. Ici, man Cia et Toussine revivent la tristesse d'un passé d'esclavage et d'oppression. Leur solidarité les unit et les rapproche sans pour autant leur donner une image d'un passé meilleur. Dans un sens, il y a une vision plus optimiste dans Pluie et vent, puisque ces femmes considèrent leur vie présente plus harmonieuse et

vivable que celle de leurs ancêtres esclaves et, plus tard, des marrons. La vie de man Cia peut être similaire à celle des marrons - elle vit aux confins de la ville et de la montagne, avec la différence qu'elle est libre d'aller et venir. Les marrons, une fois arrivés à la montagne, redescendaient difficilement.

Il est intéressant de remarquer que la conversation chez man Cia autour des écuelles de daube se termine par des réflexions sur l'esclavage. Man Cia a demandé à Télumée que si elle voulait savoir à quoi ressemblait un maître il faudrait aller à Belle-Feuille, que Dieu s'est installé là-bas - chez les blancs. Curieusement, la scène suivante où la nourriture est un des thèmes principaux, se passe précisément à Belle-Feuille chez les Desaragne. Les paroles de man Cia semblent une annonce, une prémonition de l'expérience de Télumée à Belle-Feuille, car Télumée est destinée à y séjourner et "à découvrir à quoi ressemble un maître."(61)

Le cinquième chapitre de Pluie et vent s'ouvre sur l'habitation des Desaragne à Belle-Feuille, où Télumée va travailler pour madame Desaragne. La première description de Belle-Feuille nous ramène au thème du manger. Télumée devait préparer des plats et des boissons qui lui étaient étrangers et mal connus. Elle explique tout ce qu'elle faisait en ajoutant: "... j' (...) abandonnais la première face afin qu'elle s'amuse, la patronne ... et moi-même par en dessous je restais intacte, et plus intacte il n'y a pas."(94) On dirait que Télumée veut éviter de s'empoisonner avec les nourritures qu'elle prépare à Belle-Feuille. Elle est en effet obligée de préparer des boissons et des crêpes pour

les invités qui l'observaient et sautaient sur elle à la moindre erreur. Madame Desaragne, quant à elle, méprisait les plats locaux, et n'hésitait pas à le faire savoir à Télumée. Le dimanche, lorsque Télumée doit rester à Belle-Feuille, elle souffre de toutes les préparations et des concoctions qu'elle doit servir. Ne connaissant pas, ou au moins très peu la cuisine "des blancs", elle la considère comme un élément qui pourrait changer son essence. Il y a un mépris profond qui s'exprime dans le commentaire de madame Desaragne, et Télumée fait de son mieux pour ne pas être touchée dans son coeur et dans son intérieur par les paroles perçantes et méprisantes de sa patronne. On pourrait interpréter les mots de madame Desaragne en disant que pour les gens de Belle-Feuille, tout ce qui existe en dehors de chez eux ne vaut rien.

Télumée rêve de rentrer le dimanche à Fond-Zombi, et elle profite des sautes d'humeur imprévisibles de madame Desaragne. Il y a des dimanches où madame Desaragne revient de l'église avec une attitude de contentement et Télumée en profite pour demander son congé. Avant que madame Desaragne ne lui donne congé, elle lui demande à quoi bon rentrer chez elle tous les dimanches. "Au dernier instant, elle semblait toujours un peu contrariée, secrètement peinée de (me) voir partir ... franchement, Télumée, qu'allez-vous faire dans ce Fond-Zombi? ... y chercher un ventre à crédit? ... apprendre à jeter un fruit à pain dans de l'eau salée? ... je ne sais comment vous dire, mais essayez de m'entendre, ma fille: c'est ici et pas ailleurs que l'on fait des béchamels..."(98)

Tandis qu'à Belle-Feuille les invités de madame Desaragne goûtaient les sorbets que Télumée leur préparait, les dimanches à Fond-Zombi, toutes les personnes qui tenaient dans la case de la Reine se réunissaient... "les unes assises sur le lit, les autres par terre, le dos contre la cloison. Mais un nombre au moins égal se tenait dans la cour, se dressant dans l'embrasement de la porte, des regards anxieux plongeant sur (Télumée), buvant d'avance (ses) paroles."(101) Chaque fois que Télumée arrivait de Belle-Feuille, les voisins voulaient savoir ce qui se passait et comment on vivait chez les blancs. Elle leur racontait et finissait toujours avec l'histoire de la sauce béchamel.¹¹ Un jour quelqu'un lui a demandé de leur dire comment se préparait cette sauce, si elle était tellement bonne, s'ils pouvaient la déguster aussi. Mais à ce moment-là, la Reine a dit: "...il n'y a rien de bon dans la béchamel. J'en ai goûté autrefois et je peux te rassurer: il n'y a rien de bon dans la béchamel."(102) Puis, elle a demandé à Télumée de faire cuire "deux tranches de fruit à pain au gros sel, sur du bois, au fond de la cour..."(102) La Reine méprise la béchamel des blancs, et puisqu'elle connaît la béchamel ses paroles semblent avoir plus d'autorité que celles de madame Desaragne, qui méprise le fruit à pain mais qui ne l'a jamais goûté. La réaction de la Reine est le contrepoint de celle de madame Desaragne. Le refus de

¹¹ Susan Gubar et Sandra Gilbert disent, à propos du personnage de Nelly Dean de Wuthering Heights: "... Nelly Dean does not tell stories to participate in them herself, to consume the emotional food they offer, but to create a moral meal, a didactic fare that will nourish future generations in docility." The Madwoman in the Attic: The Women Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination (New Haven: Yale University Press, 1979) 291. Télumée, bien au contraire de Nelly Dean, offre ses histoires pour que ceux qui les entendent se nourrissent de ses paroles; de la même façon dont elle s'est nourrie des paroles de son aïeule. Télumée contribue à la création des nouvelles générations libres avec le pouvoir que lui infuse le "dire" et le "re-dire" d'une histoire qui est à la fin une histoire collective.

manger - même de goûter - la nourriture étrangère (ici la sauce béchamel) peut être interprété comme le danger de contamination. Pour éviter la contamination des siens, Reine Sans Nom dément les paroles de madame Desaragne.¹²

La cérémonie intime de la mise en case de Télumée et Élie est consacrée par la Reine. Le père Abel donne un bouquet rouge à Télumée, et Télumée se rappelle que: "la Reine s'accroupit à côté de trois pierres disposées en foyer, non loin du prunier de Chine... Elle fit du feu, tira trois épis cuits de maïs de son corsage et les fit rôtir à la flamme. Les épis cuits, elle les égrena entièrement et nous en fit manger, déversant le reste pour moitié dans une poche d'Élie pour moitié dans mon corsage, entre mes seins, nous souhaitant autant de pièces d'argent que de graines de maïs... Puis elle prononça d'une voix altérée par l'émotion: Maintenant qu'il y a eu du feu et de la nourriture cuite, vous pouvez prendre possession de votre case." (123)

Dans cette cérémonie, le manger devient acte intime. La communion entre Élie et Télumée se fait avec la bénédiction de leur prêtresse, Reine Sans Nom. Traditionnellement le maïs symbolise la

¹² Marilyn Yalom discute Surfacing de Margaret Atwood où: "The self-imposed interdiction against eating prepared foods ... may be seen. ... as dietary taboos and purification rituals...". Maternity, Mortality and the Literature of Madness, (University Park: The Pennsylvania State University Press, 1985) 84. Les rites ont le but de créer une protection contre des forces maléfiques (dans le cas du roman de Atwood). Sur le même sujet, Sandra Gilbert et Susan Gubar présentent beaucoup de personnages féminins (des héroïnes dans la littérature du 19ème siècle) qui refusent de manger des nourritures étrangères. Ces femmes-là s'éloignent et s'enferment dans leurs chambres, refusant même de parler, 149.

prospérité et la graine où germe toute origine. La Reine reprend son rôle de protectrice. Ce moment est marqué aussi par l'approche de la Noël. Télumée se souvient des "odeurs de groseilles cuites à gros bouillon dans les casseroles, pour servir la nuit de Noël".(123) La paix et l'harmonie parfaites inscrivent ce moment dans l'esprit de Télumée à tel point qu'elle voudrait que le temps s'arrête. Elle dit qu'à cette époque les femmes se sentaient plus femmes, le coeur des hommes se mettait à danser et les enfants ne voulaient pas grandir - le bonheur était répandu comme l'odeur qui sortait des casseroles et entraît dans les narines des voisins du village. Les odeurs qui représentent des plats particuliers sont reconnues par tous. Ces odeurs réunissent la communauté et annoncent les célébrations de la Noël.

Malheureusement, le bonheur et la "magie" de cette nuit odorante prendront fin pour Télumée. Élie deviendra un homme qui boit et qui la bat. Un jour il lui dit qu'elle est "un poisson maigre à la renverse dans une assiette..."(158-59) Cette image de Télumée impuissante - comme servie à Élie dans une assiette - décrit parfaitement la situation de Télumée, car elle est devenue l'ombre de la femme qu'elle avait été. L'aspect du poisson à la renverse dans une assiette est une représentation pathétique de Télumée. On sait bien qu'une fois sorti de l'eau le poisson devient impuissant et meurt. C'est ainsi que Télumée explique ce qu'elle ressentait après qu'Élie la battait et "éparpillait" son corps: "...j'allais m'allonger dans l'herbe et les yeux fermés, je m'efforçais d'engloutir tout Fond-Zombi et moi-même au fond de ma mémoire. Mais les voies du ciel m'étaient

fermées. je ne pouvais plus prendre les airs pour refuge et j'avais beau baisser les paupières, je demeurais en bas avec mes souvenirs, brassant des cendres éteintes, refroidies, avec le sentiment amer qu'il me restait bien des découvertes à faire..."(159) La mise en case (moment de communion) et le départ d'Élie, sont marqués par l'acte de manger. Métaphoriquement, les graines que la Reine avait données à manger aux jeunes gens, portaient les "germes" et étaient la semence de la communion humaine; mais à la fin de cette union, il n'y a qu'une image de stérilité et d'impuissance opposée à l'image de prospérité représentée dans les graines de maïs.

Télumée cherche l'air pur pour planer, pour s'envoler et s'enfuir; mais elle n'arrive pas à le trouver. Le moment qu'elle a voulu arrêter et cristalliser a été brisé par les coups d'Élie. Télumée voudrait "engloutir" tout Fond-Zombi. Elle veut "avaler" son village et s'emplir de cette nourriture spirituelle qui la soutiendra et la rendra plus forte. Elle est convaincue du fait qu'engloutir Fond-Zombi sauvera sa mémoire, cet endroit où elle voudrait placer Fond-Zombi et elle même. Dans son effort pour se sauver, Télumée arrive à s'aliéner de tout: de sa case, de Fond-Zombi, de ses voisins et d'elle-même. La Télumée que tout le monde connaissait a disparu, et pendant ce repli sur elle-même, Reine Sans Nom tombe malade et meurt. Télumée revient à la vie de son village pour assister aux derniers moments de vie de sa grand-mère, pour préparer la veillée et surtout pour être aux funérailles.

Pour les préparatifs de la veillée: "On apportait des tasses, des verres, des marmites, du café grillé, des légumes pour le bouillon de l'aube, et chacun venait se recueillir et contempler le visage de grand-mère."(177) Ce soir-là, les gens venaient se réunir, au moment de la mort, pour célébrer la vie de la Reine. Il s'agit ici encore une fois d'une scène familiale où le partage d'une nourriture éveille la mémoire de la personne morte. Dans la veillée il y aura des prières, des litanies et des chants, mais il y aura aussi des contes et des jeux. La coutume des veillées antillaises se caractérise par la réunion des personnes en présence du défunt pour le faire revenir parmi eux spirituellement au moyen d'histoires. Ces histoires et ces contes racontent la vie de la personne morte.¹³

Après la mort de la Reine, Télumée avait pris l'habitude d'aller rendre visite à man Cia aux bois. "Une fois ensemble elles épluchaient des graines de café, déterraient des racines, donnaient quelques bananes bouillies aux poules "dans le plus grand silence".(189) Les mots, les paroles étaient superflus, car il s'est créé une profonde solidarité entre Télumée et man Cia. Généralement, vers midi, elles s'installaient sous le manguier et elles mangeaient "un menu toujours le même, du riz aux haricots rouges qui mijotait depuis l'aube, avec une sempiternelle queue de cochon."(189) Cette nourriture partagée

¹³ Au sujet des veillées et des rites mortuaires voir: Françoise Montreuil, Rites Mortuaires et Représentation Collective de la Mort à la Martinique (Paris: Université René Descartes, 1973), Ina Césaire, Contes de Vie et de Mort, Diana Rey-Hulman, "L'écriture au féminin" (In: Aux sources des paroles), Kama Kamanda, Les contes des veillées africaines (Paris: Éditions L'Harmattan, 1989), Michel Leiris, Contacts de Civilisations en Martinique et en Guadeloupe (Paris: UNESCO/Gallimard, 1955), Eugène Revert, La Magie Antillaise (Paris: Éditions Bellenand, 1951).

représente la solidarité et l'inébranlable lien entre ces deux femmes, et par extension le lien avec la Reine.¹⁴

Un soir alors que Télumée se disposait à partir, man Cia lui dit: "Télumée ne me frappe pas, ne va pas tomber en saisissement si au lieu de me trouver en chrétien, tu me trouves en chien ..." (119) Télumée ressent un frémissement et s'en va "en l'embrassant le coeur serré." (191) Évidemment, quand elle revient le dimanche suivant man Cia l'attendait devant sa case en chien. Télumée est surprise et prise de tristesse mais elle reconnaît son amie et lui prépare à manger son plat préféré - du riz aux haricots rouges et la queue de cochon qu'elles partageaient en silence. La communion humaine a lieu même si man Cia est un chien, puisqu'elle avait déjà appris à Télumée toutes les connaissances dont elle avait besoin.

Il faut que Télumée soit devenue une femme avec un passé marqué par la joie, la peur, le désespoir, l'aliénation et la souffrance pour que le silence se fasse et l'accompagne, par exemple dans les scènes où elle mange. Le silence règne dans les scènes des retrouvailles avec man Cia et se répète au moment où elle rencontre Amboise. Dans les deux cas (avec man Cia et Amboise) ce silence ne

¹⁴ Les femmes dans Pluie et vent ne meurent pas de faim. Selon Gubar et Gilbert: "...eating maintains the self, in a discredited world it is a compromise implying acquiescence. (Dans les romans qu'elles discutent) Women will starve in silence. Brontë seems to imply, until new stories are created that confer upon them the power of naming themselves and controlling their world." (391). Dans ce sens, les femmes de Pluie et vent ne meurent pas de faim en silence, au contraire, elles partagent leur nourriture; partage marqué symboliquement par le silence. Métaphoriquement Télumée et man Cia mangent les paroles qui les rendront plus fortes. Gubar et Gilbert citent le cas de Laura dans le poème "Goblin Market" en disant: "There is a sense, after all, in which she (Laura) is metaphorically eating words and enjoying the taste of power, just as Eve before her did." 568.

marque pas une oppression, mais il exprime la communion et la solidarité humaine. La nourriture est, pour ainsi dire, baptisée par le silence qui bénit le moment et ceux qui participent aux cérémonies culinaires. Lors de la première approche d'Amboise, Télumée déjeune à l'ombre d'un fromager. Amboise la regardait et on retrouve un moment pareil à celui où Élie déjeunait et Télumée le regardait. Dans son plat, elle avait des malangas, racines que l'on fait bouillir dans de l'eau salée. Télumée déguste sa purée de malangas tandis qu'Amboise l'observe. Il s'approche et lui parle. Il essaie de la faire rire, mais elle ressent un peu de tristesse dans ce qu'il lui dit. Il n'y a pas de réponse de la part de Télumée et ils retournent au travail.

Après la mort d'Amboise, brûlé par la vapeur bouillante à l'usine, Télumée vit dans sa case avec un mort. Elle attend Amboise et lui prépare à manger mais elle devient une morte vivante. Télumée avoue qu' "... (elle) regardai(t) Amboise manger, mastiquer longuement, à la faveur de son plaisir ..." (222). Mais il ne s'agissait pas d'Amboise, c'était son esprit qui partageait sa case et son manger. Elle vivait comme s'il était vivant. Il s'agit encore une fois d'un moment où le silence s'impose. Cette fois-ci, le silence est réel et symbolique, dû au fait qu'Amboise n'était là qu'en fantôme. Cette situation continue jusqu'à ce qu'un soir Amboise demande à Télumée "de l'aider à rejoindre les morts ..." (223)

Les scènes analysées ici ont des caractéristiques particulières qui les unissent toutes. D'une part, le fait de manger crée un moment d'union entre voisins, familles, hommes et femmes. Ces moments sont généralement décrits avec des mots qui soulignent l'aspect quasi-religieux ou au moins solennel du manger. La nourriture en question: des racines et des fruits - produits de la terre, représentent le cycle de la nature et, par extension, le cycle de la vie. Les personnages consomment les produits du pays natal et à chaque fois, ils revivent un passé et des moments emplis de souvenirs qui se répercutent sur le présent et donnent de l'espoir devant un avenir incertain. Dans Pluie et vent l'acte de manger devient une expérience profonde. La vie est re-présentée et re-vécue dans un effort pour forger l'avenir.

En contraste, dans Ti Jean le passé évoqué est généralement un passé toujours meilleur que le présent. Ti Jean cherche un passé antérieur à l'esclavage, dont la perception historique et sociale n'est pas inscrite dans le système esclavagiste. Ce passé africain est vu dans une perspective positive et en contraste avec le passé des premiers Africains qui sont venus en Guadeloupe en tant qu'esclaves. La vie des ancêtres des Guadeloupéens est triste, c'est une vie marquée par l'esclavage; par contre, la vie des Africains que Ti Jean rencontre appartient à l'époque pré-esclavagiste. Dans ce roman (Ti Jean), la nourriture éveille un passé libre, affranchi. Même quand Ti Jean se rappelle son passé en Guadeloupe, c'est un passé qui date d'après l'esclavage. Ce passé révélé est représenté en tant que

révélation positive puisqu'elle manifeste la liberté et les efforts de libération des marrons aussi.

Simone Schwarz-Bart a voulu transmettre une image de communion et de confraternité par le moyen de l'acte de manger. Elle a exploré les spécificités du manger, en donnant au lecteur une source abondante d'images d'un passé, d'un présent et d'un avenir partagés par les hommes et les femmes de la Caraïbe. Les liens symboliques entre cuisiner, manger et parler se relient dans les oeuvres de Simone Schwarz-Bart car elle tisse "un cuisinage ... étroit entre l'écriture des gestes et celle des mots."¹⁵ Luce Giard reconnaît "la restitution, au travers des gestes, des saveurs et des compositions, d'une légende muette, comme si, à force de l'habiter avec [le] corps et [les] mains, [on] devai[t] parvenir à en restaurer l'alchimie, à en mériter le secret de la langue, comme si, de ce piétinement obstiné sur cette terre mère, devait un jour [nous] revenir la vérité de la parole." La présentation du manger, de l'acte de cuisiner représente la "fusion identificatoire" dont parle Giard. "Tous les plaisirs de la bouche sont deux fois soumis aux lois de l'oralité: en tant qu'absorption de nourriture, plaisir d'avaler, et en tant que support d'une activité langagière profuse, plaisir de parler, qui décrit, nomme distingue, nuance, compare, irise et dédouble."¹⁶ Toutes ces fonctions sont présentes dans les oeuvres de Simone Schwarz-Bart, où le

¹⁵ Luce Giard, L'Invention, 217.

¹⁶ Ibid, 217.

quotidien s'inscrit dans l'ordinaire d'une (H)istoire créée de nuances
et d'oral.

Deuxième Partie

Chapitre Premier

LE CONCEPT d'HISTOIRE DANS LES CARAIBES

“Les Antilles sont le lieu d'une histoire faite
de rupture et dont le commencement
est un arrachement brutal, la Traite.”

Édouard Glissant, Le Discours antillais.

L'écrivain antillais entreprend la reconstitution d'un passé morcelé. Son recours le plus commun est la mémoire collective. Ainsi, chaque écrivain crée un univers fait de rupture, de déchirement et de diversité, la diversité étant la richesse et la source même de cet univers. D'après Édouard Glissant, l'écrivain doit “présenter de manière continue dans le présent et l'actuel ... (un) ... passé lanciné”.¹ A ce moment il se demande “Si le procès d'historicisation ne vient pas mettre en cause le statut de l'écrit? et si la trace écrite est suffisante ... aux archives de la mémoire collective”.² C'est en fouillant cette mémoire collective que l'écrivain

¹ Édouard Glissant, Le Discours Antillais, 132.

² Ibid. 132.

rassemble des "traces parfois latentes" de ce passé qu'il veut repérer dans le "réel".³

Glissant identifie un problème qui se pose entre l'Histoire et la littérature. Il souligne la problématique qui surgit à la rencontre des deux domaines. Prenons comme point de départ que a) l'histoire est un relevé d'actions collectives des hommes/des femmes, et b) que la littérature est le repère de ces mêmes actions, mais envisagées d'un oeil subjectif qui les façonne en les explorant. La problématique est d'autant plus compliquée quand on y mêle "l'instabilité" du lieu, de l'espace et du temps dans lequel ces événements se produisent. Le rapport que l'écrivain peut avoir avec le lieu et les gens dont il parle peut varier; de même que le rapport entre le peuple et les événements qui ont eu lieu dans cet endroit. Quant à l'histoire, Glissant déclare: "l'histoire est une totalité: elle exclut les histoires non concomitantes de celle de l'occident." Tandis que la littérature "se fait méta-existence, toute-puissance du signe sacralisé, par quoi les peuples de l'écriture estimeront légitime de dominer et de régir les peuples à civilisation orale."⁴

Le rapport histoire-littérature n'est pas évident. Pour Glissant, ce rapport se cache dans le désir historique, c'est-à-dire, dans "l'obsession d'une trace primordiale" qui se présente par des "élucidations qui ont la particularité d'obscurcir en révélant."⁵ Il

³ Ibid. 133.

⁴ Ibid. 141.

⁵ Ibid. 147.

explique l'oralité aux Antilles de la façon suivante: "... passer de l'oral à l'écrit c'est immobiliser le corps, (le soumettre), le posséder. L'être dépossédé de son corps ne peut atteindre à l'immobile où l'écrit s'amoncelle. Dans cette univers muet, la voix et le corps sont la poursuite d'un manque." Ce manque est le vide que les écrivains antillais veulent combler. Dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart, le désir de récupérer et de repérer un passé fragmenté est évident. Le roman Ti Jean commence par une courte introduction, juste avant le premier chapitre, où les intentions de l'auteur se révèlent aux lecteurs. C'est une espèce de mise en garde sur ce qui va suivre; l'histoire des Anciens et de la nouvelle génération. Simone Schwarz-Bart souligne, dans ce court prologue, l'importance de la tradition orale, de la parole et des contes "qui sont notre Ombre et notre mystère." Un peu plus loin, elle signale que celui-là était le discours des ancêtres, ceux pour qui la tradition orale signifiait l'appartenance et l'identité culturelle. "Ainsi les Anciens, voici encore quelques années, avant cette fournée d'êtres 'sans haut ni bas, sans centre ni noyau' comme ils nous désignent, nous la nouvelle génération ... et ils ajoutaient toujours, à demi tristes à demi narquois: "Mais vous autres, sur cette île à la dérive, ce que vous recherchez passionnément c'est l'ombre des nuages, tandis que vous abandonnez la vôtre à l'oubli..."(5) L'avis des "Anciens" est soutenu par la réalité antillaise contemporaine. La recherche d'une identité propre aux Antilles ne peut pas se trouver ailleurs; il faut une auto-analyse pour que les Antillais se visualisent dans leur complexité/diversité culturelle. Il semble que les "Anciens" voulaient dire que la

recherche d'identité doit commencer par l'examen de soi, sinon la recherche à tâtons peut dérouter.

L'épopée rassure la légitimité d'un peuple et de ses croyances. L'Illiade et L'Odysée, l'Ancien Testament, les chansons de geste sont des épopées fondatrices, de grands "livres initiateurs". "Les poèmes d'Homère étaient conçus pour être chantés, déclamés ou dansés..."⁶ Dans la Caraïbe, la tradition orale regroupe les mémoires des gens; "Les mémoires rassemblées de l'unanimité d'un peuple (...) avant que la colonisation vienne disperser cette culture..."⁷ Glissant ajoute que "(s)on langage tente de construire à la limite de l'écrire et du parler ... J'évoque une synthèse, synthèse de la syntaxe écrite et de la rythmique parlée, de ' l'acquis' d'écriture et du 'reflète oral', de la solitude d'écriture et de la participation au chanter commun-synthèse qui me semble intéressant à tenter."⁸ Glissant assure qu'il ne parle pas de l'effort d'un (des) romancier(s) pour reproduire le langage quotidien. Pour ces écrivains, il ne s'agit pas de pratiquer un certain style d'écriture sinon d'une interaction des deux - de l'oral et de l'écrit. "La parole de l'artiste antillais ne provient donc pas de l'obsession de chanter son être intime; cet intime est inséparable du devenir de la communauté... Mais cela que l'artiste exprime, révèle et soutient, dans son oeuvre, les peuples n'ont pas cessé de le vivre dans le réel. Le problème est que cette vie collective a été contrainte

⁶ Ibid. 246.

⁷ Glissant fait référence ici à l'épopée de l'empereur Zoulou, Chaka, contée par Thomas Mafolo (1939). 246.

⁸ Ibid. 257.

dans la prise de conscience; l'artiste devient un réactif ... le travail volontaire prépare aux floraisons communes. S'il est approximatif, il permet la réflexion critique; s'il réussit, il inspire."⁹ Voici l'idéal de toute écriture qui se fait avec l'intention de réactiver l'historicité d'un peuple. Les écrivains de la Caraïbe font face à plusieurs problèmes dans leur démarche littéraire: la diversité linguistique se pose en tant que choix que l'écrivain guadeloupéen, par exemple, doit faire (choix entre le créole et le français). Il y a aussi la diversité qui fonde les cultures des Antilles, et c'est la diversité "d'origine". Il ne peut pas avoir d'assimilation "complète" des cultures occidentales dans la Caraïbe, donc, le désir de définir une littérature, une Nation, un peuple n'est pas facile. À vrai dire, la Caraïbe résiste à toute tentative de définition absolue.

Glissant constate aussi qu'aux Antilles la question de l'écriture se pose en écrivant, "et chaque fois ça se fait par un livre."¹⁰ Pour lui, le rythme des oeuvres des écrivains et des poètes est celui du conte. "Leur parole décrit avec l'humeur des mots qu'on chante."¹¹ L'art de la parole, ce qui surgit dans les plantations, l'oralité, est la structure connue par le peuple; Glissant propose donc de structurer "l'expression esthétique" de la culture antillaise à partir de l'oralité. "Il s'agit de concilier enfin les valeurs des civilisations de l'écrit et

⁹ Ibid. 439.

¹⁰ Ibid. 451.

¹¹ Ibid. 451.

des traditions longtemps infériorisées des peuples de l'oralité."¹² Simone Schwarz-Bart suit ce plan de travail en harmonisant deux manifestations culturelles généralement mises en opposition. Elle réussit à unir l'oral et l'écrit dans des oeuvres qui transmettent la fluidité et l'expression vivante du parler quotidien. Par l'utilisation des chants, des proverbes et des devinettes - entre autres manifestations de la tradition orale - cet auteur transmet le vécu antillais (l'oralité antillaise) par moyen de l'écrit hérité de l'occident.

Pour Lucie Julia la tâche de l'écrivain est de revivre la mémoire de tous.¹³ L'importance de la langue est soulignée parce qu'il faut créer ou plutôt re-crée l'histoire et l'espace de la Guadeloupe. Il faut insister sur la perpétuation et la re-création d'une mythologie guadeloupéenne. Michèle Montantin, une autre écrivaine de la Guadeloupe (auteure la pièce de théâtre "Vie et mort de Vaval") constate qu' " écrire c'est exister".¹⁴ On pourrait ajouter à ceci que *parler* c'est exister. Les femmes sont souvent la mémoire de leur peuple: dans Pluie et Vent, c'est le cas de Télumée, de Reine Sans Nom et de man Cia. Dany Bébel nous restitue tout un univers culturel dans Léonora qui est, d'après l'auteur, un projet de compréhension d'elle-même, mais aussi de la réalité antillaise. Elle arrive à le faire en reprenant le témoignage d'une femme, Léonora, en créole. La multiplicité dans l'écriture, le fait de donner la parole

¹² Ibid. 451.

¹³ Communication présentée au FEMI '92 (Festival International de la Femme) 23 au 26 juillet 1992, Pointe-à-Pitre, Guadeloupe.

¹⁴ Michèle Montantin a parlé au FEMI '92 sur les femmes et leur rapport avec l'écriture.

par des témoignages, par des récits de vie, résulte en une écriture qui se donne comme restitution de l'univers antillais. Daniel Maximin affirme que les récits de vie sont à la base d'une conscience antillaise.

Dans Peoples and cultures of the Caribbean, Michael M. Horowitz,¹⁵ évoque ce qu'il appelle des "common historical patterns" dans la région de la Caraïbe. Historiquement parlant il divise en trois les éléments de base qui caractérisent ces structures communes: la conquête, la colonisation et l'esclavage. Un développement multi-racial et multi-culturel se fait à partir de ces trois points en commun. La démarche de la conquête a été toujours pareille partout dans la Caraïbe. D'abord l'extirpation des natifs, ensuite l'installation du système des plantations, qui engendrent la traite des esclaves et l'importation de la canne à sucre. La Caraïbe se caractérise par un phénomène qui accentue le développement de la société antillaise: il s'agit de la persistance du colonialisme et d'une ambiance coloniale prolongée par l'introduction massive d'une nouvelle population étrangère. Dans la Caraïbe française, le système de la plantation a commencé plus tôt qu'ailleurs et le développement d'une identité culturelle a été peu favorisée par ce système. Ceci dit, il faut ajouter que cette culture de la plantation gouverne la croissance et le développement d'une identité insulaire propre aux Antilles depuis plusieurs siècles.¹⁶

¹⁵ Michael M. Horowitz, Peoples and cultures of the Caribbean (Garden City: The Natural History Press, 1971)

¹⁶ Sur le système de la plantation dans la région de la Caraïbe voir: Ed. Hilary Beckles, Caribbean slave society and economy (Kingston, Jamaica: Ian Randle Publishers Limited,

"L'histoire est une véritable mine de leçons pour l'homme. Celle de la Guadeloupe encore jeune (de trois siècles) présente à chacune de ses étapes tous les enseignements, toutes les indications que laissèrent en héritage des générations d'hommes dont la lutte contre la servitude, pour le progrès et la liberté se confond avec l'histoire même du colonialisme. Et sans doute, la meilleure de ces leçons tirées du passé est qu'un peuple opprimé ne peut attendre son salut que de sa propre lutte et que pour autant qu'il fasse retour sur sa propre histoire pour y voir priser les ressources nécessaires et la légitimation de ses actes." ¹⁷

Dans les romans de Simone Schwarz-Bart il ne s'agit pas de ré-écrire l'histoire de Delgrès ou de Pélage, d'Ignace et de Massateau, des révoltes populaires, de l'émancipation des Noirs, des leaders dissidents, il s'agit plutôt d'une histoire signée par le peuple, c'est une histoire personnelle qui devient celle de tout un peuple, de toute la Guadeloupe. Les personnages de cette histoire, ceux qui la font au jour le jour sont le peuple; ce sont les habitants de Fond-Zombi, ils habitent au morne la Folie, ils habitent du côté de l'autre bord; ce sont des gens ordinaires. Ce peuple a une caractéristique spéciale d'endurance physique, morale et spirituelle qui est évidente dans le déroulement de son histoire. La vie quotidienne, marquée par l'oralité, sert de base à ce projet de reconstitution historique. La mémoire reformule l'histoire au moyen de l'oralité, mais ce n'est pas l'Histoire traditionnelle, prescrite pour des dates et des événements fixés dans des archives écrites. Ainsi, dans Le Colibri Blanc, Jean-Louis Bajhio'o met en mots l'expérience historique. D'une part le

1991). Ed. Henry Feuillard, Identité, Culture et Développement (Paris: Éditions Caribéennes, 1989). Sidney Mintz, Caribbean Transformations (New York: Columbia University Press, 1989). Roger P. Humbert, El cultivo de la caña de azúcar (México: Compañía Editorial Continental, S.A. 1980).

¹⁷ Germain St. Ruf, L'épopée de Delgrès: La Guadeloupe sous la Revolution Française: 1789-1802 (2^{ème} Edition, Paris: Éditions L'Harmattan, 1977).

père essaie de traduire des textes, qui, à l'origine, étaient des textes qui appartenaient à l'oralité (L'Odyssée d'Homère par exemple), et d'autre part, le fils s'efforce de s'approprier son histoire personnelle et l'histoire de son pays pour la transmettre à ces enfants. Dans les deux cas, l'histoire est la base sur laquelle se contruisent les histoires individuelles et collectives.

Si l'on revient au cas de L'Odyssée, on remarque que l'oral est confié à l'écrit, mais cette oeuvre garde son caractère oral par sa structure formulaire. Bajhio'o, lui, fonde l'histoire dans la mémoire de l'oralité. Il y a dans Le Colobri blanc deux thèmes, deux personnages et deux voix. Le discours qui appartient au père est régi par la fixité et la structure rigide du récit (influencée par le format des textes légaux avec lesquels il a l'habitude de travailler); la deuxième partie du roman présente une deuxième voix qui se substitue à la première. Maintenant le fils crée son récit à partir des archives de la mémoire de l'oralité. Le père crée des traces d'histoire provenant des archives légales, mais ce n'est pas l'histoire au sens complet du terme. Il lui manque une dimension, celle de l'oral. À ceci contraste l'histoire envisagée par Marianne - conteuse - détentrice de la tradition et prêtresse dans la langue mémoriale. Les communications alternantes (langue des tambours) sont plus importantes que la langue académique officielle d'inspiration européenne.

Chaque écrivain rencontre la question historique dans son oeuvre. Maryse Condé entreprend la ré-écriture d'une "histoire

vraie" dans Moi Tituba sorcière. Son histoire est fondée sur l'histoire officielle des sorcières de Salem, pourtant, à la fin du roman le mythe règne sur l'événement historique. Tituba meurt et revient après sa mort. Véronica, personnage principal dans Hérémakhonon, a des idées livresques sur le passé africain; sa mémoire historique écrase et supprime l'identité personnelle. Dans ce roman il y a le contraste douloureux et même violent entre la recherche d'une identité empruntée aux livres et à l'éducation universitaire, et l'identité des noirs de la diaspora, qui se rappellent des noirs arrachés de leurs terres. Dans les deux cas (Tituba et Véronica) leur "vraie" identité reste ancrée dans la culture de la Caraïbe. Ici se pose le problème de l'imitation du monde occidental. La mémoire et les rêves témoignent de paysages étrangers, africains, français. La reconstruction que ces personnages entreprennent est douloureuse mais très utile. L'histoire idéalisée, celle qui est attribuée à des personnages réels (le prince dans Hérémakhonon) laisse la place à une histoire faite d'oppression et de souffrance. L'écriture des témoignages qui sert à remettre la mémoire latente, mais endormie, sur la route vers une historicité caribéenne. Ce ne sera qu'au moyen des textes où les personnages (notamment des femmes) parlent de leurs vies et de leurs souffrances que re-naîtra une conscience plus nette du passé, du présent et de l'avenir que ces récits construisent.¹⁸

¹⁸ Un texte particulièrement intéressant à ce sujet est celui de: Ed. Moira Ferguson The History of Mary Prince: A West Indian Slave Related by Herself (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997).

Le problème qui se pose est le suivant: peut-on dire que le refus du discours figé officiel s'étend à la langue elle-même? Dans Le Quimboiseur l'avait dit... Miriam Warner-Vieyra présente la situation d'une jeune femme qui ne peut qu'aller contre la tradition de l'éducation occidentale. Il y a une dévalorisation de l'éducation - "la culture" transmise par le moyen de l'éducation officielle n'apporte pas la valeur de l'identité propre et vécue aux Antilles. Le monde interne de la jeune fille (Zétou) dans Le Quimboiseur l'avait dit..., est triste, pauvre et indigent; pourtant il lui convient dans ce qu'il lui offre le soulagement dont elle a besoin. Dans son monde à elle, il y a une symbiose parfaite du soleil et de l'eau. L'eau représente la culture du père, et, à ce monde-là, on a substitué le monde glacé de l'institution mentale où se trouve Zétou à la fin du roman. La figure du père est au centre même de l'identité retrouvée de Zétou; dans sa mémoire elle plonge au fond de la barque de son père, n'ayant que l'eau, le ciel et le dos de son père comme attaches à sa culture. Voici l'histoire qui se forge dans ces littératures caribéennes. Une histoire qui se fait au jour le jour, et avec une marche toujours en avant. La mémoire collective sauve l'histoire de Zétou et celle de son peuple de l'effacement, car elle a été nourrie d'oral et du pouvoir de la mémoire. Cette mémoire collective résiste aux structures traditionnelles de l'occident. Le peuple antillais est un peuple en perpétuelle création.

D'autre part, Glissant constate dans Le Discours antillais que "les similarités entre la littérature antillaise francophone, anglophone, hispanophone et créole ne viennent pas d'une décision

des producteurs de textes, ce sont les effets encore camouflés d'une même appartenance culturelle."¹⁹ Histoire et littérature se traduisent par une même problématique, celle du mythe. "Le mythe est le premier donné de la conscience historique".²⁰ Le rapport entre le mythe, la légende et l'histoire devient plus clair en vue des facteurs suivants: la légende, étant l'expression populaire et poétique d'une conscience collective, reste dans la mémoire; cette mémoire collective est à son tour le noyau où l'écrivain cherche ses matériaux: l'histoire est la relation (de relater) des événements passés et en train de se passer qui ont un impact direct sur la culture et l'expression populaires. Et finalement, le mythe est le résumé de ces trois éléments.

Jacques Roumain a écrit l'histoire de gens sans histoire, l'histoire du peuple qui n'est pas écrite. Dans son roman Les Gouverneurs de la rosée, Manuel - un fils dépaysé - revient chez lui pour trouver la sécheresse du sol aussi bien que celle du peuple: avec la force et le désir de chercher l'eau, la rosée leur redonnera la vie. "Cet homme qui a traversé la vie est auréolé de mystère et de légendes."²¹ A la fin du roman, sa mort marque le sacrifice final du héros qui remplit sa mission: "la vie va recommencer à Fonds-Rouge."²² Ce fils prodigue rapporte le salut à son peuple, et ses

¹⁹ E. Glissant, Le Discours, 130.

²⁰ Ibid, 130.

²¹ Jacques Roumain, Les Gouverneurs de la rosée, 76.

²² Ibid, 155.

attaches à la culture orale de son pays assurent le renouveau constaté au moment de sa mort.

Bajhio'o constate dans Le Colibri Blanc : Mémoires à deux voix, que faire passer la langue parlée dans ce "dangeureux supplément qu'est la langue écrite"²³ est terriblement difficile. Ce texte à deux voix se nourrit de deux versants: d'une part, le discours du fils se nourrit du vécu antillais; d'autre part, le père a des valeurs et des tendances "cultivées", c'est-à-dire que son discours se fait sur le registre occidental de l'écriture. Le père dépayse le lecteur, il montre ce qu'il sait et s'en vante, tandis que le fils ramène le lecteur (et ses enfants) à la Guadeloupe, pour que l'expérience de l'histoire soit vécue intensément.

Dans La Lézarde de Glissant, la parole et l'action vont ensemble. C'est l'histoire d'un groupe de jeunes gens qui travaillent pour leurs idéaux d'indépendance. La Lézarde est l'histoire qui s'annonce comme projet d'écriture par les personnages du roman et qui est racontée à la fin du roman par le plus jeune du groupe. C'est le projet à venir qui est le roman lui-même. Voici encore une autre façon d'écrire l'histoire. Ces jeunes gens ne veulent pas de détails; ce qu'ils savent constitue déjà une histoire faite de "rivière", lente comme la Lézarde. "Avec des bonds, et des détours, des pauses et des coulées..."²⁴ Glissant met en pratique ce qu'il présente dans Le Discours antillais, c'est-à-dire de faire de l'histoire en soulignant ce

²³ Bajhio'o. Le colibri blanc. 24.

²⁴ Glissant. La Lézarde. 244.

qui a une vraie valeur chez l'Antillais. Le but est de créer sa propre histoire basée sur la réalité antillaise, suivant les règles qui régissent et dominant l'univers antillais. Cette histoire ne peut pas être lue suivant les canons traditionnels. De même, Simone Schwarz-Bart reconstitue une histoire unique à la Guadeloupe et qui ne peut se lire qu'à partir d'un contexte guadeloupéen. On ne peut donc pas analyser ces romans suivant les canons de l'histoire occidentale, ni ceux de la littérature française.

Un des problèmes qui se pose comme résultat des efforts pour réinscrire les oeuvres dans le domaine de la Caraïbe est celui de "l'artificialité" ou l'utilisation des données de l'oral de façon décorative plutôt que fonctionnelle. Par exemple, Maryse Condé utilise l'oral dans Moi Tituba, où l'histoire officielle occupe le premier rang et l'oral devient un décor; l'oral est dispersé dans le texte à titre de cadre général. Il y a des thèmes folkloriques, des croyances, qui composent le matériel pour le roman. L'histoire commence à la Barbade, on fait allusion aux "gens gagés" (ceux qui ont le pouvoir de se transformer en animal), mais ces allusions restent à la surface du texte. Dans Le Quimboiseur l'avait dit..., par contre, la re-crédation d'une histoire se fait par le contact avec la nature et la figure du père. La culture populaire du père donne naissance et continuité à l'histoire de la vie quotidienne aux Antilles. La "culture occidentale" représentée par les études, l'école, et le système traditionnel d'apprentissage, et le groupe des Blancs et la mère de Zétou, ne contribuent en rien à la formation historiographique des Antilles et

de la Guadeloupe. En plus, ils ne font rien pour le développement personnel et individuel des jeunes antillais. Plus on s'éloigne de la culture populaire locale, plus on est loin de l'épanouissement de l'histoire et de la culture antillaise, et dans ce roman, plus on est loin d'une intégration de soi, d'une réalisation complète de l'individu. Cette culture manipulée à travers le regard occidental, perd toute sa valeur naturelle et locale, pour ne pas dire "authentique". Dans Le Colibri Blanc, Bajhio'o représente la mise en écriture de l'oral. On suit les traces d'une histoire en train de se faire. Le côté légal (le père de Vishnou était avocat) donne l'impression d'annales légales. C'est de l'information fixe sous forme écrite, c'est un matériel qui capture et fixe les événements. Le personnage de Marianne, la prêtresse est significatif; elle marque la re-crédation de l'histoire. Dans cette création d'une histoire unique et particulièrement antillaise, Simone Schwarz-Bart, Daniel Maximin, Jean-Louis Bajhio'o, et d'autres, mettent le folklore à une place privilégiée; il ne s'agit pas d'une accumulation de rituels et d'actes fragmentés, mais d'une traduction minutieuse et détaillée de la réalité antillaise, du vécu populaire à partir de la mémoire. Nous sommes en face d'un peuple dont la force vitale réside dans sa mémoire. Ce peuple fait revivre son passé et donne force au présent par la production d'une historicité qui se renouvelle continuellement.

Dès lors, il faudrait peut-être éclaircir le terme "Histoire". Il faut commencer par une corrélation d'événements historiques dans le contexte spécifique des Antilles. Aux Antilles le lecteur a affaire à l'H(h)istoire d'un peuple esclavagisé, dispersé et colonisé. La

définition du terme "Histoire" d'après le Petit Robert est: "la relation des événements du passé, des faits relatifs à l'évolution de l'humanité (d'un groupe social, d'une activité humaine), qui sont dignes ou jugés dignes de mémoire...".²⁵ Il faut se demander d'abord quel juge décidera l'importance des faits historiques aux Antilles, les colonisateurs ou les colonisés, qui continuent à vivre sous les ravages d'une brutalité rapace. L'histoire discontinue et morcelée, maintenant reconstituée (dans la littérature et les études portant sur la Caraïbe) ou au moins en train de se reconstituer est l'histoire d'un peuple marqué par la traite et l'esclavage. La brutalité de la colonisation et l'imposition d'une culture occidentale -hors contexte dans la Caraïbe - ont profondément marqué l'esprit antillais. Les écrivains antillais, guadeloupéens, martiniquais, et autres, refont leur histoire collective fondée sur leur mémoire collective. Les termes histoire et mythologie prennent d'autres contours dans l'espace de la Caraïbe. Il y a une mythologie guadeloupéenne qui se dégage de la (dis)continuité historique du peuple guadeloupéen. Cette (dis)continuité ne doit pas présenter de connotations négatives car la (dis)continuité du devenir historique des Antilles est une des conséquences directes du colonialisme et de la traite. L'irruption des Européens dans la vie des natifs des îles et l'arrachement des Africains de leur terre natale marque les débuts de la (dis)continuité antillaise. "L'instabilité" dans la Caraïbe, causée par la multitude d'invasions, par les changements de gouvernements et de pouvoir politique, par les fluctuations dans l'économie locale par rapport à

²⁵ Éd. Alain Rey, Petit Robert 1 (Paris: Le Robert, 1989) 931.

l'économie mondiale - et il ne faut pas oublier la variabilité naturelle et écologique qui font partie de la nature changeante des Antilles - est une marque "invariable" et "constante" dans son caractère général.

Les efforts des critiques et de ceux qui étudient les rapports entre l'histoire et la variabilité des genres de l'oral nous mènent à la considération de certaines écoles de folklore, notamment l'école historico-géographique. Selon Ruth Finnegan cette école, qui s'est organisé en Finlande, et qui a continué aux États-Unis, vise à reconstruire la trajectoire des contes depuis leur commencement. Les folkloristes retracent toutes les variations possibles du conte pour arriver à sa première formulation de ce conte. Le danger dans ceci est que l'on peut perdre la perspective de ce que l'on cherche. Dans les contes folkloriques, les personnages et même la fin du conte sont variables; la façon dont ce conte est transmis et l'auditoire auquel il est dirigé varient aussi. Il est important de distinguer le travail des folkloristes de celui des écrivains de la Caraïbe qui nous concernent dans cette étude, car les écrivains/écrivaines ne cherchent pas à retracer des formules et des contes, ou à présenter des contes et des chansons "authentiques"; il est plutôt question d'incorporation des genres de l'oral (contes, proverbes, devinettes, chansons, etc) dans les textes écrits. Le travail des folkloristes sert de référence de base et de repère des variations et des diverses manifestations folkloriques dans des contextes qui se rapprochent plus des considérations ethnologiques, anthropologiques et sociologiques.

Dans les romans de Simone Schwarz-Bart, il y a donc un ensemble de contes qui ont une finalité à l'intérieur du roman sans avoir la prétention d'être la seule version possible. La présentation des contes dans les romans sert de base pour fonder une mythologie antillaise, notamment guadeloupéenne. La démarche historique se fait et se complète par rapport à la reconstitution des contes, des chansons, des devinettes, des légendes et du mythe qui se dégagent du roman. Les contes ont un impact direct sur la société guadeloupéenne: et Reine Sans Nom est la transmettrice principale des contes racontés à Télumée. Ces contes donneront une base et un modèle à la jeune fille Télumée.

Une autre approche à l'étude du folklore est l'approche "structurale-fonctionnelle" qui domine l'étude des narrations locales d'un point de vue anthropologique. Cette méthode souligne l'importance de la "fonction sociale" de la narration en question. Cette fonction est l'éducation des enfants, donner une leçon de morale, des règles de comportement, entre autres. Il y a, dans Pluie et vent, une essence des gens, une philosophie de vie enracinée dans le folklore guadeloupéen. Les chants et les contes des veillées mortuaires par exemple, documentent la fréquentation habituelle de la mort par les vivants, qui est à la fin une continuation de la vie. Cette façon de vivre avec les morts et leur présence, non seulement dans la mémoire des gens, mais aussi le prolongement du séjour sur la terre à travers les chants, les incantations et les croyances profondément ancrées dans le peuple, compose la texture du récit de Télumée. Le conte de la genèse est en même temps le conte de la re-

naissance d'une culture et d'un peuple. Ce mythe de la création adapté à la Guadeloupe garde l'influence des enseignements bibliques tout en s'adaptant à l'histoire de la Guadeloupe.

L'histoire de Haïti suit un chemin divergent de celui des autres îles des Antilles. Cependant, il y a une base commune dans le développement historique des Antilles. La mémoire historique est très liée à l'histoire sociale et familiale. Les écrivains/écrivaines consignent à la mémoire des fragments incompris, la proximité des peuples africains, le fait d'avoir gardé certaines croyances, coutumes, traditions dans la voix même du peuple, dans la culture parlée, dans les chants, et finalement dans le tambour qui devient lui aussi voix. La mémoire, qui conserve comme dans une archive les incidents et les événements historiques, et la création littéraire vont ensemble, sans que pour autant l'une remplace l'autre. La différence entre Télumée - dans Pluie et vent - et Véronica - dans Hérémakhonon - en ce qui concerne la mémoire de leurs cultures, est que Véronica vient d'un milieu social différent de celui de Télumée. Elle vient d'une famille noire assimilée à la culture occidentale de la métropole. Quand Véronica est confrontée avec violence à la réalité africaine qui l'entoure, elle est déroutée et choquée. Véronica est choquée par le fait qu'elle n'arrive pas à s'insérer dans la culture africaine, en milieu africain. Elle va en Afrique à la recherche d'une identité qu'elle n'y retrouve pas. En fait, sa Nana avait semé les graines de cette identité; seulement elle ne s'en est rendu compte qu'au moment où elle a essayé de passer sa vie en revue. À ce moment-là elle revient aux contes, aux mythes et aux croyances que sa Nana lui disait quand

elle était petite mais dont elle n'avait pas gardé la mémoire vive. La voix de sa Nana lui revient comme une voix lointaine qu'elle ne comprend pas très bien. Elle reconstitue son histoire (la sienne propre) à travers le choc d'une culture qui n'est pas la sienne mais où elle espérait se retrouver. Elle est partie en Afrique à la recherche de son identité, une identité qui se trouvait vraiment ailleurs, et cet ailleurs était en elle-même et dans ses souvenirs d'enfance. Elle ne revient pas d'Afrique vaincue mais ayant trouvé son histoire par le moyen de sa propre mémoire interrompue et discontinue - par les influences extérieures: éducation, contact avec la métropole, expérience dans un milieu social aisé. Elle avait une mémoire latente qui s'est ranimée par le dévoilement d'un passé où l'oral était le véhicule de son identité antillaise. La mémoire de sa culture lui vient de la mémoire de sa Nana.

Dans Le Quimboiseur l'avait dit..., la mémoire ramène aussi à ce salut final. La mémoire "aliénée" de Zétou la ramène à la culture de son père, à la culture de son peuple et l'éloigne de celle de sa mère. On a déjà remarqué que la mère de Zétou abandonne sa famille à la recherche d'une meilleure vie avec son amant français. Elle quitte la Guadeloupe après avoir complété ses études. La conséquence directe de la "cultivation" (en réalité assimilation) de la mère de Zétou l'éloigne de tout ce qui pourrait lui rappeler une identité antillaise qu'elle fuit. Les valeurs de la mère sont "déformées" par le contact avec la Métropole et par l'éducation occidentale. Les valeurs du père s'attachent à la famille, à la nature, à l'affection réelle pour son entourage. La mère est une femme cultivée qui nie le lien avec sa

filles une fois que celle-ci arrive à Paris. Elle s'habille bien et elle se débrouille très bien dans la société parisienne, négligeant jusqu'à l'abandon sa fille qui est perdue dans la lourdeur écrasante de la métropole. En plus, elle abandonne toute identification culturelle possible avec la Caraïbe. Elle efface de cette façon les liens avec Zétou. Le mépris de la mère envers la culture d'origine et sa fille, par extension, est la conséquence d'une négation totale d'enracinement culturel. La négation de la mère de Zétou se présente à tous les niveaux: physique (détachement du pays), émotionnel (abandon de la famille) et spirituel (accordant une importance excessive au superflu).

Le concept d'Histoire dans les Caraïbes dépend, bien souvent, de la perspective de celui qui la considère. Les écrivains ici mentionnés ont créé des oeuvres où l'Histoire de la Caraïbe se transforme et se représente modelée par des perspectives diverses. Ce qui unit ces perspectives c'est le désir d'incorporer dans leurs oeuvres des éléments de base de cette Histoire commune aux Antilles. Simone Schwarz-Bart a pu modeler ses textes aux structures des langues et des cultures orales de l'Afrique et de la Caraïbe, en y intégrant la voix de la femme. Son regard se pose à partir d'un intérieur intimement lié au pays.

CHAPITRE 2

HISTOIRE ET PAROLE

Simone Schwarz-Bart représente la sagesse populaire insulaire dans les personnages de Reine Sans Nom et man Cia dans Pluie et vent; et elle a tenté de reconstituer le mythe de la Guadeloupe - dans Ti Jean - par l'allégorie de la bête qui avale le pays. Dans l'oeuvre de l'écrivaine, la tradition orale ne perd pas sa variabilité. Le flux de la voix narrative est la clé pour déchiffrer les symboles et les images. Schwarz-Bart présente une vaste étendue de connaissances sur la culture populaire de la Guadeloupe. Du point de vue de l'esthétique, il s'agit d'un système nullement rigide, mais tout au contraire, raconté. Ce qu'il y a en commun dans la restructuration de l'Histoire dans ces deux romans est l'élément quotidien, la base orale, le fantastique et l'imaginaire. Pluie et vent s'ouvre sur les lignes suivantes: "Le pays dépend bien souvent du coeur de l'homme: il est minuscule si le coeur est petit, et immense si la coeur est grand." (11) Cette expression qui ressemble dans sa structure au dicton, ouvre ainsi l'univers personnel de Télumée aux yeux du lecteur. De cette pensée se dégage une philosophie de vie simple et en même temps profonde. Télumée situe dès le début de son histoire ses sentiments

et ses réflexions sur sa terre natale et son passé. Dans cette même lignée, un peu plus loin, elle ajoute: "... mes ancêtres furent des esclaves en cette île à volcans, à cyclones et moustiques, à mauvaise mentalité. Mais je ne suis pas venue sur terre pour soupeser toute la tristesse du monde."(11) Depuis le commencement du roman il y a certains points établis: d'abord une conscience très nette de l'emplacement géographique qui occupe l'espace du roman; ensuite, l'identification des ancêtres de Télumée (les esclaves); et finalement, la constatation que Télumée, "debout au milieu de (s)on jardin, comme le font toutes le vieilles de (s)on âge" n'est pas là pour faire le compte-rendu des souffrances de ses ancêtres, mais qu'elle jette un regard en arrière pour ne pas oublier d'où elle vient et ce qu'elle a vécu. Pourtant, elle ne veut pas oublier la condition de ces ancêtres qui étaient des esclaves en Guadeloupe. En présentant le statut de ses ancêtres, Télumée dénonce leur état, bien qu'elle reconnaisse qu'elle ne peut rien faire pour le changer. Elle introduit aussi dans cette première page Toussine sa grand-mère (plus tard appelée Reine Sans Nom). Télumée dit que sa mère "vénérait - Toussine - tant qu'(elle) en étai(t) venue à considérer Toussine ... comme un être mythique ..." Le lecteur passe du passé esclavagiste au passé mythologique et légendaire. Les premières pages de Ti Jean établissent aussi ce lien entre le passé historique colonial et le passé historique antillais. On souligne la petitesse de la Guadeloupe et de Fond-Zombi, tout en constatant que: "... ce lieu existe et il a même une longue histoire, toute chargée de merveilles, de sang et de peines perdues, de désirs aussi vastes que ceux qui hantaient le ciel de Ninive, Babylone ou Jérusalem ..."(10) Il y a dans ces deux romans

la dénonciation de l'esclavage et des effets dévastateurs du racisme des colonisateurs sur les populations d'origine caribéenne et africaine. Pourtant, il ne s'agit pas de reformuler et de reprendre la question de l'esclavage aux Antilles, pour y trouver des réponses; il s'agit plutôt de prendre ces données comme point de départ et fondation d'une Histoire antillaise et d'une mythologie proprement guadeloupéenne.

En 1972, Jacqueline Manicom, écrivaine guadeloupéenne, publie Mon examen de blanc,¹ où l'héroïne fait allusion à l'histoire de la Guadeloupe quand elle arrive à la résolution finale de sa "crise" de "femme noire" vue à travers les yeux des blancs; pour elle, la solution au racisme se trouve, non pas dans l'union des noirs, mais dans l'union de tous, noirs et blancs: "Nous apprendrons la belle histoire de Karukéra, une douloureuse et fière histoire de Caraïbes, de Nègres, d'Hindous et de Blancs. À bas l'assimilation et aussi la seule négritude!"² Selon Clarisse Zimra³, la libération commence par la libération du concept de race. Cette réaction au concept de la négritude en tant que concept raciste est repris par Marie-Josèphe Giletti-Abou dans son article "Culture et identité aux Antilles: Quel questionnement?"⁴ Giletti-Abou déclare que "la recherche de

¹ Jacqueline Manicom, Mon examen de blanc (Paris: Sarrazin, 1972).

² Ibid. 171.

³ Clarisse Zimra, "Patterns of Liberation in Contemporary Women Writers" (L'Esprit Créateur, Vol. XVII, No. 2, Summer 1977).

⁴ Marie-Josèphe Giletti-Abou, "Culture et identité aux Antilles: Quel questionnement?" (In: Identité, Culture, Développement, Paris: Éditions Caribéennes, 1989)

l'identité ne doit pas 'oublier' les conflits profonds qui composent cette identité antillaise. Les sociétés de tradition coloniale et esclavagiste ont plus que d'autres l'insécurité de l'être et le désir de la combler."⁵ Donc, il ne faut pas oublier les différentes facettes qui façonnent l'identité antillaise. Il faut que cette identité se constitue de l'intérieur, c'est-à-dire qu'elle se développe et se manifeste au sein des peuples de la Caraïbe. L'oubli partiel ou total ne fera que présenter des perspectives modelées par un regard qui se pose de l'extérieur, et qui forme des préjugés créés par l'exil et le détachement d'une culture "locale". A ceci Giletti-Abou ajoute que le questionnement de l'identité antillaise ne doit pas se faire "dans l'arbitraire de l'absolu et du définitif, dans les pratiques de l'expulsion et de l'enfermement à l'encontre de lui-même."⁶ c'est-à-dire que l'homme antillais doit se considérer dans la "dualité" qui le caractérise, ou plutôt dans sa multiplicité. L'histoire des Antilles se base sur des faits contradictoires et violents, et par la rupture, marque le début d'une société et d'un espace antillais nouveau. Si l'on pense à l'histoire antillaise en termes d'une histoire en train de se faire, on pourrait se demander comment on pourrait remonter à l'origine, si elle était toujours dans ce processus de création et de re création? La réponse immédiate doit se baser sur l'état perpétuellement conflictuel de l'Antillais. Ainsi faut-il considérer la rupture comme une caractéristique de base de la "continuité historique" de l'espace antillais.

⁵ Ibid. 267.

⁶ Ibid. 268.

Selon Mayra Nadal,⁷ le thème de l'Afrique apparaît dans la littérature des Antilles au moment de la formation du mouvement de la Négritude. Ce thème est interprété comme un retour aux origines du peuple antillais, et en même temps c'est une réaction à l'idéologie dominante (le racisme et le colonialisme). Le regard en arrière sur une origine lointaine n'est pas seulement une quête d'identité, il révèle aussi dans les oeuvres des écrivains antillais des inquiétudes artistiques, littéraires aussi bien qu'idéologiques. Dans Le Quatrième siècle⁸ Édouard Glissant pose la question du passé: Qu'est-ce que le passé? Cette question est révélatrice de l'état d'âme de l'Antillais qui cherche à découvrir ou plutôt à redécouvrir ce passé déformé et caché qu'il veut connaître et dominer. Ces deux espaces sont présents dans Ti Jean - L'île et l'Afrique. L'Afrique est toujours l'Afrique mythique et l'île est "réelle" et mystérieuse. Ti Jean est avalé par la bête et sa quête dure très longtemps. Ainsi, il visite le pays des aïeux et le royaume des morts. Ti Jean va en Afrique au pays des ancêtres où il voit de près la traite des esclaves. Pour Ti Jean, son voyage en Afrique fait partie de sa quête héroïque: il cherche son point de départ, il veut revenir à l'île d'où il est sorti. Selon Nadal, ce "voyage en Afrique" a plusieurs fonctions dans le roman antillais. D'abord, c'est une tentative épique; deuxièmement, c'est une substitution historique par laquelle le côté mythique est

⁷ Mayra Nadal, "El mito de Africa en la novela antillana de expresión francesa." In: Caribe: Revista de estudiantes del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe. Año IV-V. Números: 5-6. 1983-84.

⁸ Édouard Glissant, Le Quatrième siècle (Paris: Seuil, 1964).

exalté. C'est aussi une dénonciation sociale et finalement, c'est la défense de l'identité. L'oeuvre est donc une oeuvre engagée dans tous les sens du terme, parce qu'elle pose la question nationale comme point de départ. Tout l'espace créé par le roman, soit mythique ou légendaire aura/a des résonnances sur le plan idéologique. Depuis le départ de Ti Jean, le lecteur est introduit à l'univers immédiat des personnages où la Guadeloupe figure comme espace immédiat et réel. Les descriptions de la Guadeloupe qui apparaissent depuis les premières pages mettent en scène la nature et l'environnement de la Guadeloupe. Le narrateur établit d'abord qu'il s'agit d'une histoire, et deuxièmement qu'elle se "déroule" dans une île, la Guadeloupe. Après quelques indications géographiques et l'insistance sur la petitesse de l'île, son caractère inconnu, caché, oublié, il souligne le désir profond de faire connaître son histoire aux quatre vents.⁹

Dany Bébel-Gisler souligne (comme le fait Glissant) l'impact de l'esclavage; elle dit que l'esclavage "est le premier trait spécifique de la colonisation du nouveau monde et qui marquera profondément la société guadeloupéenne et toutes ses productions culturelles: la destruction du paysage écologique et humain."¹⁰ Dany Bébel-Gisler identifie les forces historiques qui poussent la population à forger la langue créole. Ce sont les forces historiques qui façonnent les

⁹ A propos de Ti Jean comme personnage typique des contes antillais voir: Ina Césaire "Un avatar historique du conte guadeloupéen: la Récit de type nouveau" In: Aux sources des paroles, 97-114. Maximilien Laroche. Juan Bobo, Jan Sot, Ti Jean, et Bad John : Figures littéraires de la Caraïbe (GRELCA, Essais no. 7. Québec: Université Laval, 1991).

¹⁰ Dany Bébel-Gisler. Langue Créole force jugulée. 56.

démarches politiques et sociales de la Guadeloupe et des Antilles. On est tenté de penser que les forces dont parle Bébel-Gisler font plus que façonner le devenir historique, social, économique, et politique des Antilles, mais qu'elles sortent d'une part du peuple qui crée cette culture "marginale" créole et des forces qui s'opposent à cette nouvelle culture naissante, les forces colonisatrices. C'est du choc de ces deux pouvoirs que naît la diversité culturelle et linguistique de la Caraïbe. D'une part, les esclaves gardent toujours l'espoir de retourner à leur patrie lointaine -l'Afrique- forgeant, pour ainsi dire, tout en continuant leurs vies actuelles, le rêve du retour, l'illusion du retour qui ne se fait jamais. Entre temps, la traite continue, les esclaves travaillent, survivent ou meurent tout en devenant plus forts par leurs croyances et leurs traditions (interdites, mais non pas anéanties). Toutes les censures contre les danses, comme l'interdiction des *calendas*, marquent le commencement de la répression coloniale. Par exemple le *calenda* "est une danse provenant de la côte de Guinée qui était interdite parce que les postures et les mouvements de cette danse étaient des plus déshonnêtes."¹¹ Selon Bébel-Gisler, l'interdiction du *calenda* a été le premier signe de la répression culturelle.

Simone Schwarz-Bart présente le témoignage d'une femme - Télumée - et celui d'un homme -Ti Jean - qui, chacun à sa façon, verbalisent une histoire personnelle, fondent ainsi l'histoire d'un peuple. Schwarz-Bart crée un récit héroïque de la pauvreté, et elle

¹¹ Ibid. 68.

donne une nouvelle valeur à ce monde dévalorisé de la servitude. Télumée incarne l'héroïne qui s'approprie une voix pour raconter son histoire et celle de son peuple guadeloupéen. Ici la langue de Schwarz-Bart transforme l'histoire en mythe. Dans Pluie et vent, il s'agit de la femme antillaise, et du fait d'être une femme antillaise douée de voix pour que son histoire soit connue. Le personnage de man Cia donne permanence et continuité à l'histoire de Télumée après la mort de Reine Sans Nom. Elle représente une constante dans la vie inconstante de cette femme qui, à la fin du roman se rappelle sa vie de jeune femme, mariée, battue, mère adoptive, abandonnée, "sorcière". Cette généalogie de femmes a une chronologie: l'histoire n'est donc pas anachronique, mais elle suit un développement et un dénouement qui restent ouverts. La fin n'est que le commencement de la vie moderne, avec l'introduction de l'électricité, et des routes goudronnées qui changent et donnent une nouvelle dimension au train de vie en Guadeloupe.

Toussine est la légende, elle est le personnage légendaire qui dirige cette légion de femmes. Schwarz-Bart crée un mythe de cette lignée de femmes guadeloupéennes qui sont les principales porteuses d'une histoire en train de se faire. Ces femmes sont des femmes exceptionnelles, non seulement par leurs caractères différents et complémentaires, mais aussi par leur pouvoir mythique et historique.

Le seul fait d'écrire un roman fondé sur l'histoire d'un peuple opprimé par l'esclavage et le colonialisme, en montrant la vie

"ordinaire" d'une femme qui, dans un effet de miroir, représente toute une tradition culturelle très importante dans l'histoire des Antilles et de toute la Caraïbe, marque une prise de position idéologique. Ensuite, le mythe infuse une puissance particulière à ce texte. Même s'il a été caractérisé comme "non-idéologique", il faut considérer la position assumée par l'écrivaine et par le texte lui-même. Du texte se dégage en fait une prise de position, et l'impact d'un tel texte est idéologiquement engagé. La question du manque de dates précises, par exemple, est un choix sans doute délibéré de l'auteur. Cette non-spécificité temporelle, par rapport à la date, laisse une marge assez large pour des considérations de contextes sociologiques et historiques. Cependant, il y a des détails précis qui inscrivent Pluie et vent (plus particulièrement) entre la fin du dix-neuvième siècle et les premières trente ou quarante années du vingtième siècle. Le contenu historique n'a pas besoin de codification par date: ceci n'empêche pas le refus d'une intégration (des personnages) au système de la plantation, par exemple, et la critique du traitement infligé aux coupeurs et aux travailleurs/travailleuses de la canne. Ce refus se base sur la dénonciation ouverte d'une nouvelle forme d'esclavage. Si l'on a voulu conjuguer le manque de dates avec un aspect plutôt artistique du roman, cela n'est pas nécessairement exact. Schwarz-Bart a créé une oeuvre d'art polémique par la présentation de la prise de la parole d'une femme noire, pauvre et avec un niveau de scolarité très bas. Ceci constitue à nos yeux une prise de conscience de la situation de la femme d'abord, deuxièmement d'une situation historique problématisée par sa discontinuité, et dernièrement, de l'acte même de l'utilisation des

structures de la langue créole et de l'oral dans une oeuvre écrite entièrement en français. Les résonnances d'une tradition orale en voie de disparition sont reprises et reformulées dans le texte écrit. On dirait que ceci est un acte délibéré de courage et de révolte. Le côté esthétique et artistique n'empêche pas l'acte politique représenté par ces romans.

Joan Dayan parlait d'un "beautiful rendition of a mythology of slavery and endurance..." dans Pluie et vent.¹² Mais, s'agit-il vraiment d'une présentation sans conscience sociale de la réalité antillaise quotidienne? Est-ce que l'aspect social est exclu ou neutralisé dans le roman? Faut-il justifier la non-proclamation d'un engagement ouvertement politique? En guise de réponse nous offrons les mots de Patrick Chamoiseau, Jean Bernabé et Raphaël Confiant dans Éloge de la créolité: "La valorisation (de la) quotidienneté créole ne passe pas par les slogans mais plutôt par un effort de poétisation, car le réel est en lui-même révolutionnaire quand il passe par le prisme d'une écriture soucieuse de mettre au jour ses soubassements."¹³

Simone Schwarz-Bart n'efface pas le lien entre le passé et le présent, elle n'embellit pas la situation de la femme dans la société antillaise; elle fait pourtant l'histoire d'une lignée de femmes qui luttent contre tout (la suprématie masculine, le viol par le maître de l'habitation, l'injustice sociale) pour survivre et mener une vie qui ait

¹² Joan Dayan, "Alleluia pour une femme jardin".

¹³ Patrick Chamoiseau, Jean Bernabé et Raphaël Confiant, Éloge, 66.

un sens, un commencement et une fin qui se confondent dans l'imaginaire antillais. Avoir un sens et une direction dans le contexte social, économique, géographique et historique spécifiques de la Guadeloupe sont à la base de cette histoire des femmes Lougandor. Quand Télumée parle de l'éducation/de l'école, elle ne donne pas beaucoup de détails. Ce qui était important pour elle c'étaient les caresses de Reine Sans Nom, ses histoires, ses chansons; et la formation de Télumée se fait à partir de ce que Reine Sans Nom lui apprend, pas par ce qu'elle apprend à l'école.

Socialement le roman est très spécifique aussi; il ne s'agit pas de la petite bourgeoisie de la Guadeloupe, mais plutôt du milieu paysan, pauvre, et travailleur. Ce sont les descendants directs des esclaves qui travaillaient la canne et qui continuaient à le faire même après l'émancipation. Télumée se dresse contre tout obstacle qui l'empêcherait de faire son récit. Elle se défend contre le viol du maître chez les Desargnes, subit les coups d'un mari infâme (Élie) et vit pleinement l'amour d'un homme que l'Usine lui arrache tragiquement.

Certains critiques ont voulu problématiser ce que le roman Pluie et vent représente pour le milieu paysan de la Guadeloupe.¹⁴ Le langage est considéré un des problèmes principaux. Le public

¹⁴ A ce sujet voir: ED. Maryse Condé, L'Héritage de Caliban; voir aussi: Maryse Condé, Présence Africaine 84 (1972): 139. Caroline Oudine-Bastide, "Pluie et vent sur Télumée Miracle: Fatalisme et aliénation" CARE (Paris: Éditions Caribéennes, (1975): 83-97). Merle Hodge, "Social Conscience or Exotism: Two Novels from Guadeloupe" In: Revista Interamericana, 4.3 (1979): 391-401.

français apprend par la lecture de ce texte mais les Guadeloupéens qui ne lisent pas le français n'ont pas accès à cette lecture. Il faut donc penser à l'importance de ce texte dans un contexte plus large: celui d'une histoire qui n'est pas connue et qui n'est pas valorisée par ceux qui ne lui reconnaissent pas sa place dans le déroulement historique des Antilles. Édouard Glissant signale la nécessité "dramatique de l'alphabétisation" dans les pays de la Caraïbe. La Guadeloupe, aussi bien que les autres Antilles françaises, anglaises, espagnoles, souffrent d'un manque de reconnaissance. L'histoire des Antilles a été écrite par les colonisateurs et par les prêtres qui sont venus "christianiser" et "civiliser" les "sauvages" qui habitaient les îles. L'imposition d'une nouvelle culture inconnue et étrangère est le premier pas vers un déséquilibre qui caractérisera le développement historique et social de la Caraïbe. La traite des esclaves vient aggraver la situation à cause des abus et de l'abominable principe de l'esclavage. Dans Pluie et vent il n'y a pas de créole, il n'y a pas d'intercalation de la langue parlée par les travailleurs de la canne, mais il y a la reconstitution d'une histoire ordinaire, une histoire de tous les jours sous le soleil des Antilles, une histoire qui se passe sous les yeux de tous sans être remarquée. L'auteure connaît la condition de la femme, elle connaît la position de l'homme, la nature des rapports entre les hommes et les femmes, le rapport entre les travailleurs et les maîtres (la couche sociale inférieure et les maîtres blancs). Sa perspective "locale" rend le texte fluide, son contact avec la culture traditionnelle de la Guadeloupe lui permet de manipuler à la perfection non seulement les tournures de phrases, mais aussi les idéosyncrasies des Antillais. Quand Schwarz-Bart écrit, elle arrive à

harmoniser la culture orale et la tradition écrite. La facilité du conte et de la chanson est rendue à l'écrit. Il ne faut pas oublier que Pluie et vent est inspiré par Fanotte, une femme que Simone Schwarz-Bart connaissait. A ceux ou celles qui jugent encore ce roman en tant que "vision lyrique" de la vie antillaise, il faudrait répondre que c'est un travail modelé sur le quotidien, c'est une oeuvre esthétique très riche où l'oral prend la relève de l'écrit. L'écrit suit "le canon" et la spécificité que lui impose l'oral. Dans cette oeuvre, l'écrit se nourrit de l'oral et le choix de l'écriture en français lui permet d'atteindre un public plus large.¹⁵

"Il ne faut pas essayer de fixer l'homme, puisque son destin est d'être lâché. La densité de l'Histoire ne détermine aucun de mes actes. Je suis mon propre fondement. Et c'est en dépassant la donnée historique, instrumentale, que j'introduis le cycle de ma liberté. Le malheur de l'homme de couleur est d'avoir été esclavagisé. Le malheur de l'homme et de l'humanité du Blanc sont d'avoir tué l'homme quelque part."¹⁶

Selon Frantz Fanon, l'histoire et le passé ne définissent pas l'être, et il n'est pas partisan de la "quête de l'identité" antillaise ou noire. Pour lui le fait de se poser le "problème" du noir des Antilles en tant que quête d'identité, marque un défaut à la base psychique de l'Antillais qui se laisse dominer par la pensée occidentale. D'après lui, le désir d'être blanc, chez l'Antillais noir, se mesure suivant les

¹⁵ Dans une conversation avec l'écrivaine elle m'a signalé qu'elle était toujours contente de rencontrer des femmes (surtout des vendeuses au marché) qui lui disaient qu'elle avait su peindre leur portrait "réel". "Ces femmes-là, disait-elle, sont fières de leur travail et de leur courage devant les assauts de la vie. Elles se réjouissent aussi de savoir que quelqu'un a fait leur portrait et surtout qu'il s'agit d'une femme de la Guadeloupe". Entretien personnel avec Simone Schwarz-Bart, Pointe-à-Pitre, Guadeloupe, août 1992.

¹⁶ Frantz Fanon, Peau noire, masques blancs, 187.

paramètres des blancs. Historiquement ce sont les blancs qui ont déterminé la valeur et la supériorité des objets et des humains. Depuis la traite, la morale des noirs est écrasée par la dominance des blancs et par leur inhumanité; voilà le grand défaut des blancs. Quant aux noirs, selon Fanon, il faut qu'ils se concentrent sur le présent et l'avenir. Mais, que faire du passé historique qui domine la mémoire? Si l'on est d'accord qu'un peuple se définit par les données d'une mémoire collective, si l'identité et l'unité (familiale/familiare) d'un peuple (une race) est déterminée par les restes d'une culture de base, ne faut-il pas donner une part égale à l'Histoire? Si cette Histoire est en plus de lointaine, morcelée, ne faudrait-il pas essayer de la reconstituer, à partir du désir volontaire et unique qui sort du besoin de continuité?

Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant parlent d'une écriture "en suspension" - dans l'analyse de la démarche littéraire aux Antilles, ils reconnaissent que le mouvement de la Négritude a ouvert le chemin à la société créole "en lui restaurant sa dimension africaine..."¹⁷ Mais pour que cette littérature ait une continuité et pour qu'elle soit acceptée par le public en général, il faut qu'elle touche à la vie de ce peuple. Il faut que cette littérature soit la continuité ou la mise en question de l'état présent de cette société: "D'une façon générale, la littérature d'une société véhicule des modèles selon lesquels une société se perçoit et se juge. En principe au moins, ces modèles soutiennent l'action des individus et

¹⁷ Jean Bernabé, Éloge, 17.

des groupes et la poussent à se conformer aux images qu'ils tracent. Mais il faut pour cela qu'il existe une cohérence entre les modèles idéaux et la réalité, c'est-à-dire que ceux-ci doivent au moins partiellement pouvoir s'actualiser dans le temps et l'espace accessibles. L'émergence d'une littérature engagée est en rapport avec le refus de la réalité actuelle d'une société. Sollicité par le public, l'écrivain exprime des modèles qui doivent le guider dans l'appréhension d'une nouvelle réalité. ... (Le) divorce entre le quotidien et l'idéal rêvé empêchant alors que les modèles aient un impact sur la réalité."¹⁸ Pour mieux placer ce que l'on comprend par les termes de "créole"/"créolité", Chamoiseau signale que l'Antillais s'est "forgé dans l'acception et le refus, donc dans le questionnement permanent...".¹⁹ Bien entendu, l'histoire qui résulte de ce questionnement "est une tresse d'histoires".²⁰ Cette métaphore décrit parfaitement l'origine et la continuité de l'Histoire des Antilles. Comme la tresse faite de trois parties égales, la société antillaise et l'histoire de la Caraïbe sont faites de trois éléments de base, à savoir, le natif, le colon (français, anglais, espagnol, hollandais, etc.), et le noir (esclave africain). Plus tard, faute de natifs, il y aura aussi l'introduction des Indiens (ceux qui sont venus de l'Inde, pour les distinguer des natifs que Christophe Colomb a nommé "Indiens" se croyant arrivé aux Indes Orientales) qui prendront la place de la main d'oeuvre qui manque à cause de l'extermination des natifs. Il y

¹⁸ M. Fleishman, Écrivain et société Haïti (Montréal: Centre de recherche Caraïbes de l'Université, 1976)

¹⁹ Chamoiseau, Éloge, 26.

²⁰ Ibid, 26.

a eu plusieurs efforts pour restorer la culture créole face à sa disparition, bien que, avec des vues "doudouistes" et folklorisantes. Tout de même, grâce à ce folklorisme "nous avons appris que la culture est une sustentation et une pesée quotidienne; que les ancêtres naissent tous les jours et qu'ils ne sont pas figés dans un passé immémorial; que la tradition chaque jour s'élabore et que la culture est aussi le lieu vivant que nous devons nouer entre le passé et le présent..."²¹ Il faut donc "rétablir cette continuité culturelle (étroitement liée à la continuité historique restaurée) sans laquelle l'identité collective a du mal à s'affirmer."²²

Guy Tirolien, poète guadeloupéen, constate aussi que l'histoire de la Caraïbe est une histoire faite de violence, de rupture et de chaos:

"Je ne connais que l'histoire dans ma chair
par le feu des fouets
la brûlure des garrots
des fers rouges
et du viol ...".²³

Roger Toumson, quant à lui, conseille de combattre la "théorie homogénéisante de l'identité".²⁴ Il déclare: "conçue dans la détresse que suscite l'expérience de la dépossession de soi, la conscience

²¹ Ibid. 36.

²² Ibid. 37.

²³ Jacques Égyptien Compton cite Guy Tirolien dans: "Littérature et Identité dans la Caraïbe" In: Identité, Culture, Développement. 251.

²⁴ Roger Toumson. "La question de l'identité, culture et dialectique de l'expérience en milieu antillais." In: Identité, Culture, Développement. 346.

antillaise - conscience 'dramatique' - parcourt patiemment le chemin qui, de la négation conduit à l'affirmation, de la souffrance à la joie. Ayant l'île pour espace de référence, le discours antillais a pour trait distinctif d'être une rhétorique qui, ignorant les contraires, réconcilie le vivre et le dire, l'imaginaire et le réel."²⁵ Schwarz-Bart utilise et perpétue la tradition orale dans l'histoire de Télumée - histoire dont la base est l'histoire autobiographique de Télumée - qui devient l'histoire générique de sa race. Selon Josie P. Campbell, "the story of a woman becomes the generic history of the race and mythical model by which to confirm the strength and nobility of that race."²⁶ Dans la version guadeloupéenne ou créole de la genèse, Reine Sans Nom explique l'avarice humaine et la division des peuples de la terre. Cette explication mythique divise en deux groupes ces peuples: le groupe humain et le groupe exploiteur.²⁷ Dans Ti Jean la version de la Genèse est donnée de façon à révéler une conscientisation historique de l'anéantissement des peuples natifs des îles qui seront remplacés par les esclaves africains. Le problème de la perte d'identité se complique quand les noirs aident les blancs dans leurs démarches esclavagistes. Ils deviennent les "Blancs des Blancs" en oubliant leur origine. Dans Ti Jean: "myth. history, love - and story-telling - form a perpetual cycle."²⁸ Ce cycle se régénère et se

²⁵ Ibid. 346-47.

²⁶ J. Campbell, "To Sing the Song, to Tell the Tale." 408.

²⁷ A ce sujet voir: Pluie et vent, 77.

²⁸ Campbell, "To Sing...", 411.

redéfinit à chaque tour: "jusqu'à présent, (Ti Jean) avait seulement rêvé d'une histoire de nègres ... se dit-il un peu ébloui, malgré tout, voici que son histoire se confondait avec le destin du monde, la courbe du soleil dans le ciel?" (Ti Jean, 89)

Simone Schwarz-Bart dit qu'elle se fait "visionnaire pour donner une histoire à ceux qui n'en ont pas ... par un lien presque oublié et le faire par le mythe".²⁹ Chez Schwarz-Bart, la narration se fait à partir de la tradition orale. L'emploi de l'oral et des traditions orales crée une histoire qui donne sa place au folklore (le folklore rituel aussi bien qu'oral). L'histoire est indéniablement le synonyme de mémoire collective. Schwarz-Bart redéfinit l'histoire dans la création d'une histoire à partir de la mémoire réelle ou inventée, qui est éventuellement poétisée - seul moyen de rendre cette histoire "visible". Ce mélange de l'oral et de l'écrit résulte dans une tâche d'historisation de la Caraïbe. L'oeuvre de Simone Schwarz-Bart est unique dans le sens qu'elle a donné une place prépondérante à la culture populaire à un moment où les regards se portaient sur "l'élite francisée". Schwarz-Bart a pu réunir une vision profonde de la culture du peuple en la traduisant dans des allégories et des métaphores. Tout ce qui appartient à la tradition religieuse populaire trouve sa place dans le récit, le conte devient un microcosme dans la globalité du texte. Il y a une vision poétique de la réalité antillaise qui ne tombe pas dans le folklorisme et donne au lecteur des textes extraordinaires. Les textes de Schwarz-Bart

²⁹ Ces expressions de l'auteur se trouvent sur la couverture du texte Ti Jean.

tendent surtout à la synthèse en ce qui concerne les dates et les événements historiques, il s'agit de résumer et de composer une matière historique signifiante.

L'Histoire sert dans ce récit à rendre évident le lien entre les peuples d'Afrique et ceux des Antilles. Cette histoire ouvre la possibilité d'un discours africain par le thème, et antillais par alliance. Tout en portant le regard du lecteur sur les réalités de la traite et de la colonisation, Schwarz-Bart présente un passé pré-colonial qui sera suivi d'un passé colonial et d'un présent post-colonial. Le voyage de Ti Jean dure deux ans vu de la Guadeloupe; en fait, à son retour, Ti Jean est un vieillard. Après ses pérégrinations au Royaume des morts, mais aussi dans l'Afrique des temps de l'esclavage et de la colonisation, et même dans la France contemporaine, Ti Jean revient avec une phrase qui ne le quittera pas: "Nous sommes peut-être la branche coupée de l'arbre, une branche emportée par le vent..."(290) Dans ces mots on trouve l'espoir du peuple antillais. Là se trouve l'antillanité délivrée où s'épanouirait une culture métissée.

Chapitre 3

GÉOGRAPHIE ET PAROLE

Un seul paragraphe suffit à introduire le lecteur à l'emplacement géographique de l'histoire qui va se dérouler dans Pluie et vent. La narratrice (Télumée) commence son récit en parlant de son pays la Guadeloupe:

"Le pays dépend bien souvent du coeur de l'homme: il est minuscule si le coeur est petit, et immense si le coeur est grand. Je n'ai jamais souffert de l'exiguité de mon pays, sans pour autant prétendre que j'aie un grand coeur. Si on m'en donnait le pouvoir, c'est ici même, en Guadeloupe, que je choisirais de renaître, souffrir et mourir. Pourtant, il n'y a guère, mes ancêtres furent esclaves en cette île à volcans, à cyclones et moustiques, à mauvaise mentalité. Mais je ne suis pas venue sur terre pour soupeser toute la tristesse du monde. A cela, je préfère rêver, encore et encore, debout au milieu de mon jardin, comme le font toutes les vieilles de mon âge, avec toute ma joie..."(11)

Cette perspective initiale de la Guadeloupe est introduite par la généralité (le pays) et se finit dans le spécifique (le jardin de Télumée). Le mot "pays" débute la première ligne, et Télumée termine la présentation de son pays par son "jardin". Ainsi, Télumée établit dès le départ son appartenance géographique et culturelle à la Guadeloupe. Les attaches à son pays natal sont à la base d'un ancrage solide et "immutable" de son identité. Étant donné que le récit commence par la fin, l'ancrage géographique et l'identité de

Télumée percent à la première page. La vieille femme que le lecteur trouve debout dans son jardin parle avec assurance d'une identité retrouvée. Les paroles d'ouverture du roman témoignent d'une étape mûre à laquelle Télumée a accédé comme résultat des expériences de sa vie.

Il y a donc dans cette introduction, d'une part l'affirmation de Télumée en ce qui concerne son choix (si on lui donnait le *pouvoir*) de renaître, souffrir et mourir sur cette terre de la Guadeloupe. Le mot *souffrir* remplace le mot *vivre* dans la trilogie: naître - vivre - mourir seraient les trois verbes (actions) qui marquent le cycle de la vie d'un bout à l'autre. Pourtant, Télumée sait très bien qu'elle n'est quand même pas "venue soupeser toute la tristesse du monde."⁽¹⁾ Simone Schwarz-Bart présente un personnage ancré dans son pays et dans son jardin - le jardin est donc le microcosme de la Guadeloupe. Tout en reconnaissant le passé esclavagiste, "il s'agit maintenant pour l'homme caribéen de ...reconnaître positivement comme sienne"¹ la terre caribéenne. C'est exactement ce sentiment que Télumée exprime quand elle se présente dans son jardin.

Selon Fanta Toureh: "Les contours de l'île tracent une clôture à l'intérieur de laquelle se trouve inscrit un autre espace clos, encore plus minuscule, propriété de l'homme: le jardin."² Dans son analyse Toureh arrive à la conclusion que le jardin est l'endroit "d'écriture du

¹ Andrés Bansart. "Identités Culturelles. Dynamiques Environnementales dans la Caraïbe Insulaire." In: Identité, Culture et Développement (Paris: Éditions Caribéennes, 1989) 465.

² Fanta Toureh. L'imaginaire dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart. 61.

roman". Toureh distingue le jardin comme l'espace où l'écriture a lieu, se développe et se dévoile. Le roman commence et se termine par la figure de Télumée dans son jardin. Elle est "plantée" pour ainsi dire au milieu de son jardin d'où elle retrace tous les événements de sa vie. Cet espace permet à Télumée de s'exprimer, d'imaginer et de rêver. Il est évident que Schwarz-Bart choisit cet espace pour enraciner le récit de Télumée symboliquement. N'oublions pas que Pluie et vent est l'histoire d'une lignée de femmes, et que Télumée est la dernière femme dans la lignée des Lougandor. La stabilité et l'assurance représentés par le jardin signalent l'enracinement dans la terre guadeloupéenne et symbolisent l'ancrage dans la culture de la Guadeloupe. Le fait que Télumée exprime sa joie d'être une vieille femme "debout" dans son jardin est significatif, à cause des souffrances et des assauts auxquels elle a fait face dans sa vie. Nous, les lecteurs, savons que cette femme arrivera à la vieillesse avec l'assurance d'une appartenance géographique et par extension, culturelle. La dimension géographique réelle est reliée à une dimension symbolique. Par la parole, l'auteur crée un univers réel et un autre, symbolique, dans lesquels se déroulent les histoires des personnages. Pluie et vent présente la géographie de la Guadeloupe, île qui fait partie des petites Antilles et une dimension imaginaire où Fond-Zombi, le morne la Folie, entre autres communes, sont introduites par le rêve.

La géographie et la parole sont les deux éléments de base de l'identité de Télumée et de son peuple. Ses attaches à la Guadeloupe

lui permettent de s'exprimer et de reconstruire l'histoire de sa lignée. Reine Sans Nom et man Cia s'expriment librement aussi parce qu'elles ne sont pas aliénées de leurs communautés, de leurs croyances et de leur culture.³ Télumée ne met pas en question une "altérité" (otherness) imposée, car elle (ré)affirme et articule ses liens culturels et linguistiques à une région géographique spécifique. D'autre part, Ti Jean s'expose aux politiques de l'extérieur mais il n'y a jamais de détachement du pays natal.⁴ D'abord le fait de définir l'emplacement géographique de la Guadeloupe témoigne de ce qu'Andrés Bansart appelle une "identité environnementale"; c'est-à-dire ce "sentiment d'appartenance à un milieu déterminé".⁵ La reconstitution et la recréation de l'Histoire de la Guadeloupe résultent d'un discours où la parole (prise et proférée par des femmes et des hommes) et la position géographique en sont les piliers. L'oral tisse et donne de la forme au discours de Télumée; son identité culturelle et son appartenance à sa terre natale (la Guadeloupe) se confirment dans le texte. Dans le récit il y a des moments où Télumée se transforme et devient la terre natale elle-même: "les jeudi faisaient de moi la Guadeloupe toute entière." (73) Télumée devient non seulement la Guadeloupe, mais toutes les références à cette île, elle va les incarner à différents moments. Par exemple, Amboise et Reine

³ Selon Carole Boyce Davies: "Geography is linked to culture, language, the ability to hear and a variety of modes of articulation. It is where one speaks from and who is able to understand, to interpret that gives actuality to one's expression." Black Women, Writing and Identity, 20.

⁴ Pour Boyce, "[t]he politics of location brings forward a whole host of identification and associations around the concepts of place, placement, displacement; location, dis-location, memberment, dis-memberment; citizenship, alienness; boundaries, barriers. ...". 153.

⁵ Bansart, "Identités Culturelles", 461.

Sans Nom l'appellent "cher pays"; au moment où elle sombre dans le malheur et le désespoir, les gens de Fond-Zombi passaient "devant (sa) case et de temps en temps une femme s'échappait d'un groupe, levait au ciel ses bras suppliant et modulait d'une voix aigüe ... naissez, naissez, pour changer nos destins..."(160-161) Télumée sentait que cette femme-là lui "lançait un fil dans l'air, un fil très léger en direction de (sa) case, et il (lui) venai(t) alors un sourire." (161) Pourtant Télumée reconnaît qu'elle n'était pas tout à fait là. Elle ajoute: "Cependant les herbes de ma cour poussaient, elles me recouvraient entièrement et je me sentais comme un jardin à l'abandon, livré à ses ronces et à ses épines."(161) Dans ce sens, Télumée s'intègre à la terre - elle devient ce "jardin à l'abandon." Il est intéressant de remarquer aussi que Télumée s'enfonce dans cet exil psychologique à cause de ses problèmes avec Élie. Elle est humiliée, battue et laissée à l'abandon. Comme la terre abandonnée, elle n'est plus fertile, elle devient tout ce qui représente la stagnation. Tout ce qui poussait dans la cour c'étaient des herbes folles et de temps en temps ce "sourire" qui lui parvenait était le seul signe de vie. Il y a à l'intérieur de Télumée les germes de ce qu'elle est et ce qu'elle deviendra; mais il lui faut un peu plus de temps.

Quand elle était petite fille encore, après une visite à man Cia avec Reine Sans Nom, Télumée revient, un air rêveur, et va se réfugier au fond de la cour. Elle dit: "je me glissai sous une touffe de bambou en écartant les branches basses, jusqu'à me perdre dans la petite cage de feuillage. Pour la première fois de ma vie, je sentais

que l'esclavage n'était pas un pays étranger, une région lointaine d'où venaient certaines personnes très anciennes, comme il en existait encore deux ou trois à Fond-Zombi. Tout cela s'était déroulé ici même, dans nos mornes et nos vallons, et l'air que je respirais."(62) Le contact direct avec les bois, avec la terre et man Cia sont une expérience révélatrice pour la petite Télumée. Comme elle le constate, "pour la première fois" elle se met à considérer l'esclavage comme quelque chose qui n'était pas éloigné mais comme quelque chose qui s'est déroulé dans ce même temps et espace antillais qu'elle connaît. C'était là, en Guadeloupe, que l'esclavage s'est déroulé et il existait encore quelques personnes à Fond-Zombi qui avaient été esclaves et témoins de cette époque à laquelle Télumée songe. La "petite cage de feuillage" récrée l'image de l'esclavage mais elle sert aussi comme refuge que la nature offre à Télumée. Ce refuge lui permet de considérer un passé douloureux dont les blessures sont toujours ouvertes. Télumée reconnaît que cette île n'est pas une île paradisiaque (comme la représenterait une vue occidentale), mais une île (comme le constate Fanta Toureh) où la souffrance et l'esclavage physique et moral s'opposent à cette vision de plénitude et de richesse abondante que les premiers navigants et colonisateurs européens ont présentée du "nouveau monde".⁶ Il ne s'agit pas d'une terre vierge et fertile, mais d'une terre violée et ravagée par l'esclavage, la souffrance et la douleur. Andrés Bansart

⁶ Ibid. 62.

affirme que: "Pour la plupart des ancêtres des Caribéens actuels, l'île fut un endroit d'implantation et de souffrances."⁷

Toureh présente ainsi ce qu'elle appelle "la géographie réelle et la géographie fantastique"⁸ dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart. "L'île figure également un morceau de terre à la dérive, analogue à la nef des fous légendaire; chargée d'êtres égarés, présente à la fois dans la culture occidentale et dans la culture africaine, comme le démontre le proverbe wolof: la barque du fou ne s'arrête jamais."⁹ L'image de la nef des fous prend plusieurs dimensions dans les oeuvres de Simone Schwarz-Bart. L'auteur combine la figure de Télumée, l'île et le flot des rivières pour représenter la vie. Télumée est parfois une barque sans escale et sans port; elle glisse parmi les courants de la vie. Lorsqu'elle travaille aux champs de la canne Télumée affirme qu'elle comprend "enfin ce qu'est le nègre: vent et voile à la fois..." "Le nègre" doit forger "la douceur qui ne tombe pas du ciel."(200) Ces deux images se rejoignent pour proposer une image de l'homme/la femme noire qui résiste à ce vent en forgeant son propre chemin, tout en accomplissant le parcours nécessaire de ce chemin où le mène le vent. D'après Bartsch, "l'économie de la plantation" est un phénomène auquel "sont liés deux autres phénomènes: le commerce triangulaire et la traite d'esclaves

⁷ Bartsch, "Identités Culturelles", 465.

⁸ Toureh, L'imaginaire, 61.

⁹ Ibid, 61.

africains."¹⁰ Il y a constamment (dans le contexte de la Caraïbe) un entrecroisement du réel - l'économie de la plantation - et l'effort de forger une "douceur" absente dans cette réalité écrasante.

Ti Jean quitte le Royaume des Ombres et la France sur des barques. La première barque est complètement à la dérive et Ti Jean doit choisir le moment de la quitter. Le symbolisme de la sortie des Ombres dans une barque à la merci du vent et des flots ramène le lecteur au thème de l'errance et l'hésitation; mais la barque qui ramène Ti Jean à la Guadeloupe est une barque qui se dirige vers les Antilles, conduite par des français à la recherche de nouvelles aventures au Nouveau Monde. L'origine que Ti Jean cherche, c'est l'origine des peuples de la Caraïbe qui est survenue de la curiosité des navigants et de l'avarice de ceux qui cherchaient à s'enrichir aux dépens du Nouveau Monde, un monde qui n'était pas du tout nouveau pour ceux qui l'habitaient bien avant que les "conquistadores" arrivent. Roger Toumson signale que "la conscience identitaire caribéenne est le fruit d'une dialectique de (cette) expérience douloureuse."¹¹ La première page de Ti Jean met la parole des anciens en scène et continue avec les "paroles (qui) sont allées rejoindre le vent" (Introduction, Ti Jean), mais qui retombent dans "les racines et les cours d'eau et l'air lui-même...", ces paroles - cette langue est à la base de la "germination des contes qui sont notre

¹⁰ Bansart. "Identité Culturelle", 464.

¹¹ Roger Toumson. "La question d'identité: Culture et dialectique de l'expérience en milieu antillais." In: Identité, Culture, Développement, 335-348.

ombre et notre mystère." (Introduction, Ti Jean). Le premier livre de Ti Jean s'ouvre sur "l'île":

"L'île où se déroule cette histoire n'est pas très connue. Elle flotte dans le golfe du Mexique, à la dérive, en quelque sorte, et seules quelques mappemondes particulièrement sévères la signalent. Si vous prenez un globe terrestre, vous aurez beau regarder, scruter et examiner, user la prunelle de vos yeux, il vous sera difficile de la percevoir sans l'aide d'une loupe. Elle a surgi tout récemment de la mer, à peine une ou deux petits millions d'années. Et le bruit court qu'elle risque de s'en aller comme venue, de couler sans crier gare, soudain, emportant avec elle ses montagnes et son petit volcan de soufre, ses vertes collines où s'accrochent des cases rapiécées, comme suspendues dans le vide et ses mille rivières si fantasques et ensoleillées que les premiers habitants la baptisèrent ainsi: l'île-aux-belles-eaux..."(9)

Le constat que l'histoire qui va se présenter au lecteur se déroule sur cette île confirme la dimension réelle de l'île et fait sous-entendre l'existence d'une dimension fantastique. Les rivières fantastiques de l'introduction baignent cette dimension imaginaire qui est introduite à travers le rêve. L'introduction de l'île dans sa petitesse et son "insignifiance" apparente présente dès la première page du roman un des thèmes centraux du roman: le sentiment d'être "à la dérive".¹² Ti Jean commence un voyage fantastique qui le mène à l'Afrique mémoriale, au Royaume des Ombres, à la France et de retour à la Guadeloupe. Tout au long du voyage il y a une certitude, le retour. Ce retour est nécessaire, une fois commencé le voyage, Ti Jean cherche le moyen de revenir chez lui. En terre africaine il se retrouve devant le refus de ceux qui le considèrent un étranger. Il n'appartient pas à leur pays et à leurs coutumes. Ti Jean se croyait parmi les siens une fois arrivé en Afrique, mais on lui a dit qu'il

¹² L'emplacement géographique marque des scènes primordiales dans les deux romans de Simone Schwarz-Bart: il devient leit motif symbolique plus qu'une simple représentation de l'île.

devait rentrer chez lui. L'image de l'île à la dérive rejoindra plus tard l'image de la branche coupée. La branche, elle aussi à la dérive, finit par donner des racines. Le peuple guadeloupéen qui surgit des peuples africains transposés sur cette île, continue à la dérive, jusqu'à ce qu'ils arrivent au même constat auquel arrive Ti Jean, que leurs origines se retrouvent en eux-mêmes. Les nouvelles générations doivent reconnaître leur terre natale - la Guadeloupe dans ce cas - comme l'origine et la source de leur identité. Selon Andrés Bansart, "pour que l'autodétermination soit possible il est nécessaire de posséder une identité culturelle solide."¹³

L'introduction de Ti Jean présente l'île dans sa dimension réelle; elle est ancrée géographiquement au golfe du Mexique. Le fait de mentionner que seules les "mappemondes sévères" reconnaissent l'existence de cette île est à souligner; l'inscription de la Guadeloupe sur la mappemonde (qui est un des bouts du roman), se fait sur deux plans simultanément. Le golfe du Mexique, les montagnes, les rivières, le petit volcan sont suivis de toute sorte "d'êtres étranges, hommes et bêtes, démons, zombis ..." (9) Bien que la dimension fantastique soit d'extrême importance dans ce roman, cet aspect est introduit une fois que l'identification de l'emplacement physique de l'île par rapport au reste du monde est claire. Dans Pluie et vent l'identification de l'île se fait par rapport aux événements qui ont eu lieu sur l'île. L'île sert de pont et de port dans Ti Jean. L'île est le point de départ et de retour de Ti Jean, ainsi que le point d'arrivée

¹³ Bansart, "Identité Culturelle", 462.

des esclaves et le point d'origine du peuple guadeloupéen à partir de l'arrivée des Africains. L'aspect iréel est facilité par le rêve dans les deux romans. L'imaginaire et le fantastique se confirment dans l'introduction de personnages fantastiques et de lieux imaginaires qui contrastent avec la réalité. James Arnold analyse *Ti Jean* à la lumière du réel merveilleux,¹⁴ et trouve que la combinaison de "la technique du réel merveilleux (real maravilloso americano, d'après A. Carpentier) au conte antillais "traditionnel" limite la dimension "réelle" du roman. D'après lui, "les structures atemporelles du conte populaire fournissent le support du réel merveilleux qui, de ce fait, paraît au lecteur bien plus merveilleux que réel ... La structure de *Ti Jean L'horizon* reste allégorique et cyclique, véhiculant ainsi des valeurs qui, se voulant *universelles*, n'ont pas de prise sur l'histoire *réelle* des Antilles."¹⁵ Il ajoute: "*Ti Jean L'horizon* plaît dans la mesure où il permet un renouveau de la tradition du folklore qui *authentifie* l'expérience du lecteur antillais, et fournit un supplément à l'expérience des autres. Mais cette esthétique ne risque-t-elle pas de rendre le lecteur antillais exotique à (lui)-même et ne finit-elle pas par réinscrire l'exotisme des Antilles dans l'espace du lecteur non-antillais?"¹⁶ L'impossibilité du "Retour" (en Afrique) est essentielle à la compréhension des textes des littératures de la Caraïbe. Ce "Retour" qu'Arnold appelle "l'obsession de l'un dans Glissant", est une impossibilité ontologique et physique, puisqu'il

¹⁴ James Arnold, "Poétique forcée et identité dans la littérature des Antilles francophones." In: *L'Héritage de Caliban*, 19-27.

¹⁵ Ibid. 24.

¹⁶ Ibid. 24.

marque un faux retour - ceux qui auraient pu retourner et retrouver leurs villages et leurs communautés étaient esclaves. La question ontologique touche de près à la création d'un lieu de mémoire. Cet espace créé par la mémoire est le non-lieu d'une identité latente. Signalons aussi que les valeurs "universelles" que les oeuvres de Simone Schwarz-Bart, et les oeuvres d'autres écrivains de la Caraïbe, inscrivent dans leurs littératures, deviennent "universelles" - dans l'univers de la Caraïbe. Simone Schwarz-Bart rétablit cet espace (non-lieu) et le lien définitif auquel cette mémoire est étroitement liée. Bansart explique une sorte "d'universalité" caribéenne en disant: "... (s)'il existe aussi un langage commun à toutes les îles. Il dit la souffrance du déporté, l'angoisse de l'émigré, la recherche du moi, la rencontre avec les autres, l'espoir d'un monde meilleur et la volonté de construire ce monde."¹⁷ Les Antillais ne peuvent pas prétendre définir les valeurs antillaises dans des termes créés en dehors de leur réalité géographique, économique, sociale et historique. "Entre autres phénomènes liés à l'esclavage et au colonialisme, se trouve la destruction systématique des identités culturelles, ce qui se traduit actuellement par la dépendance, par l'utilisation de modèles de développement imposés de l'extérieur."¹⁸ Cette même relation se traduit dans le domaine littéraire. La production littéraire de l'extérieur et le regard des lecteurs non-antillais, impose des "modèles" à la littérature antillaise. Les écrivains de la Caraïbe résistent à cette imposition et créent de nouvelles façons de

¹⁷ Bansart, "Identités Culturelles", 466.

¹⁸ Ibid, 466.

préserver et de continuer à développer leurs identités culturelles. En partant de leurs besoins et de leurs perspectives ils s'inscrivent dans tous les domaines de ce que l'on peut appeler "l'Antillanité". La vision "exotique" ou "exotisante" de la littérature et de la réalité historique des Antilles n'entre pas dans les textes de Simone Schwarz-Bart. Ses oeuvres combinent des éléments naturels et communs aux sociétés de la Caraïbe et de l'Amérique Latine, qui sont perçus comme extraordinaires et exotiques de l'extérieur.

Ti Jean présente des différences importantes entre les lieux d'un même territoire, comme par exemple, les lieux d'En-Haut et les lieux d'En-Bas. Les lieux d'En-Haut sont recouverts de mystère et de fantasmagories Wadamba y est une présence permanente. Il y tient sa case et il hante les bois avoisinants. Ces lieux sont dominés par les bois et tout ce qu'ils représentent par rapport à une imagerie qui appartient à la dimension du merveilleux. Les lieux d'En-Bas par contre, sont des lieux dominés par les plaines et les champs de la canne. Les champs de canne sont aussi un lieu symbolique puisqu'ils inscrivent les travailleurs dans un type d'esclavage moderne. Cette opposition est essentielle à la formation d'une identité dans laquelle la rupture et l'opposition jouent des rôles fondateurs. Édouard Glissant dit: "Il y a ainsi des temps qui s'échelonnent sous nos apparences, des Hauts à la mer, du Nord au Sud, de la forêt aux sables. Le marronage et le refus, l'ancrage et l'endurance, l'Ailleurs et le rêve..."¹⁹ Ce rêve est un des éléments de base d'une identité

¹⁹ Édouard Glissant, Le Discours Antillais, 21.

tissée de contrastes entre le réel et le merveilleux, la fin de cette présentation de l'île dans *Ti Jean* se termine justement sur le "rêve":

"Et lorsque deux femmes du village se quittaient, après l'une de ces petites conversations où l'on fait valser le temps, elles se murmuraient en guise d'au-revoir, toujours: Au-rêve ..."(11)

Les images de la nature abondent dans les deux romans: les liens à la terre et à l'eau sont évidents dans Pluie et vent, et l'élément le plus remarquable dans Ti Jean est l'air. L'île est le point de repère de Ti Jean mais la façon de se déplacer d'un lieu à l'autre à un autre dépend de l'élément de l'air - ces vols nocturnes seraient impossibles sans cet élément. Ti Jean quitte son île à la dérive mais l'île ne le quitte pas. Son état d'errance manifeste sa situation "à la dérive" car il cherche à s'insérer dans la société africaine mais il n'y trouve pas sa place. Son retour à la Guadeloupe est donc prescrit dès le départ. Ti Jean représente les gens de la Guadeloupe, leur originalité et leur identité en tant que peuple caribéen. Il ne faut pas confondre le thème du "Retour" dans *Ti Jean* avec le thème du Retour en Afrique. Ici le Retour est évidemment un retour nécessaire à la Guadeloupe. Le retour impossible en Afrique n'est pas le thème qui s'impose, c'est plutôt celui de l'ancrage dans la culture de la Guadeloupe et de la Caraïbe. Cependant, l'identité culturelle aura comme base la "reconnaissance active de l'appartenance à une collectivité donnée".²⁰ La collectivité à laquelle Ti Jean appartient est la Caraïbe. Les îles de la Caraïbe, "toute la région possède un même passé lié à l'économie de plantation, au commerce triangulaire, à

²⁰ Bansart, "Identité Culturelle", 466.

l'esclavage, aux brassage des populations venues d'Afrique, d'Asie et d'Europe (...) L'environnement physique naturel de chaque île, c'est la mer Caraïbe..."²¹ qui fournit l'unité et la définition culturelle aux peuples qui l'habitent. Il y a des liens fondateurs et des liens qui unissent inévitablement les peuples et les îles de la Caraïbe. L'altérité, le merveilleux et l'île (l'insularité) définissent et forment l'identité collective et particulière de chaque nation. La définition culturelle est possible en constatant l'unité dans la pluralité originale.

Les chemins parcourus par Ti Jean retracent aussi ceux qu'ont parcouru ses ancêtres. Ti Jean L'horizon, héros justicier traditionnel des contes créoles, porte déjà en lui-même (la) pérennité, pour tout ce qu'il exprime depuis longtemps, depuis les origines africaines de ces populations, de ces mentalités dont il est à la fois fils et père.²² On ne s'étonnera pas de voir aussi s'amplifier le terrain géographique du roman comme s'amplifie sa durée historique. "Nous irons donc avec le héros des chemins de la Guadeloupe et des Antilles à ceux du Niger et de l'Afrique, du pays des vivants au royaume des morts. Route elle aussi, en apparence, fabuleuse: pédestre ou ailée, mais, en vérité exactement appropriée à la vérité humaine qui s'est fondée, qui a été féroceement forgée sur les voies de la traite, de l'esclavage, de l'exploitation coloniale."²³ Ces chemins qui ramènent Ti Jean à la

²¹ Bansart. "Identité Culturelle", 466.

²² Pierre Gamarra. "L'horizon Caraïbe" In: Europe: Revue Littéraire Mensuelle 58.612 (1980): 207-213.

²³ Ibid. 207-208.

Guadeloupe sont les mêmes que parcourent d'autres personnages de la littérature de la Caraïbe dans leur recherche de "généalogie, histoire et territorialization".²⁴

Lorsque Télumée parle de ses ancêtres "qui furent les esclaves en cette île"(11), elle fait une énumération des attributs de celle-ci: "île à volcans, à cyclones et moustiques, à mauvaise mentalité."(9) Les caractéristiques naturelles et la "mauvaise mentalité" encadrent les aspects naturels et psychologiques de la Guadeloupe. "(ce) morceau minuscule, livré à lui-même et jouet des flots, secoué par les dissensions humaines et les cataclysmes naturels, elle s'obstine à ne pas sombrer. Telle est Télumée, envers et contre tout."²⁵

Dans Pluie et vent les personnages sont des nomades qui passent constamment d'une communauté à l'autre. Le vagabondage de l'île à la dérive est parallèle au vagabondage de Ti Jean, de Télumée et des personnages dans Pluie et vent. Le cas de Télumée s'inscrit dans l'unité géographique composée par la Guadeloupe. L'errance de Ti Jean l'emmène plus loin, mais son retour lui offre la définition de son identité géographique et culturelle. A fond-Zombi, dans Pluie et vent, les habitants déambulent et se déplacent; au morne la Folie ils errent comme s'ils étaient des fantômes. Pluie et

²⁴ Ma traduction d'Elizabeth Mudimbe-Boyi: "The character's psychological, intellectual and geographical journeys, their oscillations between the Imaginary and the Symbolic translate a desire for "inspiring influences," and a desire to inscribe themselves in a historical filiation in the hope of putting an end to their cultural nomadism and exile. Their journeys are thus a search for genealogy, history, and territorialization." : "The poetics of Exile and Errancy...", 201.

²⁵ Toureh, 63.

vent ne présente pas un exil géographique comme celui de Ti Jean; mais Télumée témoigne de cet état d'esprit qui s'est développé pendant les révoltes des esclaves qui échappaient à leurs maîtres en s'internant aux bois. Les Africains qui étaient amenés sur l'île venaient avec l'espoir de repartir un jour et rejoindre leur terre maternelle. L'Afrique devient de plus en plus lointaine et les esclaves se rendent compte que leur espoir est brisé à jamais. Ils sont obligés d'errer et d'essayer d'échapper à leur sort. Ils se déplacent dans les bois et à la montagne pour que les maîtres ne les retrouvent plus. La Guadeloupe devient l'emplacement où naît une nouvelle génération "d'esclaves" qui donne lieu aux générations suivantes de marrons et d'hommes libres. La génération de Télumée descend directement des marrons. La cultivation de la terre est également passée d'une génération à une autre. La cultivation de la canne est la production agricole la plus importante de l'île dans la période coloniale et post-coloniale. La plupart des travailleurs sont des descendants directs des anciens esclaves. La terre devient le lieu où se développent les liens entre les travailleurs et leurs ancêtres les esclaves. Ceux qui ont créé une nouvelle culture métisse en mêlant les traditions et les coutumes de l'Afrique, et le contact avec les civilisations européennes. Le champ est la terre fertile où la culture antillaise a survécu. La perpétuation des chants et des proverbes, dans le milieu des travailleurs de la canne est centrale au développement et à la continuité de la culture antillaise. "L'identité culturelle est, dans ce sens l'élément-clé de l'antidomination."²⁶

²⁶ Bansart. "Identité Culturelle", 462.

Un autre aspect de la "mauvaise mentalité" dont parle Télumée est peut-être ce qu'Allison Donnell appelle: "the small place, small mind equivalence".²⁷ Schwarz-Bart assure que la petitesse du pays est relative au coeur des gens. Cette relation établit une relation identitaire, dans laquelle seuls ceux qui veulent secouer l'image de petitesse et de bassesse pourront le faire en se considérant dans la plénitude de leurs coeurs et de leurs attaches à leur pays. Donnell analyse ainsi le roman, A small place de Jamaica Kincaid: "The small place, small mind equivalence becomes almost a refrain, reflecting on a mindset which cannot free itself from colonial paradigms."²⁸ Pluie et vent traite le sujet de la mentalité du Guadeloupéen qui se demande ce que le "nègre" est venu faire sur la terre. Mais le développement d'une conscience "nationale" libérée des visions colonialistes se retrouve dans ces romans. Allison Donnell cite Edward Said qui donne une place importante à la littérature dans son rôle de re-constitutrice, non seulement des cultures nationales, mais aussi en tant que moyen de réinsertion des langues nationales. Il attribue aussi à la littérature le rétablissement des histoires, des géographies et des communautés locales.²⁹

²⁷ Allison Donnell, "Writing for Resistance: Nationalism and Narratives of Liberation" In: Framing the Word: Gender and Genre in Caribbean Women's Writing, 34.

²⁸ Ibid, 34.

²⁹ Edward Said, "Figures, Configurations, Transfigurations" In: From Commonwealth to Post Colonial (Conventry: Dangaroo Press, 1992). "Literature has played a crucial role in the re-establishment of a national cultural heritage, in the re-instatement of native idioms, in the re-imaging and re-figuring of local histories, geographies, communities." Cité par: Allison Donnell, 28.

Il est certain que dans Pluie et vent et dans Ti Jean, "la topologie géographique des lieux se double toujours par la topologie imaginaire."³⁰ Pour Télumée, sa première rencontre avec les bois et man Cia la ramènent à la terre et éveille la mémoire de l'esclavage. De son enfance Ti Jean avait entendu dire: "... Ah, si la terre pouvait parler, elle nous en apprendrait des choses." (31) Et plus tard, "Éloïse le vit s'éloigner de sa démarche légèrement pataude, hésitante, et ne put s'empêcher de rire, un peu plus tard, en le découvrant amoureux collé au goyavier de la cour, le visage tout illuminé par l'attente des voix tapies dans les noeuds de l'arbre." (31) Les paroles que Ti Jean avait entendues ont frappé sa curiosité d'enfant et il attendait entendre la voix de la terre. Le lien avec la nature est très forte. Ti Jean s'isole aux bois où il s'initie comme chasseur; là aussi, la nature environnante est le reflet de sa peur et de ses craintes. Les deux personnages - Télumée et Ti Jean - sont en parfaite symbiose avec la nature. Télumée passe les moments les plus difficiles de son existence au fond de sa cour, entourée d'herbes folles. Son jardin à l'abandon reflète l'intérieur de Télumée. La Reine avait abandonné son jardin aussi, après la mort de sa fille Méranée; mais une fois leurs crises passées, ces deux femmes reviennent à leurs jardins et vivent un renouvellement qui se reflète encore une fois dans la nature.

La description de certaines communes dans Pluie et vent est intéressante par la façon dont elles se définissent en fonction des caractéristiques des habitants. L'Abandonnée, première communauté

³⁰ Toureh, 65.

décrite dans Pluie et vent, est celle où commence la lignée des femmes Lougandor. L'Abandonnée est décrite comme: "... le hameau où se relayaient les vents de la terre et de la mer. Une route abrupte longeait précipices et solitudes, il semble qu'elle ne débouchât sur rien d'humain et c'est pourquoi on appelait ce village l'Abandonnée. Parfois, une angoisse s'emparait de tout le monde, et les gens se sentaient là comme des voyageurs perdus en terre inconnue."(12-13) Ces voyageurs perdus, les premiers habitants de ce village, étaient les marrons, leur sentiment d'être perdus souligne le même malaise que ressentaient leurs ancêtres - les esclaves - sur la terre de la Guadeloupe. La mère de Toussine, Minerve, a été libérée par l'abolition de l'esclavage. Elle est allée s'installer à l'Abandonnée où les marrons avaient constitué un village. Mais "beaucoup se refusaient à s'installer nulle part, craignant toujours et toujours que ne reviennent les temps anciens."(12) Le père biologique de Toussine était un "Nègre de la Dominique" qui était parti avant que naisse Toussine. Xango, "un nègre marron" élève Toussine et "l'aima comme si elle était née de ses oeuvres."(12) Priska Degras souligne le fait que "le nègre" qui fuit n'a pas de nom. Il est identifié seulement par une appartenance géographique (comme l'étaient souvent les esclaves).³¹

Une autre communauté importante est celle du morne de la Folie. "Les égarés" se sont construit un autre univers dans cette

³¹ Priska Degras, "*Pluie et vent sur Télumée* *Miracle* de Simone Schwarz-Bart: L'impossibilité du nom et l'absence de patronyme" In: L'Héritage de Caliban, 90.

commune. Parmi les "déplacés" il y avait Tac-Tac, qui semblait être le plus égaré de tous. Tac-Tac ne communiquait que par sa musique, qu'il tirait de sa flûte de bambou. Télumée raconte comment parfois: " ... Arrivaient sur (eux) les hululements de flûte et c'était Tac-Tac qui s'envolait devant son immense bambou, les yeux fermés, les veines du cou tendues, c'était Tac-Tac qui commençait à parler, selon le dire, toutes les langues de la terre." (188) Le fait d'être déplacé n'enlève pas le privilège de la voix et de la parole. Même celui qui est le plus égaré trouve sa place et parle toutes les langues de la terre par le moyen de la musique. Pareil au tambour, ici la flûte de bambou de Tac-Tac devient une "voix alterne". La source onomatopéique, du nom de ce personnage, révèle son identité par rapport à la musique qui est pour lui (le seul) véhicule de communication.

Selon Daniel Danielson: "The Guadeloupe of Pluie et vent is a very physical, geographical presence - as we have the ample opportunity to observe - but just as importantly a special land of the heart and mind, an extended metaphor for a way of life remote from airports, tall apartment buildings, paved roads, modern vehicles and rural electrification of today, from technological advances such as those which have just begun to be noted as the novel ends. Recounted as it is, from the point of view of the rural poor, the story tells us little about the complexe social relations on the island, racial and cultural métissage, the French policy of assimilation..."³² Il est

³² J. David Daielsen, "Antillean Nature and Creole World Awareness in *Télumée Miracle*" In: Revue du Pacifique: Études de littérature française 3.1 (1977): 32-45.

évident que Danielsen a bien apprécié la présence primordiale de la géographie dans Pluie et vent, mais il considère que le fait que cette histoire soit racontée de la perspective des pauvres de la Guadeloupe ne souligne pas d'autres aspects importants du développement social et culturel. Il faudrait comprendre d'abord, qu'il s'agit de retrouver l'essence et l'identité d'un peuple par la reconstitution de son histoire. Il y a des situations dans le roman qui montrent les différentes réactions et les conclusions auxquelles arrivent certains personnages par rapport à l'influence coloniale. Les répercussions des politiques d'assimilation sont filtrées dans les réactions des habitants devant la nouvelle école. D'autre part, le personnage d'Amboise témoigne des relations sociales (entre les noirs et les blancs) en Guadeloupe et en France. La présentation des Desaragne évoque les relations entre les blancs ou métis et les noirs de la Guadeloupe - relation qui remonte aux temps de l'esclavage. L'école de la Ramée représente les efforts d'assimilation d'un apprentissage ancré dans la culture de la France. Télumée décrit parfaitement les sentiments que la nouvelle école éveille dans les enfants de Fond-Zombi. L'école ne pouvait pas arrêter leurs "eaux" de couler et de suivre leurs cours. Il y a même la représentation des relations douloureuses entre Télumée et sa soeur, qui était devenue une jeune femme qui savait lire et écrire; lorsque celle-ci rencontre Télumée un dimanche devant l'église, elle fait semblant de ne pas la reconnaître. Les gens de la Guadeloupe, surtout dans Pluie et vent, veulent préserver leur culture. Ils s'efforcent de s'ancrer dans une terre natale (connue) et dans un fond historique dont le code linguistique est né du métissage des langues africaines et du français.

Pierre Gamarra reconnaît la présence géographique comme essentielle au projet que proposent les deux romans de Schwarz-Bart. Dans son analyse de *Ti Jean* il déclare: "Il ne s'agit pas ici d'un pittoresque de surface, d'une fugitive et brillante 'couleur locale' mais, pour ainsi dire, de la couleur profonde, de la vérité pleine où chaire et peau ne se peuvent distinguer."³³ L'incarnation (embodiment) du terrain géographique en tant que "chair et peau" touche de près aux intentions de Simone Schwarz-Bart. Cette écrivaine a créé une oeuvre où l'univers physique est fondamental à l'univers psychologique. Le lien à la nature et à la terre sert d'élément unificateur et d'identification, et au lieu de se baser sur des références aux anciens (et à l'Afrique), la référence la plus importante devient celle qui s'insère dans la nature locale. "Le discours antillais est, dans ses profondeurs, un discours d'altérité dans la double dimension d'une présence au monde et d'une présence à soi qui totalisent des conduites où le "Même" et "l'Autre" ne cessent d'échanger leurs places."³⁴ La survie de l'Antillais (du Guadeloupéen) dépend de la connaissance de sa nature et de ses "origines". Dans Le Quimboiseur l'avait dit ... de Myriam Warner-Vieyra³⁵, Zétou trouve son salut dans la nature de son île. La dernière vision de Zétou la ramène auprès de son père: " ... du fond de la barque, c'était le large dos d'un homme au torse nu - ses

³³ Gamarra. 208.

³⁴ Toumson. 347.

³⁵ Myriam Warner-Vieyra. Le Quimboiseur l'avait dit ... (Paris: Présence Africaine. 1980).

muscles luisants de sueur évoquaient une puissance qui me rassurait - et un tout petit nuage blanc accroché à un ciel bleu."³⁶ Bien qu'elle se trouve internée dans un hôpital psychiatrique en France, Zétou se laisse glisser par le rêve et rejoint la barque de son père et le ciel de son pays natal. La symbiose entre le ciel, l'eau et la culture du père (pêcheur) soulignent l'importance de l'enracinement dans la nature du pays natal. Le contraste avec la réalité physique déprimante de la jeune femme souligne le besoin du Retour à la nature du pays natal. Les contraintes imposées par les médecins (qui représentent les autorités françaises) n'empêchent pas l'épanouissement du Retour facilité par le rêve. La brutalité de la réalité de Zétou s'impose physiquement, mais ne touche pas au Retour symbolique qu'elle fait. L'auteur signale ce retour comme le salut de Zétou et de l'Antillais exilé.

Le rapport entre la géographie et la parole est centré sur le processus identitaire. La parole donne la puissance à ceux qui la profèrent, elle tisse et forme de nouvelles identités. Selon Roger Toumson, "(u)n nouveau concept de la culture est en marche. Mais il n'a pas partie gagnée. Il reste à parachever, au sein de notre propre discours de réhabilitation culturelle et raciale, dans le champ idéologique de la revendication d'une spécificité linguistique et psychologique antillaise, la critique du concept ethnocentriste de "nature humaine".³⁷ Simone Schwarz-Bart présente la géographie

³⁶ Ibid. 138.

³⁷ Toumson. 345.

de la Guadeloupe et une géographie imaginaire, psychologique, fantastique, qui combine et transforme l'errance des peuples antillais en leur redonnant leur pays natal. La rupture brutale créée par la traite, le déplacement des esclaves et l'errance des marrons plus tard s'inscrivent dans un même territoire. Le fait de s'approprier la langue et la parole pour la donner à ceux qui ont été opprimés se fait en conjonction avec la récupération d'une terre d'origine - un emplacement géographique, lui aussi ravagé et violé, marqué par la rupture. La Guadeloupe devient un personnage - esclave, marron, errant - un déplacé, "à la dérive" ; mais il y a des fils invisibles tracés par la parole proférée et écrite qui la relie à ses habitants. Ces fils tiennent l'identité et le peuple sur l'île. Les romans de Simone Schwarz-Bart soulignent l'importance de connaître cette géographie et de la reconnaître comme la source de la vie et de l'identité du peuple. La présence physique de l'île et l'appropriation de la parole par ses habitants, hommes et femmes, les différentes manifestations de cette parole, par la langue (le créole et le français), la musique du tambour ou de la flûte, témoignent d'une identité propre - d'une identité créole fixée sur une "intérieurité".³⁸ Andrés Bansart considère les identités culturelles de la Caraïbe dans une étroite relation avec l'environnement physique naturel et le "cadre précis de la Caraïbe

³⁸ Mudimbe-Boyi utilise ce mot emprunté de L'Éloge de la créolité dans "Exile and errancy..." "L'intérieurité" s'oppose à "l'exteriorité", ces termes sont définis dans L'Éloge pour parler des identités qui veulent se former des extériorités dans des terres lointaines, extérieures au pays natal - comme le cas de l'Afrique. L'identité qui se fixe dans cet ailleurs empêche la création d'une identité propre, basée sur l'intérieurité; l'intérieurité suppose un regard sur soi-même, sur son pays natal, pour ramener l'antillais à son identité caribéenne.

insulaire".³⁹ Ce regard à l'intérieur marque une nouvelle perspective de la quête d'identité. Au lieu d'aller chercher ailleurs, dans un extérieur éloigné avec lequel seuls de souvenirs très anciens établissent le lien, la quête doit se concentrer dans l'intérieur. La nouvelle génération d'écrivains et d'écrivaines se sont rendu compte que la quête doit se mener vers une intériorité qui puisse aboutir dans une conception propre de l'identité et surtout de la culture. La stabilisation de l'identité commence par un ancrage qui mène à la reconnaissance d'une appartenance géographique définie.

³⁹ Bansart. "Identités Culturelles". 467.

Chapitre 4

LA FOLIE ANTILLAISE

"Women are in fact, caught in a very real contradiction. Throughout the course of history, they have been mute, and it is doubtless by virtue of this mutism that men have been able to speak and write. As long as women remain silent, they will be outside the historical process. But, if they begin to speak and write as men do, they will enter history subdued and alienated; it is a history that logically speaking, their speech should disrupt."

Xavière Gauthier¹

"La parole circule et ne se fixe pas. Elle est libre, diverse, changeante, dans ses contenus."

Madeleine Borgomano²

"Vivre, survivre ... Le besoin de survivance est si vif chez nous, femmes."

Colette

Ces citations nous engagent à quelques réflexions finales sur la parole quand elle est écrite par des femmes. En guise de conclusion, nous ferons le bilan des thèmes qui inscrivent l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart dans le domaine d'une écriture métisse (créole-

¹ Xavière Gauthier, "Is There Such a Thing as Women's Writing?" In: Eds. Elaine Marks & Isabelle de Courtivron, New French Feminisms: An Anthology (New York: Schocken Books, 1981) 161-164.

² Madeleine Borgomano, "Les Femmes et l'écriture-parole" In: Notre Librairie, Nouvelles Écritures Féminines: J. La Parole aux Femmes, 117 (1994): 87-94.

français) à la recherche d'un enracinement culturel, social et historique. Les deux grands thèmes qui retiendront notre attention ici sont les rapports étroits entre "la magie et la folie" dans Pluie et Vent et Ti Jean, ainsi que la résistance effectuée par la parole des femmes en tant que reconstitutrice d'une identité Antillaise.

La magie et la folie sont en effet étroitement liées dans les deux romans de Simone Schwarz-Bart; les connotations négatives ou néfastes de la folie, quand elle est considérée comme une maladie qui aliène le malade de la société et ne lui permet pas de participer au développement de cette société sont connues. Mais la "folie" dont il s'agit dans les deux romans de Schwarz-Bart correspond à la description qu'en donne Phyllis Chesler dans Women and Madness.³ Chesler compare le comportement des hommes et celui des femmes en signalant que d'une part, les symptômes de la folie chez les hommes reflètent une hostilité destructrice envers les autres (le cas d'Élie revient en mémoire), d'autre part, les symptômes des femmes se traduisent ou s'expriment plutôt par une "auto-critique" et une "auto-dévalorisation" qui présente des tendances auto-destructrices.⁴ Si la communauté de Télumée n'avait pas conservé ses liens de solidarité avec elle pendant l'étape de son isolement, aurait-elle été perdue à jamais? Télumée entre dans cette aliénation à travers un sentiment de néant créé par le mépris d'Élie. Il faut remarquer aussi que le cas de Télumée est différent de celui de sa grand-mère, Reine

³ Phyllis Chesler, Women and Madness (New York: Doubleday, 1972).

⁴ Chesler, 39-40.

Sans Nom. La Reine était aimée de Jérémie, mais son aliénation est venue du malheur et de la douleur devant la perte d'une fille.

Télumée finit par se recentrer sur elle-même en se séparant du monde d'hostilité qu'Élie lui impose. Elle devient "folle" parce qu'elle a essayé de s'occuper d'Élie, alors qu'il la bat quand même, et que tous ses efforts pour plaire à Élie ne font que le rendre encore plus violent. La distance qu'elle peut établir entre elle-même et les autres lui donne l'espace nécessaire pour se ressourcer et reprendre des forces. Elle regagne ainsi sa force et devient (comme Reine Sans Nom) une femme forte, une "femme-debout" devant les assauts de la vie.

Chesler conclut que la survie est une des caractéristiques qui relèvent du "pouvoir". "Psychologiquement, l'auto-préservation est cela même que la société patriarcale refuse aux femmes."⁵ Et Télumée fait un effort pour se préserver. Chez les Desaragne d'abord, puis avec Élie, elle veut rester intacte dans son for intérieur. Bien que Télumée se demande ce qu'elle a fait pour mériter le traitement qu'elle reçoit d'Élie, elle parvient à se préserver au sein de son aliénation même.

D'après l'étude de Monique Bouchard, Une lecture de Pluie et Vent sur Télumée Miracle de Simone Schwarz-Bart, la " ... folie n'a pas forcément une connotation tragique, la folie, c'est aussi une

⁵ Chesler dit : "Psychologically, self-preservation is precisely what patriarchal society forbids women." 294.

rébellion contre l'ordre établi, la déviance de la norme."⁶ Elle cite à cet effet une interview avec Simone Schwarz-Bart où l'écrivaine parle de ce qu'elle comprend par "folie": "C'est le génie particulier de l'Antillais. Le moteur de sa conduite. Je ressens, chez les gens que j'observe, une grande part d'irrationnel (...). Cette façon d'appréhender le monde, de ne pas vouloir calculer, de se donner entièrement à l'instant..."⁷ Ce "génie particulier de l'Antillais" que Schwarz-Bart égale à la "Folie antillaise" a des caractéristiques singulières. S'agit-il d'une marginalisation imposée par les "Autres" ou par les Antillais eux-même? Est-ce une façon de s'assumer et d'assumer la vie? La "folie antillaise" est plutôt un choix délibéré pour regagner la force, et une énergie pour échapper à la dureté de la vie, qu'un sentiment d'infériorité, ou un signe de faiblesse. L'aliénation est le choix de Toussine dans son silence et son écartement du monde.

Elizabeth Mudimbe-Boyi⁸ prend le cas de Télumée (qu'elle décrit comme une femme abandonnée par son mari et qui "entre" dans la folie en se retirant de la communauté jusqu'à ce qu'elle se rétablisse), et le compare au cas de Juletane et d'Elizabeth (dans Juletane de Myriam Warner-Vieyra et Kamouraska d'Anne Hébert) qui meurent toutes deux à la fin du récit. Télumée est

⁶ Monique Bouchard, Une lecture de Pluie et vent sur Télumé Miracle de Simone Schwarz-Bart (Paris: L'Harmattan, 1990) 210.

⁷ Bouchard, 210.

⁸ Elizabeth Mudimbe-Boyi, "Narrative "je(ux)" in Kamouraska by Anne Hébert et Juletane by Myriam Warner-Vieyra" In: Postcolonial Subjects: Francophone Women Writers (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996) 124-39.

temporairement en retraite, elle s'immerge dans les profondeurs de son être, au fond de sa cour - parfois collée à la terre, ou au fond des "herbes folles" qui envahissaient son jardin - mais elle le fait avec un but. Ce but est celui de se renouveler, de se "ressourcer", et aussi de remettre sa vie en ordre. Selon Mudimbe-Boyi, il est clair que dans le cas d'Elizabeth et de Juletane, il y a une folie qui reflète le malaise par rapport à la société dans laquelle elles vivent et qu'elles veulent défier délibérément l'ordre social.⁹ En comparaison avec Juletane et Elizabeth, Toussine n'a pas de sentiment d'inadéquation; il ne s'agit pas non plus d'un sentiment d'infériorité qui la ronge dans son intérieur. Télumée, par contre, a des sentiments de culpabilité, et elle se pose beaucoup de questions. "Heureusement" ces femmes ne sont pas confinées dans des hôpitaux ou des asiles, elles ne reçoivent pas de soins médicaux pour soigner leur "condition". Mudimbe-Boyi considère que dans le cas des deux romans qu'elle analyse, les personnages principaux (Elizabeth et Juletane) "n'ont pas eu de succès dans leurs quêtes d'identité propre. [mais] elles ont eu, au moins, du succès dans la transformation de l'espace féminin qu'elle s'approprient."¹⁰ Pour Mudimbe-Boyi, ces personnages s'assurent une survie - en tant que personnages littéraires. Par contre, Toussine et Télumée subsistent en tant que figures de femmes antillaises; elles se confondent avec la réalité, elles représentent des femmes fortes, imbues de puissance. Elles deviennent le prototype

⁹ Mudimbe-Boyi, "Narrative...", 135.

¹⁰ Mudimbe dit: "... sublimating madness or illness, the enclosed space has become the space that makes possible the constitution of their text. Madness or illness is the place from which their discourse emerges". 135.

même de la femme antillaise. Le personnage "fictif" de Télumée n'est pas restreint à la dimension strictement littéraire, tandis que Reine Sans Nom est aussi un personnage qui dès le début du roman entre dans la légende et la mythologie antillaises. À Fond-Zombi la vieille Reine Sans Nom se contente de sa vie, une vie qu'elle s'est forgée elle-même. Tout au long du texte, il y a des références au "destin du nègre" relié à la place que la femme occupe sur la terre. Pourtant ce destin qui paraît irrémédiable et irréparable ne l'est pas. Le chemin de ce destin est tracé, mais la façon suivant laquelle il sera traversé reste à être établie. Il y a toutes sortes de façons d'agir, de penser et de vivre qui entrent dans les conseils de la Reine. Man Cia, par exemple, fatiguée de sa vie humaine, décide de se transformer en chien. Elle est libre dans son choix et elle décide que le reste de son "éternité" elle vivra en chien... ou en crabe, qui sait? Mais man Cia choisit la façon dont sa vie va se dérouler. Télumée avait évité de travailler la terre des blancs (aux champs de la canne) mais elle finit par le faire. Cependant, au milieu des piquants de la canne, Télumée s'intègre aux travailleurs et aux travailleuses de la canne et sa peine devient la leur, formant une seule peine qu'ils supportent mieux dans leur solidarité. Quand Télumée décrit une journée de travail, elle dit: "... j'arrivais sur la terre de l'usine et je brandissais mon coutelas, et je hachais ma peine comme tout le monde, et quelqu'un se mettait à chanter et notre peine à tous tombait dans la chanson..."(201) La confrérie des Déplacés travaillait aussi aux champs de la canne, donc ils s'unissent au groupe des travailleurs. Or, il semble que la fonction de l'aliénation de ces êtres du morne la Folie

était une séparation volontaire, à la recherche d'une paix et d'une acceptation qu'ils ne trouvaient pas ailleurs. Ils composent une communauté et c'est d'ailleurs la seule où les habitants recherchent cette paix personnelle qui se répand partout.

Lorsqu'on tente de définir le terme de "folie" à la lumière de plusieurs romans antillais, "folie" devient l'équivalent d'un comportement social plutôt qu'une maladie. Bien que Télumée déclare (en sortant de son état d'alienation): "La folie est une maladie contagieuse..."(169), elle a été guérie, et sa guérison, comme elle l'avoue "était celle de tous, (sa) victoire, la preuve que le nègre a sept fiels et ne désarme pas comme ça, à la première alerte."(169) Télumée est guérie par le "bavardage" qui "emplissait la case", les visites, les fruits, les herbes aromatiques, la chaleur humaine et la solidarité des gens de la communauté. Cette "maladie contagieuse" comme elle l'appelle, est-elle une "maladie" ou plutôt une façon de réagir devant la vie?

La force de la Reine vient de son être intérieur; les gens pouvaient la considérer "une lunée" - une folle - mais elle continuait à vivre sa vie. La case de Toussine se trouvait "à l'endroit même où commence la forêt."(47) Cet endroit à la bordure de l'irréel, enjambant le fantastique et le réel, devient le refuge de la Reine et de Télumée. "Les gens ne la [Reine Sans Nom] comprenaient pas toujours, c'était une *femme fantaisie*, une *lunée*, une *temporelle*, mais tout cela ne l'amenait qu'à hocher la tête et sourire ..." (67) L'énigme et l'irrationnel sont du côté de la folie, mais aussi du côté de

l'identité. Man Cia et la Reine étaient de très bonnes amies, et ces deux femmes qui survivaient et qui riaient devant les assauts de la vie sont considérées comme étranges - différentes - par les autres. Mais leur folie vient du choix délibéré de montrer qu'elles arriveront à surmonter les difficultés de la vie, et qu'elles vivront pleinement. Leur philosophie de la vie est solide et s'enracine dans la magie et la réalité historique de leur pays. Cette philosophie de la vie représente un dédoublement de la personne, qui est nécessaire à ces femmes pour qu'elles puissent rester intactes, bien que, parfois, ce dédoublement soit interprété comme faiblesse d'esprit (folie), ou détachement de la "réalité".¹¹

La "Folie antillaise" surpasse les barrières de sexe. Il serait faux de considérer que seules les femmes sont susceptibles de folie. Ainsi, les amis d'Élie, le voyant heureux, se demandent pourquoi il ne les accompagne pas après le travail, à la buvette du père Abel. Il est certain que le bonheur d'Élie ne dure pas. Schwarz-Bart signale ainsi un lien direct entre l'image du "bonheur du nègre" et la folie. Quand Télumée décrit la scène où Élie répond à ses amis, elle dit: "Le discours désinvolte, provocant, cet air d'illuminé, tout cela représentait autant de signes irréfutables de nègre bienheureux. (...) Chacun semblait soupeser la vie, mettre en balance la misère du nègre, sa folie, sa tristesse congénitales et puis le contentement mystérieux qui vous vient quelquefois, à regarder la nature, la mer,

¹¹ Chesler envisage certaines différences entre la folie et le comportement conditionné des femmes ("madness and the conditioned female behaviour"). Elle écrit: "What we consider "madness" whether it appears in women or in men, is either the acting out of the devalued female role or the total or partial rejection of one's sex-role stereotype." 56.

les arbres, un hommes heureux."(129) La "valeur" du paysan guadeloupéen sur la terre est mise dans la balance, et d'une part il y a sa vie et sa misère, mais de l'autre il y a sa joie et sa folie. Apparemment, la joie ou le bonheur ne sont pas possibles. Serait-il donc "fou" de dire qu'ils sont "heureux", ou au moins, qu'il peuvent atteindre le bonheur? Ou bien, est-ce la folie qui leur permet de se croire heureux? Ces questions se posent constamment et surgissent de la lecture des deux romans de Schwarz-Bart.

Télumée voit un Élie qui va de "nègre bienheureux" à ivrogne enragé. Elle arrive à se demander si Élie habite toujours ce corps qui paraît envahi par le diable. La méchanceté d'Élie qui affleure après qu'il commence à boire, et quand le chômage et la situation économique s'aggravent, devient insupportable. Sa condition, un sentiment d'infériorité et la perte de ses illusions qu'il pourra devenir douanier, entraînent Élie dans l'alcool et la misère. Élie s'est mis à frapper Télumée de plus en plus, et à un certain moment, il s'est mis à le faire sans une parole, sans un regard, car son aliénation était complète. Le bonheur d'Élie faisait celui de Télumée, mais les coups et le bonheur devenu malheur brisent toute espérance de joie pour Télumée. Télumée articule le malheur d'Élie comme une espèce de malédiction.¹²

¹² D'après Chesler, "typically female symptoms all share a "dread of happiness", a phrase coined by Thomas Szasz to describe the 'indirect forms of communication' that characterize 'slave psychology'." "The expression of satisfaction (joy, contentment) are inhibited lest they lead to an argumentation of one's burden ... the fear of acknowledging satisfaction is a characteristic feature of slave psychology." 40. Donc, les symptômes de Télumée et la réaction d'Élie pourraient s'expliquer suivant les termes de la "psychologie de l'esclave" de Szasz.

Auprès d'Élie, Télumée arrive au bout de ses forces. Elle dit; "Un soir, je sombrai dans le néant..."(150); au commencement et à la fin de cette scène la même phrase se répète: "J'entendais et n'entendais pas, je voyais et ne voyais pas et le vent qui passait sur moi rencontrait un autre vent."(150-151) Pour décrire son état Télumée utilise les termes: "inexistante, alanguie, fantôme en apparition", et elle ajoute qu'elle s'était transformée en zombi. Voyant l'état dans lequel se trouvait sa petite-fille, la Reine décide de déposer quelques récipients de coco autour de la case de Télumée. Elle fait brûler de l'encens, du benjoin, des racines de vétiver et des "feuilles magiques" pour "créer un halo protecteur" qui éloigne le malheur. La magie entre encore en scène comme remède possible à la folie d'Élie et pour rétablir la vie de Télumée. Mais Télumée est profondément enfoncée dans sa folie et la magie de la Reine n'est pas suffisante pour la ramener à la vie. Ce n'est que plus tard dans le texte que l'incantation par la parole libérera Télumée de son aliénation.

Un groupe de personnages de Pluie et vent mérite d'être considéré ici. Les gens du morne la Folie sont décrits comme "des nègres errants", "disparates", "sans souvenirs".(186) Ils se faisaient appeler la Confrérie des Déplacés. Un peu plus loin dans la montagne, vivaient d'autres gens de la même commune, mais c'étaient "franchement des perdus"(126), on les appelait "les Égarés". La description des gens du morne la Folie donne des indices sur ces habitants comme des exilés dans leur propre pays. D'après Elizabeth

Mudimbe-Boyi. l'expérience de l'exil est non seulement géographique, mais aussi psychologique; le thème de l'aliénation (la folie) représente l'exil d'un monde hostile.¹³ La folie en tant qu'exil offre le subterfuge dont certains êtres ont besoin pour se remettre et récupérer. Il paraît paradoxal que dans un effort pour éloigner Télumée d'Élie et de Laetitia, Reine Sans Nom propose à Télumée de quitter Fond-Zombi et d'aller vivre au morne la Folie. Bien que la Reine soit tombée malade, elle insiste sur le déménagement. La Reine disait à Télumée que l'air de Fond-Zombi ne lui réussissait pas bien. Ce qui crée le paradoxe c'est qu'au moment de la réintégration de Télumée à la vie communale, la Reine lui suggère un "exil" physique.¹⁴

Après la mort de la Reine, Télumée suit ces conseils et se rend au morne la Folie. Tandis que Télumée s'éloigne de Fond-Zombi, et s'intègre à la communauté des "Déplacés", elle est plus centrée qu'auparavant. Cette étape de la vie de Télumée est très importante parce qu'elle est seule, après une courte fréquentation de man Cia, (qui l'initie aux bois, et aux attributs curatifs des plantes), puis man Cia abandonne sa forme humaine, laissant Télumée seule.

Du morne la Folie, Télumée dit qu'il est habité par ceux qui n'ont pas de mémoire; pourtant elle en a une. Elle se rappelle les conseils de la Reine et de man Cia, bien qu'elle avoue (après la

¹³ Mudimbe-Boyi. "The poetics...", 204.

¹⁴ La Reine avait déjà vécu l'exil de son "paradis". L'aliénation de la Reine après la mort de Méranée et le feu qui a consumé la maison se traduit par cet exil; le paradis qu'elle avait créé avec Jérémie et ses filles disparaît.

transformation de man Cia): "Je sus alors que la protection des morts ne remplace pas la voix des vivants."(195) Une fois que Télumée s'est intégrée à la vie de la commune, elle descend aux champs de la canne avec une "tristesse légère, souriante."(200) Sa vie est devenue celle d'une amareuse de canne. Quand elle pense à sa vie à cette époque, elle dit: "Et de temps en temps je m'arrêtais, histoire de remettre les choses en place, un peu, dans mon esprit, et je me disais souriante déjà, rassérénée ... il y a un Dieu pour chaque chose, un Dieu pour le boeuf, un Dieu pour le charretier... et puis je répétais à mon corps, tranquillement: voilà où un nègre doit se trouver, voilà." (201) Cet endroit n'était pas au milieu des champs de canne, parmi les piquants et sous le soleil épuisant, mais plutôt, un état d'âme auquel elle fait allusion. Télumée trouve parmi les Déplacés sa place au monde. Plus tard, elle ira s'installer à la Ramée, dans une case près du seul bâtiment en pierre (une église), mais elle signale que sa case tourne son dos à la mer et qu'elle est face "à [c]es bois". L'époque de son séjour parmi les Égarés est la plus lucide de sa vie: on pourrait penser que logiquement (d'après le nom du morne et celui des habitants) elle deviendrait elle aussi une "Déplacée/Égarée", et par ailleurs, encore plus aliénée qu'aux moments où elle se réfugiait au fond de son jardin. Les habitants du morne la Folie étaient là parce qu'ils avaient été rejetés des autres communes; par contre, Télumée avait choisi d'y aller. Le bonheur de Télumée est complet au morne la Folie lorsqu'elle vit avec Amboise. Mais ce bonheur est suivi lui aussi d'une période de perte et d'aliénation.

Phyllis Chesler insiste sur le fait que les femmes qui passent par des étapes d'aliénation et qui font de cette expérience une étape d'auto-découverte et de création d'une identité propre, ne sont pas obligées de renoncer à leur capacités d'aimer, de soigner et de s'occuper d'autres personnes.¹⁵ Télumée a l'occasion d'aimer encore une fois et de vivre avec un homme qui l'aime à son tour. Elle aura aussi la satisfaction de soigner et de guérir la petite Sonore.

Après la mort d'Amboise, Télumée semble désorientée parce qu'elle continue à préparer le manger et le bain pour Amboise. Elle retombe dans l'aliénation, mais cette fois-ci elle en sort à l'aide du défunt. Amboise parle à Télumée en rêve et lui demande de l'aider à quitter la terre. Télumée accède à la pétition du fantôme et le lendemain, elle est allée au cimetière et elle a coupé "trois baguettes d'acacia" et elle "fouett(a) la tombe de l'homme Amboise." (223) La magie des trois baguettes d'acacia fonctionne parce que Télumée y met son coeur et sa foi. Ainsi, Télumée revient à la vie communale et s'intègre à ses fonctions de "sorcière" du morne. Les gens commencent à la consulter et à lui amener leurs malades.

¹⁵ Chesler parle aussi de ce qui se passe quand une femme cherche à se préserver mais veut aussi s'occuper des personnes qui l'entourent. Selon elle, "Women whose psychological identities are forged out of concern for their own survival and self-definition, and who withdraw from or avoid any interactions which do not support this formidable endeavor, need not "give up" their capacity for warmth, emotionality, and nurturance. They do not have to forsake the "wisdom of the heart" and become "men". They need only transfer the primary force of their "supportiveness" to themselves and to each other - and never to the point of self-sacrifice. Women need not stop being tender, compassionate, or concerned with the feelings of others. They must start being tender and compassionate with themselves and with other women." (301).

Amboise était un homme qui avait voyagé et qui connaissait la France. Les gens le considéraient comme un fou quand il parlait. "Ici à Fond-Zombi, quand il (Amboise) parlait de la France, les gens le regardaient comme une brebis égarée, qui en a tant et tant vu que devenue folle." (217) La folie d'Amboise est une folie de défi. Il ne peut pas accepter la façon dont son peuple a été traité par les blancs. La voix d'Amboise est profondément polémique et politisée, et il reconnaît la force et la résistance de son peuple. Il disait à Télumée: "... nous avons été battus pour cent ans, mais nous avons du courage pour mille ans." (218) Amboise est allé s'exiler aux bois où il est devenu scieur parce qu'il n'a pas pu continuer à vivre à Pointe-à-Pitre. Il était revenu de France et il "avait lavé sa tête de toutes les idées blanches." (217) Il avait compris que "ces gens-là" avaient des origines très différentes des siennes. Mais après ses expériences à Paris, il est rentré dans son pays, et il a retrouvé la même attitude des blancs envers les noirs. Un jour il a ressenti le besoin urgent de tuer un homme qui passait dans la rue. "L'homme n'avait rien de particulier" (217), mais Amboise voulait le tuer. Il a pu se contrôler et il est allé consulter un sorcier. Le sorcier lui a dit qu'il était "habité par l'esprit de Satan." (217) C'est alors qu'Amboise a quitté la ville et est allé vivre et travailler aux bois. Sa folie est liée à une réaction devant l'injustice et l'ordre social. Le sorcier diagnostique son mal et Amboise se met à l'écart de la société, car le contact d'Amboise avec les blancs a des résultats néfastes. Au morne la Folie, Amboise est le seul qui puisse aider les coupeurs de la canne dans leur revendications pour de meilleures conditions de travail. Non seulement il représente les travailleurs dans la grève, mais il

s'était déjà intégré au travail dans les champs de la canne. Les travailleurs se rappellent qu'Amboise avait dit: "... quel élan sauvera le cabri du couteau?"(221) Paroles prophétiques puisque "le sort du cabri attaché dans la savane ne se trouve pas en lui, mais dans l'existence de la lame."(219)

En général, parler de la folie chez les femmes est assez courant, mais les hommes sont touchés par elle aussi. L'exemple d'Élie et de l'ange Médard dans Pluie et Vent en sont la preuve. La marque de la folie dans le roman Ti Jean a un lien avec le sentiment de bonheur et de malheur des personnages aussi. C'est-à-dire que le bonheur est considéré un fait presque impossible et "rêver" d'être heureux ne serait qu'une folie. D'autre part, le malheur est insupportable et mène à la folie aussi (comme l'exemple de man Éloise). La magie est également liée à la folie; c'est le cas de la force de Wadamba qui lui vient de la magie et de sa "folie". Il a survécu à l'esclavage et au colonialisme - il est devenu l'Immortel - mais il a passé sa vie en exil, éloigné des habitants de son pays (des mornes et des communes avoisinantes) et entouré "d'esprits et d'ombres". Dans ce roman, Égée est la femme la plus lucide. Elle incarne la raison et la logique. C'est la femme douce, tendre et intelligente. De son côté, man Éloise, qui avait été violée par son père Wadamba (à l'âge de neuf ans), fuit la case de celui-ci et descend vivre parmi les gens d'En Bas, mais l'empreinte de l'Immortel la suit le restant de sa vie.

À la naissance de Ti Jean, Éloise le regarde et remarque que le "ti'mâle serrait les poings, les pouces rentrés à l'intérieur, comme

pour donner plus de force aux coups dont il gratifierait un jour cette femme folle qui court les rues, cherchant qui dévorer, la vie."(26) Éloïse sait que son enfant doit affronter la vie et le premier problème qui se pose, c'est son nom. Les femmes du village décident qu'il portera le nom de son père défunt, mais par peur que le défunt ne réponde lorsqu'on appelle l'enfant, Ti Jean n'a pas eu de nom pendant ses premières années. En effet, en regardant l'enfant, Éloïse reconnaît les traits de Wadamba. Elle va le voir pour lui demander de lui donner un nom et sa rage devient une folie quand Wadamba lui dit que son nom l'attend devant lui. Elle exige un nom pour son enfant mais Wadamba le lui refuse. Elle devient "comme une égarée" et elle se met à battre Wadamba avec son bâton, et elle "ponctuait son grief d'un grand coup."(28)

La folie et la magie s'entrecroisent dans Ti Jean. Toutes les oeuvres maléfiques de l'Immortel ponctuent l'état mental d'Éloïse. L'inceste, le viol et la conception de son enfant par les oeuvres de Wadamba constatent la folie de celui-ci et contribuent à la folie d'Éloïse. Dans ce roman, comme dans Pluie et Vent, la folie est considérée comme un trait ou une caractéristique partagé par les femmes aussi bien que les hommes. Le soir dans la véranda de man Vitaline, "se poursuivait l'éternelle conversation sur le nègre, son insignifiance et sa folie et le mystère insondable qu'il représente à ses propres yeux."(49) L'insignifiance et la folie - vont-elles ensemble? La deuxième est-elle une conséquence de la première, ou vice versa? Cette même phrase se repète deux pages plus tard dans le texte.

Ti Jean s'est réfugié dans les bois lui aussi, une fois que la Bête a avalé le soleil et les astres; mais il revenait toujours à la case que man Éloïse n'avait pas voulu abandonner. Il retrouvait toujours man Éloïse assise sur un banc de vieille chantonnant une chanson qu'elle s'était inventée:

"C'est folie
Pure folie de s'en aller ainsi
Tandis qu'accouchait la mortelle
L'ombre effroyable tomba sur la terre
Oh ce n'était pas la nuit
non pas les ténèbres
C'était l'ombre même de la vie

Enjambe-la. enjambe-la
Voyageur des plaines
Toi qui t'en vas au loin
Jusqu'au bout des contrées perdues."(103-4)

Ti Jean reconnaît que la folie a enveloppé sa mère. Il l'entend parler et dire que ses "entrailles sont bourrées de plomb et [son] coeur est de fer"(104). et il sait que dans sa solitude et dans son obscurité, sa mère a été touchée par la folie. Ici encore, il s'agit d'une femme qui ne veut pas quitter sa case, et qui attend la fin, le dénouement de cette tragédie survenue à son pays. Son chant, que Ti Jean trouvait mystérieux, est pourtant très clair. La folie qui entoure Éloïse lui vient depuis le moment où elle a fait face à Wadamba, après dix ans d'absence, où elle est remontée le voir pour lui demander un nom pour son fils. Et maintenant, le seul homme qu'elle a aimé et qui l'avait rendue heureuse est mort. Elle savait très bien que Wadamba l'avait tué. Dans sa chanson, c'est elle la mortelle qui accouchera de son enfant, mais elle n'aura plus l'homme qu'elle aime. L'ombre qui tombe sur la terre est la présence de

Wadamba en tant qu'Immortel. Il reste sur la terre et son ombre, son histoire, se dérouleront et seront dévoilées par son petit-fils, Ti Jean. Cette nuit artificielle qui enveloppe la Guadeloupe entière est provoquée par la Bête qui a avalé le soleil. Cependant, Éloïse ressent cette nuit comme une marque de Wadamba. Ce sont la présence de Wadamba et celle de la Bête qui plongent Éloïse dans la folie. Son espérance est dans les mains de son fils, Ti Jean, ce voyageur, celui qui peut enjamber la vie et son histoire, celui qui voyagera "jusqu'au bout des contrées perdues."

Man Éloïse meurt enveloppée dans cette folie, tandis que son chant reflète l'amertume et la douleur. La puissance de l'Immortel la mène à vivre dans un monde mystérieux, où des forces surnaturelles façonnent sa vie. Man Éloïse est tombée dans la folie par le viol, la violence et l'enchantement magique de l'Immortel. Le fait qu'Éloïse avait passé une dizaine d'années avec son compagnon Jean L'horizon et qu'elle n'avait jamais eu la possibilité de mener à bout une grossesse signifie que la malédiction de Wadamba la poursuivait. Alors même qu'elle est heureuse et aimée, son bonheur est déchiré par un maléfice épouvantable qui tue toutes les créatures qu'elle conçoit dans son ventre. Jean L'horizon est devenu fou aussi, il est parti un matin (sachant qu'Éloïse était enceinte) parce qu'il ne pouvait pas faire face à la douleur d'avoir un autre enfant mort-né.

Les premières années de Ti Jean sont marquées par le silence. Éloïse ne lui parlait pas beaucoup, "... l'enfant ne se servait guère plus de sa langue que man Éloïse et leur case était la plus silencieuse de

Fond-Zombi, sinon la plus silencieuse de toute la Guadeloupe."(31) Pendant sa jeunesse man Éloise (Awa) avait été silencieuse aussi. "L'Immortel pouvait rester des semaines entières sans lui adresser la parole."(19) Wademba traitait Awa quelques fois comme une servante, comme un animal et comme un objet sexuel. Les conséquences de cette enfance violentée se répercutent dans la façon dont man Éloise élève son fils les premières années de sa vie.

La magie a entouré la vie de Ti Jean depuis le moment où il était une petite graine d'homme dans le ventre de sa mère. La magie de Wademba, présentée comme obscure, négative et néfaste est comparable à la magie de man Justine. Man Justine a été retrouvée morte sur la route et devant les yeux de toute la commune (Ti Jean était là aussi) elle a changé d'aspect, passant d'oiseau en être humain. Cet incident marque l'entrée de Ti Jean dans la vie de la communauté. Cette magie de la métamorphose sera d'ailleurs un des dons de Ti Jean, et c'est ce don qui permettra le commencement de sa quête.

La folie ne distingue pas entre les humains ou les animaux, car dans Ti Jean, même les animaux deviennent fous. À son retour du plateau d'En Haut, après la mort de Wademba, Ti Jean se retrouve "dans un monde sans profondeur et sans écho, une savane désenchantée."(66) Il essayait d'entendre la voix du bracelet en cuir que Wademba lui avait donné, mais il n'entendait rien. Ti Jean décide donc d'aller aux bois et de devenir chasseur. Au départ, il savait que la plupart des chasseurs "perdaient ... la raison."(67) Il

avait emmené une chienne mais elle était "devenue folle à cause des Puissances qui tombaient sur l'esprit de la bête incapable de leur résister."(69) Ti Jean aussi avait du mal à supporter les visions et "les apparitions nocturnes, (de) zombis, chevaux à diables, boules de feu ... animaux à traits humains ..." (69); cependant Ti Jean a pu résister à ces visions et aux apparitions. "À son éveil, il retrouvait un élytre d'insecte au coin de sa bouche, un débris indéfinissable sur sa langue. Et tâtant son corps glacé par l'effroi, il basculait soudainement dans l'errance et le fluide, le fluide et l'errance. Mais sa tête ne s'en allait pas, elle demeurait bien vissée sur ses épaules, comme il se doit; et au plus haut de l'épouvante, il éprouvait une étrange satisfaction à se trouver là de son propre chef, et à pouvoir se dire que si sa cervelle en venait à se démonter, à force et à force, au moins la défaite serait sienne..."(70) Ti Jean arrive donc à garder "une bonne tête" sur ses épaules. Il reste lucide, même devant les apparitions et les épouvantes et il en ressort victorieux.

La folie appartient aussi à ces "mystères du monde" dont les hommes font partie. Ti Jean exprime l'incertitude et le mystère indéchiffrable du "nègre". "C'était un sentiment confus qui lui venait de temps en temps, face à certaines conduites des gens de Fond-Zombi, à leur divagation, à leur goût pour l'extravagance et l'inutilité: il découvrait que des entrailles de man Éloïse était sorti le plus fou..."(86) La folie antillaise est aussi un refus, le refus d'une réalité oppressive qui n'a pas de justification morale. Par exemple, le frère d'Égée, Ananzé était un rebelle. C'était un fou, un égaré; mais Ananzé était en réalité un jeune homme qui dénonçait les injustices; il était

prêt à se battre, même à tuer, s'il s'agissait de sauver son honneur. Au retour à la Guadeloupe, Ti Jean ramène Ananzé aux bois avec lui. Un fois réveillé, Ananzé raconte à Ti Jean ce qui lui est arrivé. Il parlait et Ti Jean essayait de comprendre ses paroles:

" Au commencement , quand les choses sont arrivées, j'ai cru tout d'abord que je devenais fou ..."

- Les choses? (lui demande Ti Jean).

- Eh bien, reprit Ananzé avec une pointe de raillerie... c'est quand j'ai commencé à mourir et à renaître, et mourir encore et renaître. La première fois, c'était à l'habitation Belle-feuille où ils m'avaient pendu haut et court, tel un congre sale. Ils m'ont laissé trois jours sur la corde et je ne bougeais pas. Je savais bien que j'étais mort et pourtant, j'entendais leurs paroles, je sentais la brise sur mon corps. Quand ils m'ont jeté dans le trou, j'ai creusé la terre au-dessus de moi et je suis sorti, j'ai été vers une autre plantation, c'était pour moi comme dans un rêve. Et même après le deuxième, la troisième fois, je n'y croyais pas tout à fait et il me semblait que j'avais perdu la tête."(271)

Il était devenu un esprit errant. Il revenait constamment auprès des travailleurs des plantations pour les inciter à faire la grève pour améliorer leurs conditions de travail. Il leur disait de ne plus accepter l'abus des maîtres et des propriétaires des usines. Ananzé symbolise aussi le "nègre marron" qui doit se réfugier dans les bois. Ainsi, Ti Jean et Ananzé restent cachés dans les bois et redescendent la nuit; mais la solitude et "les esprits" qui rôdaient dans ces lieux la nuit menaçaient de les rendre fous. Ananzé dit qu'il est déjà fou, mais en réalité, il avait été pendu pour avoir invité les travailleurs des plantations. Est-ce folie ou défi de demander des conditions de travail plus humaines?

Le séjour de Ti Jean en Afrique, séjour onirique, est guidé par le jeune prince Maïari. Maïari pense que l'étranger est fou, parce qu'il pose des questions sur sa mort, son passé et la vie de son grand-

père Wademba. Plus tard dans son parcours de l'Afrique, Ti Jean rencontre "un groupe de trois personnages"(147) qui appellent "folie" son désir de vouloir retrouver ses origines et sa place, parmi ceux qui avaient vendu et fait un esclave de Wademba. Ils lui disent de retourner parmi les siens, à quoi Ti Jean répond: "Les miens, ne suis-je pas parmi eux?"(148) Ti Jean est étonné et offensé par ces trois personnages. Celui qui parlait avec lui semblait être un vieux dignitaire: "Le ciel à beau éclairer, dit-il, les yeux de l'aveugle demeurent dans l'obscur. Si ton langage n'était pas comme la nuit, et si tes paroles n'étaient pas comme des cris de chouette dans la nuit, tu saurais que Wademba a été vendu avec l'assentiment des dieux. Hélas, jusqu'à quand durera votre folie?"(149) Le fait que le vieux dignitaire commence par tutoyer Ti Jean et finit en utilisant le pronom "vous" est à souligner, car son discours s'inscrit dans une perspective aliénante pour Ti Jean. Dans ce contexte, la folie de Ti Jean est sans doute la "Folie antillaise", la recherche des origines là où il y a eu une rupture, car les cultures de la Caraïbe ont commencé leur transformation depuis l'esclavage et le colonialisme. Dany Bébel-Gisler souligne l'importance de cette transformation (culturelle) manifestée dans la création du créole.¹⁶ D'après Bébel-Gisler, la formation de cette nouvelle langue marque le commencement de la culture métisse qui persiste aujourd'hui dans la Caraïbe créolophone. La langue de Ti Jean n'est pas celle des Africains qu'il rencontre. Le vieux dignitaire souligne cette différence; pour eux la langue de Ti Jean est incompréhensible.

¹⁶ Dany Bébel-Gisler, Langue créole force jugulée. (Paris: L'Harmattan, 1981).

Pendant son parcours dans le Royaume des Ombres, Ti Jean rencontre "l'égarée des égarés", une jeune fille aux lèvres distendues par deux plateaux de bois."(202) Ti Jean raconte son histoire à la jeune fille en se disant "qu'il avait fallu rencontrer l'égarée des égarés pour oser s'ouvrir enfin de cette folie, extravagance insigne. qu'il était bien obligé d'appeler sa vie..."(203) Les Africains rencontrés ne comprenaient pas la folie de Ti Jean, et seule une égarée pouvait l'apprécier et le comprendre. À ce moment dans le récit revient l'image de la vie en tant que femme folle. Il est intéressant de noter que c'est à partir de cette rencontre avec la "jeune femme au bec de canard"(207) que Ti Jean commence à retracer son retour. La jeune femme lui a parlé de la "Reine-aux-longs-seins, une magicienne, une vraie faiseuse de destinée qui connaissait tous les chemins du Royaume."(206) Ti Jean retrouve l'espérance de regagner la Guadeloupe parce qu'il se dirige vers cette "faiseuse de destinée". Il ne sait pas ce qui l'attend, mais "il lui suffisait "d'évoquer (le) visage espiègle et gracieux (de la jeune fille au bec) pour se transporter aussitôt à la Guadeloupe, retrouver le chemin de Fond-Zombi dont il connaissait maintenant toutes les pierres, tous les arbres et tous les visages, mieux qu'il ne les avait connus de son vivant..."(208) Cette jeune femme égarée illumine le sentier de Ti Jean et parfois Schwarz-Bart utilise l'adjectif "illuminé" pour parler de certains personnages atteints par la folie. Dans le cas de la jeune femme au bec, le sens est littéral.

À la fin de ce parcours Ti Jean rencontre Eusèbe l'ancien en France (dernier port dans son voyage); Eusèbe lui parle dans des termes que Ti Jean caractérise comme "fantaisie incroyable". Eusèbe prépare Ti Jean pour son voyage de retour à la Guadeloupe et lui dit: " - Alors, tout est en ordre, et temps vient de nous séparer ... disons-nous adieu en vieux fous que nous sommes, vieux fous définitifs, qui avons toujours aimé les tâches inutiles." (247) Quelles "tâches inutiles"? La quête de Ti Jean qui dure des éternités est-elle considérée une tâche inutile par Eusèbe? La perpétuation de son passé et de son histoire dans la mémoire vivante est-elle la tâche qui mène Ti Jean dans une quête inutile? L'inutilité de cette tâche apparaît en fait au moment du retour. Le dernier chapitre du roman s'intitule "La fin et le commencement", et cette fin marque le renouveau. Ti Jean revient avec une sagesse d'ancien mais il est encore jeune, et son retour est le commencement d'une (H)istoire antillaise, plus particulièrement guadeloupéenne. Il était inutile d'aller chercher ailleurs ce qui était dans sa terre natale et surtout en lui-même. Ni les Africains, ni les Français ne pouvaient comprendre la "folie" de Ti Jean; il trouvera les réponses à ses questions vers la fin de son parcours. Sa quête extérieure finit par l'initiation d'un nouveau regard (intérieur) sur la Guadeloupe et son peuple, dont il a garanti la survie par cette même quête. La circularité du parcours de Ti Jean trace finalement une trajectoire qui monte en spirale, car sa quête a un même point de départ et de retour, la Guadeloupe, mais le moment n'est pas le même. C'est-à-dire que l'espace redevient le même, mais que le temps a été "transgressé". Il y a eu une évolution et la "folie" de Ti Jean est devenue sagesse et pouvoir de survivre.

Ti Jean réagit aux paroles d'Eusèbe en lui confiant un message pour Wademba, si jamais "au bout de sa folie"(248) il le retrouvait. Eusèbe dit: "- Folie pour folie, je t'en baillerais moi aussi une bien belle: Si jamais tu rencontres à nouveau la Bête, souviens-toi que sa force n'est pas en elle-même, mais en l'oiseau qui se niche dans son oreille... "(248) Ti Jean se dirige vers la Guadeloupe où il retrouvera la Bête, dont la force secrète a été révélée par Eusèbe.

Ti Jean est un roman où la folie se présente comme interprétation d'une façon de penser, d'agir et de rêver. L'incompréhensible pour les autres (les maîtres des plantations, les Africains et les Français) est nommé "Folie". Pourtant, les personnages qui étaient des esclaves (Wademba, Eusèbe) et les Guadeloupéens (Éloïse, Ti Jean, Ananzé, etc) retrouvent leur identité dans cette "Folie antillaise". La "folie" qu'ils reconnaissent en eux-mêmes se traduit par un désir de se définir en tant qu'individus et nation. Leur "folie" est celle de vouloir accéder à une identité propre.

CONCLUSION

"La folie et le silence auto-imposé est une quête. C'est la quête d'une voix intérieure - une voix qui est aux entrailles. Cette voix retrouvée / trouvée permet l'acte de la parole."¹ Ces paroles ont été prononcées par Werewere Liking, pour qui le silence (en général confondu avec la folie) est une tactique, un moyen de trouver une voix interne, une voix qui initie le processus créateur. Dans ce sens, le personnage de Reine Sans Nom entre dans un silence de deuil devant la mort; mais elle ne reste pas dans un néant indéfini qui l'engouffre et la consomme. Bien au contraire, elle en sort avec de nouvelles forces et quelque temps plus tard (la) "Victoire", sa troisième fille, qui à son tour sera la mère de l'enfant Télumée. Dans Pluie et vent, la parole et le silence sont donc des actes de volontarisme. Depuis un très jeune âge Reine Sans Nom avait "...une foi inébranlable en la vie. Devant l'adversité, elle aimait dire que rien ni personne n'userait l'âme que Dieu avait choisie pour elle, et disposée dans son corps."(13) Depuis le commencement du roman, Toussine Lougandor (Reine Sans Nom) était un personnage appartenant à la légende. Télumée entendait sa mère Victoire dire

¹ Werewere-Liking, cité par Irène Assiba d'Almeida. Francophone African Women Writers, 3.

que: "Toussine était une femme qui vous aidait à ne pas baisser la tête devant la vie, et rares étaient les personnes à posséder ce don."(11) Dès son entrée en scène, la parole à la bouche, Toussine est présentée en femme vaillante et combattante. Etre mythique et Reine par appellation populaire, Toussine engendre dans le texte de Pluie et vent la voix qui accompagne Télumée tout au long de sa vie. La Reine lui apprend à rire et à pleurer, à cultiver et à récolter. Susanne Mülheisen, en discutant la tradition orale et le rôle de la voix des femmes dans la littérature de la Caraïbe,² affirme qu'en général les femmes sont associées à la tradition orale en tant que "préservatrices" des traditions autochtones par le moyen des contes, des légendes, des chansons, des devinettes, et des autres manifestations de l'oral. Elle souligne aussi que cette association est dûe à l'exclusion des femmes du pouvoir politique. Donc les écrivaines de la Caraïbe représentent des femmes qui prennent la parole, soit pour préserver, enrichir ou continuer la culture de base, et reprennent à leur tour ce pouvoir qui leur a été refusé.

Simone Schwarz-Bart transforme les voix réduites au silence de son pays, la Guadeloupe, en voix sonores. Les voix créoles des femmes guadeloupéennes passent par le processus transformateur de l'écriture et de l'imaginaire schwarz-bartien. Pluie et vent et Ti Jean sont des romans où la langue créole est combinée avec le français pour donner une voix métisse. Cette écrivaine s'engage ainsi

² Susanne Mülheisen, "Encoding the Voice: Caribbean Women's Writing and Creole." In: Ed. Joan Anim Addo, Framing the Word: Gender and Genre in Caribbean Women's Writing (London: Whiting & Birch Ltd., 1996) 2.

dans un processus (re)créateur de la parole et du peuple guadeloupéen. Simone Schwarz-Bart réussit à faire entendre la voix des femmes et des hommes de la Guadeloupe dans des textes où les composantes de base sont la parole proférée et la parole écrite.

Joan Anim Addo utilise le mot griottes pour parler des femmes africaines et antillaises.³ On peut dire que Schwarz-Bart entre dans cette catégorie puisqu'elle reprend la parole et transmet l'écho de la voix tout au long du récit.

Cependant, le côté négatif de la parole est signalé aussi par l'auteure. Il y a des moments dans Pluie et vent où la parole est méprisée ou discréditée. Certaines paroles affaiblissent et ne contribuent pas à la préservation de l'identité de la femme en tant qu'individu, et finalement en tant que participante active dans la (re)création/(re)constitution de l'Histoire de son pays. Cet aspect négatif de la parole est souligné dans la scène suivante où, durant la lessive du dimanche, Télumée accompagnait sa grand-mère et parfois, "les femmes bruissaient de paroles empoisonnées, la vie tournait en eau et dérision et Fond-Zombi tout entier semblait gicler, se tordre et se répandre dans l'eau sale, en même temps que les jets de mousse vapeureuse et brillante." (50) Alors, Reine Sans Nom reprenait tout son linge et disait à Télumée: "...viens-t'en très vite" (50) et elles regagnaient le chemin vers leur case. La Reine ne voulait pas que Télumée entende les paroles proférées par ces

³ Joan Anim Addo, "Audacity and Outline: Writing African-Caribbean Womanhood" In: Framing the word, 220.

femmes qui jetaient des "paroles empoisonnées" en l'air. Dans le chemin la Reine chantait des "biguines des temps anciens." (51) Télumée reconnaît la force de la parole et parfois le silence s'imposait pour empêcher que le mauvais sort retombe sur les paroles proférées. Télumée se rappelait aussi des après-midis auprès d'Élie au Bassin bleu et des paroles d'Élie, qu'elle aurait préféré "qu'il les garde au fond de lui, soigneusement abritées du mauvais sort." (75) La parole sert aussi à conjurer, et dans cette même scène au Bassin bleu, Télumée se rappelle un moment où Reine Sans Nom dit un de ses contes. Dans le conte un petit oiseau savant "conjurait la vie par son chant ..." (75) pareil au petit oiseau, les paroles de la Reine revenaient à Télumée et elle se "prenait pour l'oiseau qu'aucune balle ne pouvait atteindre..." (75) Le chant de l'oiseau avait un pouvoir incantatoire. Une fois proféré, il empêche le chasseur de le tuer. A travers le texte, la parole sert à éloigner le mal et le mauvais sort, mais elle sert aussi à envoyer le mauvais sort à quelqu'un. Dans les deux cas, la parole devient une arme et parfois le silence est un choix exprès pour mettre fin aux maux de la parole.

Irène Assiba présente le silence comme une communion et pas nécessairement comme une séparation.⁴ Le silence a dans ce cas une fonction créative et créatrice: "It is vital to know how to remain silent in order to fathom the significance of speech (...) Silence then serves as a creative function by opening up the imagination and bringing about innovation." ⁵ Donc le silence fournit un espace pour

⁴ Irène Assiba, Francophone African Women Writers, 63.

⁵ Ibid. 134.

repenser et trouver de nouvelles façons d'agir. Le silence gonfle et vide la parole de puissance. C'est-à-dire que le silence précède la parole et la suit. Dans les romans de Simone Schwarz-Bart, les silences qui glissent encore (les silences de Toussine, de Télumée, de man Cia, d'Amboise, d'Élie et de man Éloïse) remplissent la parole et sont en contraste avec le caractère poignant de la parole prise.

Dans Ti Jean, man Éloïse vit et meurt dans le silence, le même silence dans lequel elle est élevée par Wadamba. Son silence représente le désir de prévenir l'intervention de l'Immortel dans sa vie et dans la vie de son fils Ti Jean. Man Éloïse vit à l'écart des autres parce qu'elle sait qu'elle est entourée par l'esprit de l'Immortel (Wadamba) et pour éviter que de pires calamités ne retombent sur elle, elle choisit le silence. Sa décision de garder le silence résulte de sa croyance à la puissance de la parole proférée. De cette façon, dans son silence, la parole qui pourrait provoquer les esprits, et surtout celui de l'Immortel, est évitée.

Man Éloïse s'exprime dans ses chansons énigmatiques après que la Bête avait avalé le soleil. Ti Jean essaie d'y trouver des interprétations mais il arrive à la conclusion qu'elle est devenue folle. Ce n'est qu'après sa mort que sa voix revient et elle dit à Ti Jean: "Les morts vois-tu il faut les enterrer, Ti Jean, voilà ce qu'il faut faire..."(110) Les paroles de man Éloïse servent de consolation à son fils, qui, de retour à la case, a trouvé sa mère moribonde à cause d'un coup de sabot que la Bête lui "avait flanqué" dans la poitrine.(110)

Sa voix revient du royaume des morts au moment où son fils a envie de se jeter dans le trou qu'il avait creusé pour enterrer le corps de sa mère. La tentation du suicide fait que man Éloïse (ou plutôt sa voix) revient sur la terre, auprès de son fils, pour l'aider à se remettre de cette perte et à continuer sa quête. Le silence de man Éloïse cache sa joie de voir son enfant et de le guider silencieusement dans la vie.

Le silence est aussi rattaché à la mémoire et au repère historique dans un effort de recréation. David Mariott constate que: "Silence cannot be dissociated from the working through of memory and mourning (...) In other words, such silence is an archive containing the silences of 'woman' and of blacks."⁶ Il ajoute: "Uncovering such silence becomes the work of writing as a process of memorialisation and of working of the poetic as already other, naming the foreignness of self this task takes on a particular urgency and the traditional historical excision and exclusion of women and blacks from the archive that is writing."⁷ Les écrivaines (de l'Afrique et de la Caraïbe) inscrivent leurs voix et les voix des femmes qu'elles (re)présentent dans leurs écrits, et leur travail scriptural de "mémorialisation" a pour fonction d'inscrire leurs peuples dans un nouveau présent en leur donnant une voix par l'écriture. Le silence-archive contient les blessures infligées à un peuple et le refus initial d'une interaction active (du même groupe considéré en dehors des cercles du pouvoir politique et autres) dans le développement

⁶ David Mariott, "Figures of Silence and Orality in the Poetry of M. Nourbes Philip" In: Framing the Word, 75-87.

⁷ Ibid, 76.

historique de la Caraïbe. Le silence-archive devient aussi un espace de réflexion et de repli sur soi-même, dont le résultat se constate dans les oeuvres des écrivains/écrivaines de la Caraïbe.

Dans "Memory, Voice and Metaphor"⁸, Kitzie McKinney souligne le lien créé entre les femmes par la mémoire, la voix et la métaphore. À travers les récits de vie ou par les mythes et à l'aide de l'imagination, Simone Schwarz-Bart réaffirme les voix des femmes guadeloupéennes. Ces voix "se rattachent et se relient en formant une union basée sur la vie quotidienne, l'esprit d'introspection et l'expérience personnelle."⁹ Tous ces éléments confirment que la parole des femmes est le fondement de leur pouvoir de se préserver et de préserver leurs cultures. Pour McKinney le fait que Télumée ne quitte jamais la Guadeloupe et reste dans une même zone rurale où se trouvent les différentes communes qu'elle parcourt, n'interrompt pas ce "lien entre la voix et la mémoire."¹⁰ Si Télumée s'exilait, son histoire ne serait pas tissée en conjonction avec celle des communautés où elle a vécu.

Pour Assiba, la "prise d'écriture" des femmes est une "prise d'armes."¹¹ D'après son analyse, cette prise d'écriture présente

⁸ Kitzie McKinney, "Memory, Voice and Metaphor" In: Ed. Mary Jean Green, Postcolonial Subjects: Francophone Women Writers (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996).

⁹ Ma traduction de Kitzie McKinney, "Memory ...", 22.

¹⁰ Ibid, 27.

¹¹ Irène Assiba d'Almeida, "Femme? Féministe? Misovire?" In: Notre Librairie: Nouvelles

plusieurs façons de traiter différents thèmes "féminins". "Ainsi la prise d'écriture des femmes engendre la parole polysémique et multiforme. Suggestive, incantatoire, prophétique ou rebelle, la voix des femmes se lève désormais pour souligner les abus contre la personne des femmes en particulier, mais aussi contre celle des enfants et la société en général."¹² L'analyse d'Assiba est valable pour les écrivaines antillaises, notamment Simone Schwarz-Bart qui présente une femme (Télumée) à la recherche d'une place au monde. Télumée est une femme qui résistera aux assauts de la vie. La parole rapportée par son aïeule Reine Sans Nom et son amie man Cia lui donneront la force et le courage de se forger cette place. Elle aura aussi sa communauté qui l'aidera à surmonter les difficultés quotidiennes. Comme le constate Renée Larrier: "Les amitiés féminines fournissent le soutien émotionnel dans des circonstances difficiles et par conséquent sont essentielles à la survie des femmes."¹³

Toussine est sans doute le lien entre le passé (historique), le présent et l'avenir de Télumée. Selon McKinney, le passé entre dans le présent par la mémoire et se manifeste par la voix.¹⁴ Chez les Desaragne la réalité agresse Télumée, mais elle se défend en se

Écritures Féminines: I La Parole aux Femmes 117 (1994).

¹² Ibid. 50.

¹³ Renée Larrier, "Les racines ne meurent jamais" In: Notre Librairie 117 (1994): 109. Voir aussi du même auteur: "Témoignage et résistance: L'Holocauste et l'Esclavage dans L'Étoile Noire" In: Elles écrivent des Antilles (Paris: L'Harmattan, 1997).

¹⁴ Ma traduction de McKinney. "Memory...", 3.

souvenant des chansons de la Reine; elle dit: "... Et lorsque je chantais je coupais ma peine, et ma peine tombait dans la chanson et je conduisais mon cheval."(92) Reine Sans Nom aide Télumée à contrôler sa vie; la Reine lui transmet le pouvoir de conduire son cheval et l'encourage à vivre sa vie pleinement. Télumée garde les chants de la Reine (sa voix et ses paroles) dans sa mémoire et, la voix de man Cia l'accompagne également. L'arme infallible de Télumée c'est le pouvoir transmis par les mots de ces deux femmes. Monique Bouchard¹⁵ dit que Télumée se défend (chez les Desaragne) en se répétant le précepte de man Cia: "Sois un vrai tambour à deux faces..."(92) La voix de la Reine et celle de man Cia sont comparées (indirectement) à la voix de madame Desaragne, que Télumée décrit dans les termes suivants: cette "dame frêle, un peu vieille demoiselle... Deux yeux d'un bleu intense... Et le regard froid, languissant, désinvolte..."(90) Le lecteur retrouve à ce point du récit une femme fantôme, une morte vivante. Elle "... avait une voix un peu sèche..."(92), tandis que les voix de Reine Sans Nom et de man Cia étaient des voix vivantes. D'autre part, Télumée se rassure en se disant: "... Mais qu'est-ce qu'une voix un peu sèche, si on ne l'écoute pas? ..." (92) La mémoire de Télumée lui rapporte son salut; les voix de son aïeule et de man Cia lui offrent un refuge pour passer la tempête. Tandis que Télumée décide d'ignorer la voix sèche qui ne peut rien contre elle, les voix de man Cia et de la Reine inondent sa mémoire, et la voix sèche de madame Desaragne est trop faible et ne peut pas l'atteindre. Toute la description de madame Desaragne

¹⁵ Monique Bouchard, 89.

mène à cette conclusion puisque son air "frêle" et "languissant" enlève toute possibilité de pouvoir sur Télumée. Le choix délibéré de l'adjectif "sèche" pour décrire la voix de madame Desaragne est à souligner, puisqu'il contraste cette voix aux voix fluides et vivantes de la Reine et de man Cia. D'une voix sèche, il n'y a que des paroles mortes qui peuvent sortir.

Beverly Ormerod¹⁶ rapproche la structure circulaire des contes de la tradition orale au thème de la circularité de la vie. La fonction de l'aïeule dans Pluie et vent est l'agent propulseur de cette continuité. "Comme les esclaves se ralliaient à la fière allure de la mûlatresse Solitude, ainsi leurs descendants se tournent vers Reine Sans Nom, 'arc-en-ciel' du hameau de l'Abandonnée..." (Pluie et vent, 101). Reine Sans Nom est sans doute celle qui donne à Télumée la force de continuer. Le lien au passé est assuré par les contes de la Reine, ses contes sont "le texte" de l'Histoire de la Guadeloupe. Télumée se sent en sécurité lorsqu'elle se trouve enveloppée dans la jupe de sa grand-mère en train d'écouter ses chansons et ses contes. Les chansons et les contes tracent cette structure circulaire et répétitive revenant constamment dans le texte. Les paroles de Reine Sans Nom alimentent le discours et le récit de Télumée. La figure de l'aïeule se retrouve dans le personnage de man Cia et dans celui d'Olympe. Ces femmes appuient Télumée dans les différentes étapes de sa vie. Ces étapes sont marquées par l'intervention de la parole de ces femmes qui lui servent de guide et de soutien. Soit par le

¹⁶ Beverly Ormerod, 90.

conte, la chanson, la magie ou l'incantation, et même après la mort, Télumée reçoit la parole comme élément constructeur de sa vie, reconstruteur du passé et élément créateur de l'avenir.¹⁷ Ce qu'Anim Addo appelle "re-voicing of perspectives" est à la base de l'écriture de Simone Schwarz-Bart.¹⁸ Schwarz-Bart donne une voix, non seulement à la femme, mais aussi au peuple. Le texte de Pluie et vent (ra)conte l'histoire d'une femme; histoire qui reflète l'(H)istoire du peuple guadeloupéen. Selon Irène Assiba les écrivaines africaines (et nous y ajoutons celles de la Caraïbe): "... ne se préoccupent pas uniquement d'améliorer leur sort à elles. Elles désirent une réforme profonde de leur société sur les plans humain, économique, politique et culturel."¹⁹

La préoccupation des écrivaines de la Caraïbe. Dany Bébel-Gisler, Lucie Juia, Sonia Catalan, Maryse Condé, Simone Schwarz-Bart, entre autres, aussi bien que les écrivaines de la diaspora (Myriam Warner-Vieyra, par exemple), est basée sur la formation d'une identité propre aux peuples de la Caraïbe. La femme fait partie

¹⁷ Susanne Mülheisen décrit le rôle de la culture orale dans la "construction" de l'identité de la femme dans Rain Darling. "Through selected stories of Rain Darling, depictions of African-Caribbean womanhood also show how constructions of womanhood are handed down through generations of women. 'Generational and cultural continuity' to borrow from Gay Wilentz, functions as to recreate the female self. Central to the process of recreation or construction is the role played by oral culture." "Encoding the voice...", 217-218.

¹⁸ Pour Anim Addo, "Caribbean women's writing tends to be concerned with all that has gone into the shaping of Caribbean societies: Colonisation and its consequences, the effects of slavery and indenture, the meaning or meaninglessness of independence. There is a concern with formation - formation of society, formation of the individual - and with reclaiming and revoicing. This revoicing means a re-telling of the story misrepresented by the white male coloniser, a re-voicing of perspectives..." Framing the Word, 8.

¹⁹ Assiba, "Femme?...", 50.

intégrale de cette société antillaise et les écrivaines donnent la parole aux femmes pour qu'elles re-construisent leur (H)istoire en conjonction avec la mémoire collective. Mülheisen considère que: "At the intersections of literary and oral traditions highlighted, the key to an understanding of the gendered space is womantalk, a vital source of the wisdom handed down to girls, which bears African-Caribbean specificity. Womantalk relates directly to a revisioning and self-definition of African-Caribbean womanhood, part of the outcome of the 'audacious' writing project."²⁰ La parole des femmes est donc, selon Mülheisen, à la source même des rapports entre la tradition orale de la Caraïbe et de l'Afrique, et le rôle "traditionnel" de la femme en tant que gardienne de la mémoire de son peuple. Mary Jean Green constate que: "Ce sont les femmes qui ont tout préservé, y compris l'âme des hommes. Ce sont des gardiennes jalouses qui ont toujours lutté en silence. ... [C]elle qui devait assumer la lignée, accomplir les tâches quotidiennes, s'occuper des enfants tout en leur transmettant les traditions ancestrales, c'était naturellement la femme."²¹ La responsabilité de forger une continuité culturelle retombe sur la femme. Elle est la source des connaissances des ancêtres et elle assure la transmission de ce savoir. Il y a aussi des personnages masculins dans Pluie et vent qui deviennent exemplaires par leurs actions et la façon dont ils représentent un soutien pour les femmes qui sont leurs compagnes.

²⁰ Mülheisen. 221.

²¹ Mary Jean Green. "Simone Schwarz-Bart et la tradition féminine aux Antilles" In: Postcolonial Subjects. 131.

Xango, Jérémie et Amboise sont tous trois des hommes qui partagent la parole avec les femmes et contribuent ainsi à la formation de leur (H)istoire commune.

Lucía Guerra²² essaie d'éclaircir les instances où la situation de la femme se confond avec la lutte des groupes "silenciados"²³, ayant comme résultat que la situation de la femme perd sa spécificité dans la comparaison. Ces études indiquent que le cas particulier de la femme devient moins important et n'est plus central quand il est considéré à la lumière des phénomènes historiques et sociaux; mais, est-il possible pour l'écrivaine de la Caraïbe de présenter la situation de la femme en dehors du contexte social de la Caraïbe? Un effort pour comprendre l'histoire et la tradition ne veut pas dire que l'aliénation de la femme sur le plan social et public soit excusé ou excusable. Le fait est que la lutte de la femme pour s'approprier une place dans la société n'est pas moins important si la femme cherche aussi une réorganisation sociale où elle puisse trouver sa place, et ce fait est à considérer dans le cas des écritures de la Caraïbe et de l'Afrique.

Les écrivaines qui nous occupent dans cette étude ont trouvé les moyens d'exprimer une révolte contre l'abus et l'injustice, le

²² Lucía Guerra, "Silencios, Disidencias y Claudicaciones: Los problemas teóricos de la nueva crítica feminista" In: Ed. Adelaida López Martínez Discurso femenino actual (San Juan, Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995).

²³ Ce terme est utilisé par rapport aux peuples et aux groupes dont la voix a été étouffée par un acte de discrimination raciale, sexuelle, etc. Dans ce cas-là, le pouvoir politique et social est généralement contrôlé par une élite et exclut les femmes, les noirs et tous ceux qui sont considérés inférieurs.

silence et la pudeur "traditionnels"; il y a certes une puissance subversive dans l'acte de l'écriture en tant qu'acte de prise de parole et de dénonciation publique. C'est un acte qui permet aux femmes d'accéder aux milieux réservés aux hommes (dans les cultures occidentales, africaines et caribéennes). Cet acte est central à la littérature de la Caraïbe postcoloniale et s'inscrit dans la prise de parole des femmes et des peuples supprimés par le colonialisme.²⁴

Les écrivains de la Négritude, par exemple, considéraient la terre natale par rapport à la figure de la femme. Dans cette perspective, les femmes ne pouvaient pas être les sujets-actants de la quête des origines, puisque cette origine se trouvait dans leurs corps de femme. D'après Karen Smyley,²⁵ ce qui distingue une écriture féminine c'est la façon dont les écrivaines manipulent et utilisent les mots qui, utilisés, transmettent des significations diverses. La manipulation des mots et de la parole mène à la transformation de l'univers de l'écriture jadis dominé par l'écriture

²⁴ L'écriture est un acte libérateur pour les femmes: beaucoup de femmes continuent à avoir des enfants, à se marier ou à divorcer, mais leur identité se forge de la combinaison de certains rôles "traditionnels" et de la nouvelle image de la femme représentée dans la littérature. Parmi ces rôles "traditionnels" de la femme il faut signaler ceux où la femme est considérée comme dépositaire de la culture et chargée de la transmission des connaissances et des croyances fondamentales aux enfants. Juliette Rogers, considérant le processus libérateur de la femme dans un parallèle avec la créolisation de la littérature des Antilles, divise ce processus en trois étapes: la première étape consiste en une réconciliation (self-healing), la deuxième étape marque l'auto-définition (new-growth, self-definition), et la troisième étape est l'étape de la confrontation - c'est-à-dire, la présentation de la nouvelle identité. Les diverses présentations de la femme dans la littérature contemporaine résultent dans l'affermissement de son image. L'écrivaine peut présenter une image de la femme modelée par la parole et la prise de conscience de sa place et de son rôle dans la société.

²⁵ Karen Smyley Wallace, "Créolité and the Feminine Text in Simone Schwarz-Bart." In: The French Review, 70.40 (1997): 555-561.

des hommes. Smyley cite Hélène Cixous pour soutenir son point de vue: "...the maternal in the female writer (is explained) as her way with words."²⁶ Simone Schwarz-Bart présente une langue qui est modelée par une perspective féminine mais surtout par la langue créole. Les spécificités du créole incluent des façons de penser et d'agir propres aux Guadeloupéens/ Guadeloupéennes. La vision que Schwarz-Bart a des femmes et de leurs rapports avec la société, les hommes, les enfants, les autres femmes et leur pays, entre dans les considérations que l'auteure développe dans Pluie et vent. En tant que Guadeloupéenne, femme et écrivaine, Simone Schwarz-Bart crée un métissage du créole et du français et son texte est le produit de ce métissage. Ses textes sont imbus de parole et de présence féminine. Selon Priska Degras, le discours qui présente les divers thèmes du roman Pluie et vent, (le problème de l'assimilation, l'exploitation des travailleurs) n'est pas un "discours militant, mais ... une parole fluide, limpide, somptueuse et légère dont le pouvoir d'enchantement est constant tout au long du roman."²⁷ Si les reproches faits à Simone Schwarz-Bart (de présenter une écriture folklorisante ou exotisante) se basent sur la façon dont les femmes tout au long des récits souffrent, aiment et meurent, il faut tout de même faire ressortir le fait que ces femmes-là ressentent aussi de la joie et que cette joie fait partie de la résistance au malheur. Les femmes dans les romans de Simone Schwarz-Bart ont la capacité de pleurer et de rire. La joie

²⁶ Ibid. 560.

²⁷ Priska Degras. "*Pluie et vent sur Télumée Miracle* de Simone Schwarz-Bart: L'impossibilité du nom et l'absence de patronyme." In: Ed. Maryse Condé, L'Héritage de Caliban (Condé-sur-Noireau/France: Éditions Jasor. 1992).

est une manifestation de l'esprit inébranlable des femmes Lougandor dans Pluie et vent. Ainsi, Joëlle Vitiello analyse les oeuvres d'Assia Djébar²⁸ en utilisant le verbe "explorer" pour parler de la perspective féminine de l'écriture maghrébine qui pénètre cet espace interdit. L'exploration est la tentative des écrivaines d'entrer dans cet espace et de s'y forger une place. La résistance que cette écriture des femmes présente sera composée des manifestations de la parole et des actes des femmes en question. Vitiello déclare dans son article : "Assia Djébar par exemple, lorsqu'elle explore cet espace (espace d'écriture et espace que l'écriture féminine veut s'approprier), (elle) le distend, l'étire et le peint aussi comme un lieu de résistance au système patriarcal, où la joie et le rire surviennent aussi comme des stratégies de résistance."²⁹ L'écriture des femmes entre dans l'espace réservé au "système patriarcal" et devient parole, joie et rire. Ces éléments sont retrouvés dans les oeuvres de Simone Schwarz-Bart. Là, le rire et la joie vont la main dans la main avec les pleurs et le malheur. Même dans des situations limites, il y a l'espoir et le sourire; les femmes schwarz-bartiennes ont la caractéristique particulière de l'endurance et de la persistance.³⁰

²⁸ Joëlle Vitiello. "Ecriture féminine maghrébine et lieux interdits." In: Notre Librairie. 117 (1994): 80-86.

²⁹ Ibid, 80.

³⁰ Ina Césaire confirme la fonction de la joie ou (comme elle l'appelle) la gaieté dans la société antillaise en tant qu'arme de résistance. Elle dit : "Il y a une espèce de gaieté forcenée, de goût de la fête, de goût de la blague et de la rigolade que nous avons et qui, je crois, a toujours été une défense contre l'histoire qui nous a blessés." In: Elles parlent des Antilles. "Un Entretien avec Ina Césaire" présenté par Suzanne Houyoux, 350.

La parole proférée infuse à ces personnages de Schwarz-Bart la puissance qu'il faut pour résister et se préserver devant les fluctuations économiques, sociales et politiques. Elles ont su équilibrer leurs vies par la parole et l'appui des autres membres de la communauté. La parole rapportée aux autres est aussi le fil invisible qui unit toutes les communautés de la Guadeloupe et leurs habitants. Les histoires tissées par la parole vivante, celle des femmes Lougandor, celle de man Cia, celle de la communauté des Égarés, offrent le support et assurent la survie de l'(H)istoire aussi bien que la culture de la Guadeloupe.

Les mythes créés par la parole écrite témoignent de la participation des femmes dans le développement historique de la Caraïbe. Les mythes de Tituba (dans Moi, Tituba), Reine Sans Nom, la mulâtresse Solitude, sont des exemples de femmes vaillantes qui ont contribué au développement historique de leurs pays. La participation des femmes (écrivaines) dans le processus créateur de la littérature marque, surtout à partir des années 1960 et 1970, l'insertion du discours féminin dans le discours historique. Dans le contexte littéraire africain, Assiba d'Almeida observe que: "Auto-fiction is generally turned into social-fiction, and within African societies recounting the story of an individual life is often a pretext for reviving a historical moment and depicting a whole society."³¹ Les romans de Simone Schwarz-Bart représentent la société guadeloupéenne, la femme guadeloupéenne et son rôle dans le

³¹ Assiba, Francophone women writers, 35.

développement socio-historique de la Guadeloupe dans un effort pour reformuler les relations qui forment et transforment les sociétés de la Caraïbe.

Pour mieux comprendre cette littérature il faut reconnaître, comme le fait Marie Denise Shelton, que les oeuvres des écrivaines de la Caraïbe prennent en considération les influences de l'esclavage, du colonialisme, de la créolisation et de l'insularité.³² Pourtant la particularité individuelle de chaque pays et culture dans lequel se développe cette littérature varie. Par exemple, en Haïti et à Saint Domingue les événements sociaux ont retracé l'(H)istoire de cette île partagée par deux pays. Les littératures de la Caraïbe anglophone, francophone et hispanophone partagent des expériences (l'esclavage et le colonialisme) et leurs (H)istoires s'entrecroisent, mais il y a aussi des différences marquées d'un pays à l'autre.

Nombreux sont les critiques littéraires qui trouvent que l'engagement des écrivaines africaines et celles de la Caraïbe va beaucoup plus loin que le simple désir de s'exprimer par l'écriture. Il s'agit plutôt de s'approprier des moyens traditionnellement réservés aux hommes pour s'exprimer et présenter leurs perspectives, en tant que femmes, écrivaines, antillaises ou africaines. La subversion est évidente dans le "choix des thèmes" et

³² Marie Denise Shelton, "Women Writers of the French-Speaking Caribbean: An Overview" In: Ed. S. Cudjoe, Caribbean Women Writers (1990). "The discourse (of Caribbean literature) ... is produced within the space that has been shaped by slavery, colonialism, creolisation and insularity."

"la manière" d'aborder ces thèmes est différente aussi.³³ L'utilisation de l'oralité et des mythes de l'oralité aident ces écrivaines à "inventer de nouveaux (mythes) où les femmes occupent une place centrale."³⁴ L'invention de nouveaux mythes dont parle Assiba détermine cet acte d'écriture en tant que subversion.

Certaines études sur l'écriture des femmes mentionnent les commencements de la prise de l'écriture par les femmes et les rapports de cet acte avec le silence. Ainsi, Odile Cazenave explore "Le corps-langage dans le roman maghrébin et antillais."³⁵ D'après Cazenave, "comme l'écrivain femme antillaise, elle [l'écrivaine africaine] rompt avec le silence pour se créer désormais un espace, non plus marginal mais central à sa littérature, à partir duquel, à l'image de ses consœurs d'Afrique subsaharienne, elle se trouve désormais en position d'explorer des questions socio-politiques, domaine considéré jusqu'alors la prérogative des hommes, et par delà participer à l'élaboration des relations neuves entre hommes et femmes."³⁶ Cette exploration qu'initient les femmes écrivaines entre les années 1960 et 1970 continue jusqu'à présent sous diverses formes. Ce qui était au commencement une exploration est devenue une nouvelle perspective et une "autre" prise de conscience dans le

³³ Assiba. "Femme? ...", 51.

³⁴ Ibid. 51.

³⁵ Odile Cazenave. "Le Corps-langage dans le roman maghrébin et antillais." In: Notre Librairie: 117 (1994).

³⁶ Ibid. 65.

but de rejoindre l'univers partagé par les hommes et les femmes. Leslie Ann Minot dit: "Simone Schwarz-Bart does not structure the novel (Pluie et vent) as a binary struggle, a problem of asserting a unified self against an other, but as a journey of gathering, of attempting to take in as many voices and experiences as possible. Mastery is less predicated on the ability to resist than on the ability to endure, to continue, and to absorb and be absorbed like the river running to the sea."³⁷ Dans ce parcours où Télumée ramasse (gathers) les "voix" et les "expériences", elle arrive à se constituer en tant que femme guadeloupéenne. Elle a pu retourner son regard sur elle-même et sur les autres; et elle a pu ramasser et récupérer les voix perdues dans le passé pour ainsi retracer l'Histoire de la Guadeloupe. Les voix (plurielles) et la voix de Télumée s'unissent en une seule voix qui résiste au silence, et qui, parfois, utilise le silence comme arme.

Athleen Ellington caractérise les hommes dans Pluie et vent comme de "pathétiques ratés".³⁸ Mais cette caractérisation n'est pas soutenable dans le cas de Xango, Jérémie et Amboise. Bien que Xango et Jérémie ne soient pas présentés en détail dans le roman, il est certain qu'il ne s'agit pas d'hommes ratés ou pathétiques. Élie.

³⁷ Leslie Ann Minot. "Questions of Narrative mastery: Joseph Zobel and Simone Schwarz-Bart" In: L'Héritage de Caliban. 172.

³⁸ "Le roman de Simone Schwarz-Bart, Télumée, présente cinq générations de femmes remarquables, aux côtés desquelles vivent des hommes pathétiques et ratés. Ces (...) auteurs créent des mythes féminins de femmes fortes ou rebelles qui résistent à l'oppression masculine, ou aux deux, et survivent en partie grâce à leur reconnaissance d'une dimension spirituelle dans leur monde naturel." In: Notre Librairie. No. 117. "L'Interdépendance d'un discours d'avenir.", 105.

par contre, devient un homme raté; il se laisse entraîner par l'alcool, ses amis et sa situation économique, se transformant en un monstre et un être misérable. D'autre part, Amboise est l'homme qui, après son âge mûr, donne à Télumée "cette belle époque de (sa) vie." (219) Amboise est peut-être le personnage masculin le plus important du roman puisqu'il connaît la puissance de la parole. Par exemple, Télumée dit qu'Amboise "n'aimait pas non plus parler de la France, craignant que certains mots, certaines descriptions n'aspirent l'âme des gens, ne l'empoisonnent." (215) Amboise est celui qui connaît la France et devient le porte-parole des travailleurs, mais l'utilisation de la langue française hante son existence et marque sa fin. Il devient "victime sacrificielle puisqu'il est littéralement consumé par le souffle mortifère non pas de la parole, mais d'un jet de vapeur brûlante."³⁹ Le malheur d'Amboise paraît inévitable. La langue qu'il connaît et qui le met en première ligne, devant les autorités de l'Usine, le mène à sa mort. Son interprétation du destin est dans la question-devinette qu'il avait posée aux travailleurs. Il devient le cabri et son destin est assuré par l'existence de l'Homme de l'Usine. Il est clair que ces trois hommes n'entrent pas dans la description que fait Ellington des hommes dans Pluie et vent, car les femmes dans leurs vies reçoivent leur soutien et leur respect.

La résistance est représentée dans le texte non seulement par la prise de parole de l'écrivaine, mais aussi par les manifestations des personnages à l'intérieur du récit. L'écrivaine commence par

³⁹ Priska Degras, In: L'Héritage de Caliban. 88-101.

prendre la parole et donne cette parole transformée en voix aux personnages dans le récit. Ces personnages vont résister aux codes traditionnels de différentes manières. "La résistance aux formes traditionnelles est présente aussi dans le regroupement social"⁴⁰ et la "mise en case" des couples. Degras parle du "concubinage" (elle utilise ce terme en ajoutant qu'en Haïti on appelle cela "plaçage") comme une forme de résistance aux conceptions traditionnelles (chrétiennes) du mariage. La "mise en case" (terme utilisé dans Pluie et vent) est célébrée avec des rituels et des festivités qui marquent, dans le contexte culturel de la Guadeloupe de cette époque, les traditions non-officielles. Mais la rébellion ou la résistance se trouve aussi dans l'acte exprès de ne pas donner un nom à "l'Homme de l'Usine". Il marque l'absence ou un vide par rapport au groupe social. L'étude de Degras sur les noms et les patronymes constate que l'impossibilité du nom et l'absence de patronyme marquent Pluie et vent et soulignent un "manque apparent."⁴¹ La parole proférée et le pouvoir de nommer (quelqu'un ou quelque chose) se trouve à la source des identités caribéennes. Toussine Lougandor a un patronyme qui appartient à un père absent, qui d'ailleurs, n'avait pas de nom, on l'appellait le "Nègre de la Dominique". Les seuls personnages, à part les femmes Lougandor, qui ont un patronyme sont les blancs (madame Desaragne, monsieur Boisanville). La recherche d'un nom est à la base de la quête de Ti Jean. Ti Jean reçoit le nom de son père biologique Jean L'horizon; lors de sa quête

⁴⁰ Ibid. 88.

⁴¹ Ibid. 88.

en Afrique et au Royaume des morts, il recevra d'autres noms, mais à son retour à la Guadeloupe, il redevient Ti Jean. Selon Degras: "De ce double manque apparent que semble constituer l'impossibilité du nom et l'absence du patronyme, surgit alors, comme une présence inévitable et persistante, la dimension d'une densité historique qui trouve son chemin, secret mais sûr, au travers d'une parole dont la ruse nécessaire, le détournement sont la fluidité et la transparence mais qui ne se donne comme transparent que pour mieux révéler les opacités anciennes."⁴²

La parole des femmes et des hommes dans Pluie et vent et dans Ti Jean (même la parole des morts au Royaume des Ombres) est une parole puissante, capable de transformer les données de la vie quotidienne en Histoire concomitante de la Caraïbe et de l'Afrique. Les écrivaines de la Caraïbe et celles de l'Afrique ont pris la parole pour que l'Histoire puisse se révéler en toute clarté. L'oral entre dans la scène de l'écriture pour enrichir, mais surtout pour la rendre plus proche de l'expérience des cultures de la Caraïbe. La réalité antillaise telle qu'elle est vécue se nourrit de l'oral. Le rôle des femmes et des hommes dans ces récits se traduit par la présentation limpide de la densité culturelle et historique de la Caraïbe. Par rapport à l'Afrique, la Caraïbe est la continuation et la suite. La parole mène les Antillais (et leurs représentants dans la littérature, Ti Jean, Télumée, Reine Sans Nom) aux ancêtres au moyen de la mémoire. Les textes de Simone Schwarz-Bart offrent plusieurs

⁴² Ibid. 101.

niveaux d'interprétation dans lesquels l'identité du peuple guadeloupéen devient de plus en plus évidente. La "branche coupée" dont parlait Ti Jean devient les paroles jetées en l'air qui finissent par donner des racines et leurs propres fruits. La parole prise, proférée et transposée à l'écriture devient acte de résistance et de rébellion, et en même temps, un acte qui assure la survie de la culture et de l'identité d'un peuple.

L'oeuvre de Simone Schwarz-Bart se distingue aussi parce qu'elle donne de nouvelles dimensions à la langue française. Elle manipule et plie les mots en utilisant des structures formulaires, mais aussi en infusant, par le contexte caribéen, une nouvelle perspective de la femme. Henry Louis Gates constate qu'il y a des "références métaphoriques" et des "intentions indirectes" qui entrent dans la présentation sémantique des oeuvres de certaines écrivaines noires-américaines. Dans ce sens, "signifying"⁴³ est une des techniques qu'emploie Schwarz-Bart dans ses romans. Selon Mitchell Hernan, "indirection ... means that the correct semantic (referential interpretation) or signification of the utterance cannot be arrived at by a consideration of the lexical items involved and the syntactic rules for their combination alone. The apparent significance of the message differs from its real significance. The apparent meaning of the sentence signifies its actual meaning." Selon Gates, Zora Neale Hurston est la première écrivaine (noire-américaine) à présenter les stratégies du "signifying monkey" en tant que véhicule libérateur et

⁴³ Voir: Henry Louis Gates, Figures in Black: Words, Signs and the "Racial" Self (New York: Oxford University Press, 1987).

créateur d'un nouveau récit. Simone Schwarz-Bart s'approche de cette technique dans ses romans en présentant la parole créolisée en tant que réseau de signifiances. L'acte de "signifier" est étroitement lié au folklore et aux façons de s'exprimer. La combinaison du créole et du français fait partie du "signifier" et du symbolisme schwarz-bartien.

En comparaison avec les écrivaines noires, Caribéennes et Américaines, Simone Schwarz-Bart reconnaît une identité nettement caribéenne, qui ne se heurte pas à des difficultés ou à des ambiguïtés de définition présentées par l'exil ou l'aliénation physique du pays. Le personnage de Télumée, par exemple, ne se sépare pas de sa communauté. Elle continue ses relations avec ses amies et les personnes qui lui donnent un sens de solidarité. L'emplacement géographique est celui qui facilite l'identification culturelle. Quelques écrivaines caribéennes qui n'habitent pas dans leurs pays "d'origine" (Paule Marshall, Jamaica Kincaid et Michelle Cliff, par exemple) posent la question de l'identité de la femme noire (particulièrement) par rapport à l'héritage culturel et à l'emplacement géographique. Le problème de l'emplacement géographique est évident parce qu'il s'agit de trouver des liens au lieu où l'on habite; et les personnages représentés par ces écrivaines se trouvent à la rencontre d'un double enracinement. D'une part, l'origine de leurs mères s'impose et puis leur propre lieu de naissance, nuancé par le lieu qu'elles habitent à présent. L'Afrique et la Caraïbe se disputent, donc, la place

privilégiée de l'origine, et la solution à cette question n'est pas encore résolue.

Évidemment, pour Simone Schwarz-Bart, l'identité des femmes dont elle écrit l'histoire se base sur l'héritage africain, mais ce qui est encore plus important, c'est l'enracinement dans la géographie physique de la Guadeloupe. L'île est le leit-motif, dans les deux romans, qui stabilise cette quête identitaire. Dans le cas de Ti Jean, lui aussi, pendant son errance ne cherche que la réinsertion de son identité fondée sur son lien étroit au pays natal. L'articulation de cette identité se fait au moyen d'un imaginaire et d'un symbolique caribéens; la voix des tam-tam est un des éléments d'où l'écrivaine emprunte les formes et les sens qu'elle transforme dans son récit au moyen d'une autre langue (le français).

Télumée se pose des questions au sujet de son identité en que femme et en tant que négresse. Ces deux termes ne sont pas nécessairement équivalents. Simone Schwarz-Bart présente un personnage (Télumée) qui se transforme en femme par ses propres actes et par ses expériences; mais le texte suggère aussi qu'elle devient une "vraie négresse" par les conseils de la Reine, de man Cia, de Vitaline, entre autres. Elle est une négresse par son courage et son endurance. Sa révolte devant les tentatives de viol de son patron chez les Desaragne, montrent sa fierté et son courage. Donc, son identité ne se définit pas selon des perspectives aliénantes. (L'identité de sa soeur et même celle de Mme. Desaragne représentent le contraire).

Le déplacement qui fait partie de de l'appropriation d'une identité caribéenne, dans l'oeuvre de cette écrivaine, est celui des "ancêtres africains". Ce déplacement "primaire" devient le symbole de la naissance d'une culture de la Caraïbe. Selon Carole Boyce: "Migration and the fluidity of movement which it suggests or the displacement and the uprootedness which is often its results, is intrinsic to New World experience, fundamental to the meaning of the (African) diaspora."⁴⁴ Pour Simone Schwarz-Bart, la diaspora n'entre pas dans le processus identitaire des personnages qu'elle présente. Télumée et Ti Jean sont nés en Guadeloupe, ils reconnaissent leur héritage culturel qui vient de l'Afrique, mais leur "identité" est fixée sur un quotidien et un historique qu'ils ont vécu.

D'autre part, le personnage de Télumée s'éloigne des représentations de la femme comme reproductrice et nourricière (dans le sens physique), car elle n'a pas d'enfants. Pourtant, elle est une mère symbolique, par l'acte de la parole. Bien que physiquement son corps ne soit pas le lieu de la reproduction, elle est la porteuse de continuité culturelle et historique de son pays. Elle est celle qui à partir de l'écoute a pu reconstituer, non seulement l'histoire de sa lignée, mais l'Histoire de son peuple. Une autre femme dont le rôle a été celui de préserver et donner continuité à une race, est man Éloïse. Man Éloïse enfante Ti Jean (fils né de la violence de Wadamba contre celle-ci) et l'élève dans le silence. Le silence de man Éloïse est

⁴⁴ Boyce, 115.

un "langage pré-symbolique", c'est-à-dire une forme de communication qui s'établit entre elle et son enfant pendant les premières années de sa vie. Ti Jean apprend une façon de vivre et un "arts. de faire" qui vont constituer, plus tard, son identité guadeloupéenne. D'après Boyce Davies: "The play between the articulation of language, silence and other modes of expression weaves its way through women's writing. It seems to me that writers like Kincaid and Philip are in many ways attempting t access these various forms of language, the presymbolic language..."⁴⁵

Dans son articulation d'une Histoire de la Guadeloupe, Simone Schwarz-Bart réussit à présenter "une identité" guadeloupéenne qui se définit par le rapport à la Guadeloupe et à la Caraïbe. Ceci distingue ses romans des travaux d'autres écrivaines qui se retrouvent devant divers questionnements provoqués par l'exil (volontaire ou non) et par les représentations "autres". Schwarz-Bart reconnaît l'union pulsionnelle de l'oral. Son oeuvre est née de cette union (entre aural-oral) et de cette impulsion provoquée par l'écoute, qui tend l'oreille vers l'oral.⁴⁶ Schwarz-Bart a créé un imaginaire qui mène au symbolique par l'alliance de l'aural/oral. Télumée écoute Reine Sans Nom et vit d'après ses leçons. L'écoute entre aussi dans les mécanismes de l'oral. L'oralité se fonde sur l'écoute attentive, qui devient à la fin reproductrice de l'oral. Le rôle

⁴⁵ Boyce, 163.

⁴⁶ Je suis redevable au Professeur Lucienne Serrano pour ces réflexions sur l'écoute qui est à l'origine de l'oral. "Sans écoute, il n'y a pas d'oral."

de la femme est central en tant que "créatrice" d'un nouvel espace personnel, social et historique.

Mary Prince⁴⁷, est un exemple d'une femme caribéenne (née en 1788 à Bermuda), qui a non seulement créé un récit de témoignage de sa vie comme esclave, mais qui a obtenu sa liberté. Son récit se rapproche de celui de Léonora où l'écrivaine Dany Bébel-Gisler prend le témoignage de cette femme et le présente sous forme de roman-témoignage. Cependant, le témoignage de Mary Prince a tendance à omettre certains détails concernant les conditions dans lesquelles elle travaillait et vivait avec ses différents maîtres. Ces "silences" ou omissions ne surgissent pas dans les récits des personnages schwarz-bartiens, qui, dans la plupart des cas, n'ont pas été des esclaves. Tout en vivant dans une époque postérieure au temps de l'esclavage, la mémoire et le lien direct avec les ancêtres africains (et les marrons) permettent que l'Histoire des peuples de la Caraïbe se retrace. En façonnant le récit selon les possibilités des "signifiances" les oeuvres de cette écrivaine guadeloupéenne trouvent ainsi des moyens "alternes" de s'exprimer.

Pour revenir à la place de femme dans les récits de Simone Schwarz-Bart, il est intéressant de remarquer que ces femmes finissent seules; à la fin de leurs récits elles ont aimé, mais elles ont perdu (en général) tragiquement les hommes qu'elles aimaient. Le discours de ces femmes nous mènent à cette finalité qui s'écarte

⁴⁷ Ed. Moira Ferguson, The History of Mary Prince: A West Indian Slave, Related by Herself (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997).

implicitement des valeurs de la norme heterosexuelle. Dans Ti Jean, le même phénomène est présent. Bien que les femmes aient, en apparence, une deuxième place dans ce dernier roman, Ti Jean est toujours guidé par des femmes. En Guadeloupe, man Éloïse et Égée l'accompagnent; au Royaume des Ombres il y aura la sorcière aux seins longs et la fille au bec de canard. Ce sont des femmes qui indiquent à Ti Jean le chemin à suivre. On peut croire que ces femmes ont un pouvoir qui s'étend au delà du tragique et qu'aux moments les plus durs, elles trouvent des réseaux de puissance et de résistance dans leurs relations avec d'autres femmes. Ce réseau est comme une toile d'araignée (image explorée dans Pluie et vent) qui tisse des liens de force et d'endurance. Les femmes schwarz-bartiennes s'unissent ainsi dans une solidarité complice où le pouvoir de se dire est à la base de leur force créatrice d'une Histoire collective.

BIBLIOGRAPHIE

Oeuvres Littéraires:

- Bâ, Mariama. Une si longue lettre. Dakar: Nouvelles éditions africaines, 1976.
- Baghio'o, Jean-Louis. Le Colibri blanc. Paris: Éditions Caribéennes, 1980.
- Bébel-Gisler, Dany. Léonora: L'histoire enfouie de la Guadeloupe. Paris: Éditions Séghers, 1985.
- Capecia, Mayotte. Je suis martiniquaise. Paris: Corrêa, 1948.
- Carpentier, Alejo. El siglo de las luces. La Habana: Ediciones E., 1963
- Catalan, Sonia. Clémentine. Paris: Éditions l'Harmattan, 1992
- Cliff, Michelle. Bodies of Water. New York: Dutton, 1990.
- Condé, Maryse. Le Dernier des Rois Mages. Paris: Mercure de France, 1992.
- Moi, Tituba, sorcière de Salem. Paris: Mercure de France, 1986.
- Heremakhonon. Paris: VGE, 10/18, 1976.
- Danticat, Edwidge. Breath, Eyes, Memory. New York: Soho, 1994.
- Depestre, René. Le Mât de cocagne. Paris: Gallimard, 1979.
- En état de poésie. Paris: EFR, 1980.

- Alléluia pour une femme jardin. Paris: Gallimard, 1981.
- Diop, Birago. Les contes d'Amadou Koumba. Paris: Présence Africaine, 1961.
- Les nouveaux contes d'Amadou Koumba. Paris: Présence Africaine, 1961.
- García Márquez, Gabriel. Cien años de soledad. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1967.
- Glissant, Édouard. Le Quatrième Siècle. Paris: Seuil, 1964.
- La Lézarde. Paris: Éditions du Seuil, 1958.
- Le Sel noir. (Poésie). Paris: Seuil, 1959.
- Pays rêvé, Pays réel. (Poésie). Paris: Seuil, 1985.
- Hurston, Zora Neale. Their Eyes Where Watching God. New York: Harper & Row Publishers. Copyright 1937 / Foreword copyright 1990.
- Dust Tracks on the Road. New York: Harper & Row Publishers. Copyright 1942 / Foreword copyright 1991.
- Julia, Lucie. Montrésor à Montidou. Paris: Éditions l'Harmattan, 1992.
- Kincaid, Jamaica. The Autobiography of My Mother. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1996.
- A Small Place. New York: New American Library, 1988.
- Kourouma, A. Les Soleils des indépendances. Paris: Seuil, 1970.
- Lhérisson, J. La Famille des petit cailles. Paris: Editions Caribéennes, 1978.

Manicom, Jacqueline. Mon examen de blanc. Paris: Sarrazin, 1972.

Maximin, Daniel. L'île et une nuit. Paris: Éditions du Seuil, 1995.

Soufrières. Paris: Seuil, 1987.

L'isolé soleil. Paris: Éditions du Seuil, 1981.

Price-Mars, Jean. Ainsi parla l'oncle. Ottawa: Collection Caraïbes, 1973.

Prince, Mary. The History of Mary Prince: A West Indian Slave, Related by Herself (Ed. Moira Ferguson), Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.

Roumain, Jacques. Gouverneurs de la rosée. Paris: Éditions Messidor, 1946.

Senghor, Léopold. Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache. (5e Édition) Paris: Quadrige/PUF, 1985.

Stephen Alexis, Jacques. Compère Général Soleil. Paris: Gallimard, 1955.

Les Arbres Musiciens. Paris: Gallimard, 1957.

Schwarz-Bart, André & Simone. Un Plat de porc aux bananes vertes. Paris: Seuil, 1967.

Schwarz-Bart, André. La Mulâtresse Solitude. Paris: Seuil, 1972.

Simone Schwarz-Bart. Pluie et vent sur Télumée Miracle. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

Ti Jean L'horizon. Paris: Éditions du Seuil, 1979.

Ton Beau Capitaine. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

Warner-Vieyra, Myriam. Le Quimboiseur l'avait dit.... Paris: Éditions Présence Africaine, 1980.

Femmes Échouées. Paris: Présence Africaine, 1988.

Zobel, Joseph. La Rue case nègres. Paris: Présence Africaine, 1974.

Critique Littéraire / Folklore:

Aas-Rouxparis, Nicole. "Espace antillais au féminin: présence, absence." The French Review. 70.6 (1997): 854-864.

Abrahams, Roger D. The man-of-the-words in the West Indies: Performance and Emergence of the Creole Culture. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1983.

Deep Water, Shallow the Shore: Three Essays on Shanting in the West Indies. Texas: University of Texas Press, 1974.

Talking Black. Massachusetts: Newbury House Publishers, Inc., 1969.

Adélaïde, Jacques. "A Propos des Origines du créole." Espace Créole 2 (1977): 69-81.

Alexandre, Pierre. "Langages tambourinés." Semiotica. 1 (1969): 273-281.

Almeida, Irene Assiba d'. Francophone African Women Writers: Destroying the Emptiness of Silence. Gainesville: University Press of Florida, 1994.

Anderson, Debra. Decolonizing the Text: Glissantian Readings in Caribbean and African-American Literatures. New York: P. Lang, 1995.

Antoine, Régis. Les Écrivains français et les Antilles: des Pères blancs aux surréalistes noirs. Paris: G.P. Maisonneuve et Larose, 1978.

- Austen, Ralph A. "Africans Speak, Colonialism Writes: The Transcription and Translation of Oral Literature before World War II." *Cahiers de Littérature Orale*, Paris: Publications Langues'O; 28 (1990): 29-53.
- Bajeux, Jean-Claude. Antilia retrouvée. Paris: Éditions Caribéennes, 1983.
- Bansart, Andrés. "Lo popular en la narrativa caribeña insular de expression francesa". Separata de ESCRITURA, XIII. 25-26, Caracas, enero-diciembre, (1988) : 3-43.
- Barret, Leonard E. The Sun and the Drum: African Roots in Jamaican Folk Tradition. Kingston, Jamaica: Sangster's Book Stores, 1976.
- Barthes, Roland. Le Degré zero de l'écriture. Paris: Seuil, 1964.
- Bébel-Gisler, Dany. Le Défi culturel guadeloupéen: devenir ce que nous sommes. Paris: Éditions Caribéennes, 1989.
- Langue créole force jugulée. Paris: L'Harmattan, 1981.
- Cultures et Pouvoir dans la Caraïbe: langue créole, voodoo, sectes religieuses en Guadeloupe et en Haïti. Paris: Librairie Éditions L'Harmattan, 1975.
- Bernabé, Jean. Éloge de la créolité. Éditions Gallimard. Paris 1989.
- Fondal-natal: Grammaire basilectale approchée des créoles guadeloupéen et martiniquais, approche sociolittéraire, sociolinguistique et syntaxique. Paris: L'Harmattan, 1983.
- Grammaire Créole (Fondas kreyol-la): éléments de base des créoles de la zone americano-caraïbe. Paris: L'Harmattan, 1987.
- "Le travail de l'écriture chez Simone Schwarz-Bart: Contribution à l'étude de la diglossie littéraire créole-français." Présence Africaine 121-122 (1982): 166-79.

"Propositions pour un code orthographique intégré des créoles à base lexicale française." Espace Créole 1 (1976): 25-56.

Bessière, Jean. Dire le littéraire: Points de vues théoriques. Liège: Pierre Mardaga, 1990.

Blanchard, Thomas Knudson. A Radical Feminist Materialist Reading of Zora Neale Hurston's Fiction. Master of Arts Dissertation, English Department. Río Piedras: University of Puerto Rico, May 1993.

Bloom, Harold. Zora Neale Hurston. New York: Chelsea House Publishers, 1986.

Borgomono, Madeleine. Voix et visages de femmes, dans les livres écrits par des femmes en Afrique francophone. Abidjan: CEDA, 1989.

Bouchard, Monique. Une lecture de *Pluie et vent sur Télumée Miracle* de Simone Schwarz-Bart. Paris: L'Harmattan/Fort-de-France: Press Universitaires Créoles/GEREC, 1990.

Boyce Davies, Carole. Black Women, Writing and Identity: Migrations of the Subject. New York: Routledge, 1994.

Brière, Éloïse. "L'Inquiétude généalogique: tourment du Nouveau Monde." Présence Francophone 36 (1990): 57-72.

Bruner, Charlotte H. "A Caribbean Madness, Half Slave and Half Free." Revue Canadienne de Littérature Comparée. 11.1-4 (1984): 236-248.

Brunton, Rosanne. "Feminine Discourses in the Fantastic: A Reading of Selected Inter-American Writers." DAI 51.9 (March 1991) : 3063A. Penn State University.

Buchet Rogers, Nathalie. "Oralité et écriture dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*." The French Review, 65.3 (1992): 435-448.

Cailler, Bernadette. "*Ti Jean l'Horizon* de Simone Schwarz-Bart, ou la leçon du royaume des morts." Standard French Review 6.2-3 (1982): 283-297.

Calvet, Jean-Louis. La Tradition Orale. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.

Campbell, Josie P. "To Sing the song, to tell the tale: A study of Toni Morrison and Simone Schwarz-Bart." Comparative Literature Studies 22.3 (1985): 394-412.

Carrington, John F. "The Talking Drums of Africa." Scientific American. December 1991: 90-94.

"La voix tambourinée: Comment comprendre le langage tambourinée d'Afrique." Kinshasa: Centre Protestant d'Éducation et de Diffusion, 1974.

Catalan, Sonia. Kon Di Pawòl la: Expressions Créoles. Conseil Régional de la Guadeloupe: Impression Offset CDDP Guadeloupe, 1992.

Cérol, Marie-José. Une introduction au créole guadeloupéen. Éditions Jasor, Condé-sur-Noireau (France) 1991.

Césaire, Aimée. Discours sur le colonialisme. Paris: Présence Africaine, 1955.

Césaire, Ina. Contes de vie et de mort aux Antilles. Paris: Nubia, 1976.

"Ti Jean L'horizon." Notre Libraire 53 (1980).

Chancy, Myriam J.A. Searching for Safe Spaces: Afro-Caribbean Women Writers in Exile. Philadelphia: Temple University Press, 1997.

Chesler, Phyllis. Women and Madness. Garden City/New York: Doubleday, 1972.

- Christian, Barbara. Black Women Novelists: The Development of a Tradition, 1892-1972. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1980.
- Clerval, Alain. "Un plat de Porc aux Bananes Vertes." Nouvelle Revue Française 173 (1967).
- Condé, Maryse. "La Littérature féminine de la Guadeloupe: recherche d'identité." Présence Africaine 99-100 (1976): 155-66.
- "*Pluie et vent sur Télumée Miracle*." Présence Africaine 84 (1972): 138-9.
- La Parole des femmes: essai sur les romancières des Antilles de langue française. Paris: L'Harmattan, 1979.
- Cooke, Michael G. Afro-American Literature in the Twentieth Century: The Achievement of Intimacy. New Haven: Yale University Press, 1984.
- Cortazar, Augusto Raúl. ¿Qué es el folklor? Buenos Aires: Ediciones Lajouan, 1954.
- Courlander, H. The Drum and Hoe, Life and Lore of the Haitian people. Berkely: University of California Press, 1972, (c1960).
- Cudjoe, Selwyn R. Resistance and Caribbean Literature. Chicago: Ohio University Press, 1980.
- Danielsen, J. David. "Antillean Nature and Creole World awareness in *Télumée Miracle*." Revue Pacifique: Études de littérature française 3.1 (1977): 32-45.
- Davies, Catherine. A Place in the Sun: Women Writers in Twentieth Century Cuba. London: Zed Books, 1997.
- Dayan, Joan. "*Hallelujah for a Garden-Woman: The Caribbean Adam and His Pretext*." The French Review. LIX.4 (1986): 581-595.

Dérive, Jean. Oralité, écriture et le problème de l'identité culturelle en Afrique. Fort-de-France: LARIAMEP, 1985.

Dundes, Alan. Folklore Matters. Knoxville: University of Texas Press, 1989.

The Evil Eye: A Folklore Casebook. New York: Garland Publishers, Inc., 1981.

Dupland, Edmond. Les Poètes de la Guadeloupe: Anthologie bio-bibliographique et critique. Paris: Grassin, 1978.

Edmonson, Belinda. "Race, Tradition, and the Construction of the Caribbean Aesthetics." New Literary History. 25 (1994): 109-120.

Evans, Mari. Black Women Writers: 1950-1980. New York: Doubleday, 1984.

Fanon, Frantz. Peau noire, masques blancs. Paris: Éditions du Seuil, 1952.

Farrer, Claire R. Women and Folklore. Austin: University of Texas Press, 1975.

Finnegan, Ruth. Oral Literature in Africa. London: Oxford University Press, 1970.

Limba Stories and Storytelling. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1981, c1966.

Fleishman, Ulrich. Écrivain et société en Haïti. Montréal: Centre de recherches caraïbes de l'Université, 1976.

Foresti, Carlos. Análisis Morfológico de veinte cuentos de magia de la tradición oral chilena. Göteborg: Eric Lindgrens, 1985.

Fuentes, Carlos. La Nueva Novela Hispanoamericana. México: Editorial Cuadernos de Joaquín Mortiz; 1980.

- Foley, John Miles. Oral formulaic Theory: A Folklore Casebook. New York: Garland Publishing Co., 1990.
- Gabali, Jocelyn. Diadyée. Paris: Imprimerie Edit, 1992.
- Gates, Henry Louis. Figures in Black: Words, Signs and the "Racial" Self. New York: Oxford University Press, 1987.
- Gamarra, Pierre. "L'horizon Caraïbe." Europe 612 (1980): 207-213.
- Glissant, Edouard. Le Discours Antillais. Paris: Éditions du Seuil, 1981.
- L'Intention poétique. Paris: Seuil, 1969.
- Poétique de la Relation. Paris: Gallimard, 1990.
- Green, Marie Jean. "Simone Schwarz-Bart et la tradition féminine aux Antilles." (Compte rendues). Présence Francophone. 36 (1990) : 130-132.
- Grisolia, M. "Pluie et vent sur Télumée Miracle." Magazine Littéraire 71 (December 1972).
- Gikandi, Simon. Writing in Limbo: Modernism and Caribbean Literature. New York: Cornell University Press, 1992.
- Gilbert, Sandra. The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. New Haven: Yale University Press, 1979.
- Girard, R. Mensonge romantique et vérité romanesque. Paris: Grasset, 1961.
- Hawthorne, Evelyn J. The Writer in Transition: Roger Mais and the Decolonization of Caribbean Literature. New York: P. Lang, 1989.

- Hazael-Massieux, Marie-Christine. Chansons des Antilles, Comptines et Formulettes. Paris: CNRS, 1987.
- Hemenway, Robert. Zora Neale Hurston: A Literary Biography. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, c1977, 1980.
- Hodge, Merle. "Social Conscience or Exoticism? Two Novels from Guadeloupe." Revista Interamericana. 4.3 (1974): 391-401.
- Horowitz, Michael M. Peoples and Cultures of the Caribbean. Garden City, New York: Natural History Press, 1971.
- Jameson, Frederic. Nationalism, Colonialism, and Literature. Minneapolis: University of Minnesota Press, c1990.
- Jonassaint, Jean. Le Pouvoir des mots, les maux du pouvoir: des romanciers Haïtiens de l'exil. Paris: Éditions de l'Arcantère/ Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1986.
- Julien, Eileen. African Novels and the Question of Orality. Bloomington: Indiana University Press, c1992.
- Juneja, Renu. Caribbean Transactions: West Indian Culture in Literature. London: Macmillan Caribbean, 1996.
- Kamanda, Kama. Les Contes des veillées africaines. Éditions l'Harmattan, Paris, 1989.
- Kesteloot, Lilyan. Contes et mythes du Sénégal. Paris, CLEF/IFAN, 1986.
- Contes et mythes Wolof. Paris, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1983.
- Laplaine, J. "Ti Jean L'horizon, fantômes et fantasmagories de la négritude." CARE (Centre Antillais de Recherches et d'Études) 5 (1980).
- Levi-Strauss, Claude. Tristes tropiques. Paris: Plon, 1958.

- Lionnet, Françoise. Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-Portraiture. Cornell: Cornell University Press, 1989.
- Lord, Albert B. "The Singer of Tales." Harvard Studies in Comparative Literature. 24 (1960): 30-67.
- Lorde, Audre. A Burst of Light: Essays. Ithaca: Firebrand Books, 1988.
- Lowe, John. Jump at the Sun: Zora Neale Hurston's Cosmic Comedy. Urbana: University of Illinois Press, 1994.
- Lytard, Jean François. Le différend. Paris: Minuit, 1983.
- Maximin, Colette. La Parole aux masques: Littérature, oralité et culture populaire dans la Caraïbe anglophone au XXe siècle. Éditions Caribbéennes, Paris, 1991.
- Oralité et Écriture dans la Caraïbe anglophone au XXe siècle: Études des rapports de la littérature et de la tradition populaire. Lille: ANRT/ Université de Paris III, 1988.
- Memmi, Albert. Portrait du colonisé. Paris: Buchet Chastel, 1957.
- Ménil, René. "Mythologies Antillaises." Europe 612 (1980).
- McKinney, Kitzie. "Vers une poétique de l'exil: les sortilèges de l'absence dans Ton Beau Capitaine." The French Review 65.3 (1992) : 449-460.
- "Second vision: Antillean Versions of the Quest in two novels by Simone Schwarz-Bart." French Review 62.4 (1989) : 650-657.
- McDaniel, Lorna. "The Flying Africans: Extent and Strength of the Myth in the Americas." Nieuwe West-Indische Gids/New West Indian Guide. 64. 1-2 (1990): 28-40.
- Mircea, Éliade. Rites and symbols of initiation: The mysteries of Birth and Rebirth. New York: Harper & Row, 1958.

- Montreuil, Françoise. Rites mortuaires et représentation collective de la mort à la Martinique. Paris: Université René Descartes, 1973.
- Mudimbe-Boyi, Elizabeth. "The Poetics of Exile and Errancy: Ken Bugul's Le Baobab Fou and Simone Schwarz-Bart's Ti Jean L'Horizon." Yale French Studies 83 (1993): 196-212.
- Nadal, Mayra. "El mito de Africa en la novela antillana de expresión francesa: Martinica y Guadalupe." Caribe, Año IV-V, Núms. 5-6, San Juan, PR. 1983 - 84.
- Ngate, Jonathan. Francophone African Fiction: Reading a Literary Tradition. Trenton, New Jersey: African World Press, 1988.
- Nzbatsinda, Anthère. "Le Griot dans le récit d'Ousmane Sembène: entre la rupture et la continuité d'une représentation de la parole africaine." The French Review. 70.6 (1997): 865-872.
- Okpewho, Isidore. The Epic in Africa: Toward a Poetics of the Oral Performance. New York: Columbia University Press, 1979.
- Ong, Walter. Interfaces of the Word: Studies in the Evolution of Consciousness and Culture. Ithaca: Cornell University Press, 1977.
- Ormerod, Beverly. "L'Aïeule: Figure dominante chez Simone Schwarz-Bart." Présence Francophone 20 (1980): 95-106.
- Oudin-Bastide, Caroline. "Pluie et vent sur Télumée Miracle: fatalisme et aliénation." CARE 5 (June 1975).
- Parsons, Elsi Clews. Tim Tim? Bois Sec Cric? Crac! Pointe-à-Pitre: Office Municipal de la Culture, 1975; (Première édition: 1936).
- Folk-lore of the Antilles, French and English. New York: Kraus Reprint Co., 1969-1976; (Première édition: 1936).
- Pépin, Ernest. "Pluie et vent sur Télumée Miracle: Le jeu des figures répétitives dans l'oeuvre." Textes, Etudes, Documents 2: Pluie et vent sur Télumée Miracle. Pointe-à-Pitre,

- Guadeloupe (Centre Universitaire Antilles - Guyane):
Éditions Caribéennes, 1979:75-102.
- Plant, Deborah G. Every Tub Must Sit on Its Own Bottom: The Philosophy and Politics of Zora Neale Hurston. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 1995.
- Relouzat, Raymond. Le Référent ethno-culturel dans le conte créole. (G.E.R.E.C.) Presses Universitaires Créoles. Paris: l'Harmattan, 1989.
- Revert, Eugène. La Magie antillaise. Paris: Éditions Bellenand, 1951.
- Rey-Hulman, Diane. Les Voies du patrimoine: Pour que vive notre culture Guadeloupe. Paris: Édition Caribéennes, 1990.
- Ricard, Alain. Littératures d'Afrique Noire: Des langues aux livres. Paris, Karthala. 1995.
- Rodríguez, Ileana. House/Garden/Nation: Space, Gender , and Ethnicity in Post-Colonial Latin American Literature by Women. Durham: Duke University Press, 1994.
- Rosello, Mireille. Littérature et identité créole aux Antilles. Paris: Éditions Karthala, 1992.
- Rumpf, Helmut. "La búsqueda de la identidad cultural en Guadeloupe: las novelas Pluie et vent sur Télumée Miracle y Ti Jean L'Horizon de Simone Schwarz-Bart." Revista de critica literaria latinoamericana 15.30 (1989): 231-248.
- Sautman, Francesca. "Variabilité et formules d'ouverture et de clôture dans le conte populaire français." In: D'un conte ...À l'autre: La variation dans la littérature orale. Paris: Éditions du CNRS, 1990.
- Scharfman, Ronnie. "Mirroring and Mothering in Simone Schwarz-Bart's *Pluie et vent sur Télumée Miracle* and Jean Rhys's

- Wide Sargasso Sea.* Yale French Studies 62 (1981): 88-106.
- Smith, Rowland. Exile and tradition: Studies in African and Caribbean Literature. New York: Africana Publishing Co. / Dalhousie University Press, 1976.
- Smyley Wallace, Karen. "Créolité and the Feminine Text in Simone Schwarz-Bart." The French Review. 70.40 (1997): 554-561.
- Stern, Theodore. "Drum and Whistle languages: An analysis of Speech Surrogates." American Anthropologist. 59 (1957): 487-506.
- Stringer, Susan. The Senegalese Novel by Women: Through Their Own Eyes. New York: P. Lang, 1996.
- Toumson, Roger. "Pluie et vent sur Télumée Miracle: Une rêverie encyclopédique: sa structure, son projet idéologique." Textes, Etudes, Documents 2: Pluie et vent sur Télumée Miracle. Pointe-à-Pitre, Guadeloupe (Centre Universitaire Antilles-Guyane): Éditions Caribéennes, 1979: 25-73.
- Trinh, Minh-ha T. Woman, Native, Other. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- Tsabedze, Clara. African Independence from francophone and anglophone voices: A Comparative Study of the Post-Independence novels by Ngugi and Sembène. New York: P. Lang, 1994.
- Toumson, Roger. La Transgression des couleurs: littérature et langage des Antilles. Paris: Éditions Caribéennes, 1989.
- Toureh, Fanta. L'imaginaire dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart: Approche d'une mythologie antillaise. Paris: Éditions L'Harmattan, 1986.
- Townsel, Sylvaine. Négritude dans la littérature franco-antillaise. Paris: La Pensée Universelle, 1992.

Vansina, Jan. Oral Tradition as History. London: James Curry, 1985.

Vérin, Pierre. "Littérature orale de l'Ile de Sainte Lucie." La Revue Guadeloupéenne. 45.3-4 (1961): 23-26.

Webb, Barbara J. Myth and History in Caribbean Fiction: Alejo Carpentier, Wilson Harris, and Édouard Glissant. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1992.

Weixlmann, Joe. Studies in Black American Literature, Volumen II: Belief vs. Theory in Black American Literary Criticism. Greenwood. Florida: The Penkevill Publishing Company, 1986.

Yalom, Marilyn. Maternity, Morality and the Literature of Madness. University Park: Pennsylvania State University Press, 1985.

Zimra, Clarisse. "In the Name of the Father: Chronotopia, Utopia et Dystopia in Ti Jean l'Horizon." L'Ésprit Créateur. XXXIII.2 (1993).

"Négritude in the Feminine Mode: the Case of Martinique and Guadeloupe." Journal of Ethnic Studies. 12.1 (1984): 53-77.

"Patterns of Liberation in Contemporary Women Writers." L'Esprit Créateur. XVII.2 (1977).

"What's in a Name: Elective Genealogy in Schwarz-Bart's Early Novels." Studies in Twentieth Century Literature. 17.1 (1993): 97-118.

Zumthor, Paul. La letra y la voz. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1989.

Travaux Collectifs:

Ako, Edouard, Ed. On the Road to Guinea: Essays in Black Comparative Literature. Ibadan, Nigeria: Caltop Publications, 1992.

Anim-Addo, Joan, Ed. Framing the Word: Gender and Genre in Caribbean Women Writing. London: Whiting & Birch, 1996.

Anzaldúa, Gloria, Ed. Making Face, Making Soul: Creative and Critical Perspectives by Feminists of Color. San Francisco: Aunt Lute Books, 1990.

Arnold, James A., Ed. A History of Literature in the Caribbean. Vol 1. Philadelphia: John Benjamins Publishing Co., 1994.

Awkward, Michael, Ed. New Essays: Their Eyes Where Watching God. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. (Reprint: 1992).

Berrian, Brenda F. and Aart Broek Assoc. Ed. Bibliography of Women Writers from the Caribbean: 1831-1986. Washington, Dc: Three Continents Press, 1989.

Bloom, Harold, Ed. Caribbean Women Writers. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1997.

Boyce Davies, Carole and Savory-Fido, Elaine. Out of the Kumbla: Caribbean Women in Literature. Trenton, New Jersey: African World Press, 1990.

Certeau, Michel de. L'Invention du quotidien. Tomes 1 et 2, Paris: Gallimard, 1990-1994.

Cham, Mbye, Ed. Ex-Iles: Essays on Caribbean Cinema. Trenton, New Jersey: African World Press, 1992.

Clavreuil, Gérard, Éd. Littératures Nationales d'écriture française: Afrique Noire - Caraïbes- Océan Indien. Paris: Bordas, 1986.

Érotisme et littératures: Afrique noire, Caraïbes, Océan Indien: Anthologie. Paris: Acropole, 1987.

Comité de la Culture, de l'Éducation et de l'Environnement de la Guadeloupe (CCEE). Identité, Culture et Développement. Éditions Caribéennes, Paris, 1992.

Condé, Maryse, Éd. L'Héritage de Caliban. Paris: Éditions Jasor, 1992.

Cudjoe, Selwyn R. Caribbean Women Writers: Essays from the First International Conference. Wellesley, Mass.: Calaloux Publications, 1990.

Decosta-Willis, Miriam, Ed. Érotique Noire. Black Erotica. New York: Doubleday, 1992.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. Mille Plateaux. Paris: Éditions de Minuit, 1980.

Diallo, Yaya and Hall, Mitchell. The Healing Drum: African Wisdom teachings. Rochester/Vermont: Destiny Books, 1989.

Doubler Ward, Janet, Ed. Communication and Women's Friendships: Parallels and Intersections in Literature and Life. Bowling Green: Ohio, Bowling Green State University Popular Press, 1993.

Foley, John Miles, Ed. Oral tradition in Literature: Interpretation in Context. Columbia: University of Missouri Press, 1986.

Gadjigo, Samba, Ed. Ousmane Sembène: Dialogues with Critics and Writers. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993.

Gates, Henry Louis, Ed. Reading Black, Reading Feminist: A critical Anthology. New York: Meridian, 1990.

Gérard Giguere, Ronald, Éd. Écrivains Noirs d'Afrique et des Antilles. New York: P. Lang Publishing, 1996.

Gorodischer, Angélica. Mujeres de Palabra. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1994.

Green, Mary Jean, Ed. Postcolonial Subjects: Francophone Women Writers. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

Hennesy, Alistar, Ed. Intellectuals in the Twentieth Century Caribbean. London: Macmillan Caribbean, 1992.

Herannou, Adrien. Anthologie de la littérature d'Afrique noire francophone. Abidjan: Bognini, 1994.

Kenyon, Olga. Writing Women: Contemporary Women Novelists. Concord, Mass.: Pluto Press, 1991.

Women Writers Talk. New York: Carroll & Graf Publishers, Inc., 1989.

Lacapra, Dominick. The Bounds of Race: Perspectives on Hegemony and Resistance. Ithaca: Cornell University Press, 1991.

Laroche, Maximilien, H. Nigel Thomas, and Euridice Figueiredo. Juan Bobo, Jan Sot, Ti Jan et Bad John - Figures littéraires de la Caraïbe. GRELCA essais no. 7. Université Laval de Québec, 1991.

Littérature Francophone: Afrique-Caraïbe-Océan Indien. Paris, CLEF, 1994.

López, Adelaida. Discurso Femenino Actual. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995.

Marks, Elaine & Isabelle Courtivron, Eds. New French Feminisms: An Anthology. New York: Schocken Books, 1981.

- Mordecai, Pamela et Wilson, Betty, Eds. Her True-True Name: An Anthology of Women's Writing from the Caribbean. Kingston, Jamaica: Heineman, 1989.
- Nasta, Susheila. Éd. Motherlands: Black Women's Writing from Africa, the Caribbean and South Asia. London: The Women's Press, 1991.
- Nelson, Cary & Grossberg, Lawrence. Marxism and the Interpretation of Culture. Urbana: University of Illinois Press, 1988.
- Nethersole, Reingard, Ed. Emerging Literatures. New York: P. Lang, 1990.
- Okpewho, Isidore, Ed. The Oral Performance in Africa. Ibadan: Spectrum Books, 1990.
- Parkinson Zamora, Lois & Faris, Wendy B. Magical Realism: Theory, History, Community. Durham: Duke University Press, 1995.
- Paush, Marion. Ed. Caribbean Writers: Between Orality and Writing/ Les auteurs Caribéens: Entre Oralité et l'Écriture. Amsterdam/ Atlanta: Editorial Rodopi, 1994.
- Pineau, Gisèle et Marie Abraham. Femmes des Antilles: Traces et Voix. Paris: Stock, 1998.
- Rinne, Suzanne et Joëlle Vitiello. Éd. Elles écrivent des Antilles (Haïti, Guadeloupe, Martinique). Paris: L'Harmattan, 1997.
- Sebeok, Thomas A. and Donna Jean Umiker-Sebeok, Eds. Speech Surrogates. The Hague: Mouton, 1976.
- Showalter, Elaine, Éd. The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory. New York: Pantheon Books, 1985.
- Toumson, Héliane & Roger. "Interview avec Simone Schwarz-Bart: Sur les pas de Fanotte." Textes, Etudes, Documents 2 : Pluie et vent sur Télumée Miracle. Pointe-à-Pitre, Guadeloupe

(Centre Universitaire Antilles-Guyane): Éditions
Caribéennes, 1979: 13-23.

Wall, Cheryl, Ed. Changing Our Own Words: Essays on Criticism,
Theory, and Writing by Black Women. New Brunswick &
London: Rutgers University Press, 1991.

Histoire:

Adélaïde-Merlande, Jacques. Les Caraïbes et la Guyane au temps de
la révolution et de l'Empire. Paris: Karthala, 1992.

Bangou, Henri. Aliénation et désaliénation dans les sociétés post-
esclavagistes: Le Cas de la Guadeloupe. Paris: L'Harmattan,
1997.

Les voies de la souveraineté: peuplement et institutions à la
Guadeloupe (des origines à nos jours). Paris: Éditions
Caribéennes, 1988.

La Période révolutionnaire à la Guadeloupe: l'abolition et le
retablisement de l'esclavage. Pointe-à-Pitre: Publié par
l'Office Municipal de la Culture, 1976.

La Révolution et l'esclavage à la Guadeloupe: 1789-1802:
Épopée noire et génocide. Paris: Messidor/Éditions Sociales,
1989.

Beckles, Hilary, Ed. Caribbean Slave Society and Economy. Kingston:
Jamaica: Ian Randle Publishers Limited, 1991.

Benoist, Jean. Types de plantation et groupes sociaux à la
Martinique. Montréal: Centre de Recherches Caraïbes/
Université de Montréal, 1970.

Bosch, Juan. De Cristobal Colón a Fidel Castro: El Caribe Frontera
Imperial. México: Alfa y Omega, 1986.

- Breton, Raymond. Relations de l'île de la Guadeloupe. Tome I. Basse-Terre: Société d'Histoire de la Guadeloupe, 1978.
- Brossat, Alain. Les Antilles dans l'impasse? Paris: Éditions Caribéennes, 1981.
- Castronovo, Russ. Fathering the Nation: American Genealogies of Slavery and Freedom. Berkeley: University of California Press, 1995.
- Diamond, Jared. Guns, Germs, and Steel: The Fates of Human Societies. New York: WW Norton & Co., 1998.
- Eluther, Jean-Paul. La Guadeloupe ambitieuse. Paris: L'Harmattan, 1990.
- Goyenetene, Eugène. Des Iles et des hommes. Fort-de-France: Éditions des Horizons Caribes, 1956.
- La Guadeloupe : île d'émeraude et ses dépendances. Paris: Librairie des Arts Décoratifs, 1935.
- Harney, Stefano. Nationalism and Identity. Kingston: University of the West Indies, 1996.
- Herren, Ricardo. La conquista erótica de las Indias. Argentina: Editorial Planeta, S.A., 1991.
- Humbert, Roger P. El Cultivo de la Caña de Azúcar. México: Compañía Editorial Continental, S.A., 1980.
- Klein, Herbert S. African Slavery in Latin America and the Caribbean. New York: Oxford University Press, 1986.
- Lara, Celso. Contribución del folklore al estudio de la historia. Guatemala: Editorial Universitaria, 1977.
- Lara-Oruno. La Guadeloupe dans l'Histoire, Paris: L'Harmattan, 1979.

- Leiris, Michel. Contacts de civilisation en Martinique et en Guadeloupe. Paris: UNESCO/Gallimard, 1955.
- Mintz, Sidney. Caribbean Transformations. New York: Columbia University Press. 1989.
- Montbrun, Christian. Les petites Antilles avant Christophe Colombe: vie quotidienne des indiens de la Guadeloupe. Paris: Karthala, 1984.
- Pérotin-Dumon, Anne. Etre patriote sous les tropiques: La Guadeloupe, la colonisation et la Révolution. Basse-Terre: Société d'histoire de la Guadeloupe. 1985.
- Rouse, Irving. The Tainos: Rise and Decline of the People Who Greeted Columbus. New Haven: Yale University Press, 1992.
- Said, Edward. From Commonwealth to Post-Colonial. Dangaroo Press, Coventry, 1992.
- Saint-Ruf, Germain. L'Épopée de Delgrès: La Guadeloupe sous la Révolution Française: 1789-1802. Paris: Éditions L'Harmattan, 2e Édition, 1977.
- Schwarz-Bart, Simone. Hommage à la femme noire. Paris: Éditions Consulaires, 1989.
- Williams, Eric. From Columbus to Castro: The History of the Caribbean 1492-1969. New York: Random House, Inc., 1984. (Originally published by: André Deutsch Limited. London, 1970).

Revues:

- CARE: Centre Antillais de Recherche. Figures d'Hommes. Paris: Éditons Caribéennes, 1985.

Cahiers de littérature orale. Conteurs. No. 11, Publications Langues Orientales, Paris, 1992.

CELFAN. 1.1 (1981) and 8.3 (1992).

Journal of American Folklores. XXIX, XXXI, CXIV, 1916.

Latin American Literary Review. 20 (1992).

Moun. (Guadeloupe) 3 (1988).

Notre Librairie "Nouvelles Écritures Féminines: 1 La Parole aux Femmes." No. 117 (1994).

Présence Africaine. 121-122 (1982): 166-169.

Revue Française. No. Spécial sur la Guadeloupe. 194 (1966): 64.

Revue Canadienne de Littérature Comparée. (Juin- 1984)

Studies in Black American Literature. 3 (1988).

Textes-Études-Documents. "Sur les pas de Fanotte." (Interview) 2 (1979) : 13-23.

Communications:

Bébel-Gisler, Dany. "L'Autre c'est qui? Le traduire c'est quoi?"
Translating the Other, Ninth International Conference on
Translation, Barnard College, New York, November 1990.

Julia, Lucie et Montantin, Michèle. **FEMI**. Festival International de la
Femme. Pointe-à-Pitre Guadeloupe, Juillet 1992.

Rogers, Juliette. "Voix des Femmes". **FEMI**, Juillet 1992.

Entretiens / Interviews:

Simone Schwarz-Bart. New York, 1 novembre, 1989.

Pointe-à-Pitre, Guadeloupe, juillet 1992.

Pointe-à-Pitre, Guadeloupe, avril 1993.

Dany Bébel-Gisler. Long Island, New York, 1990.

Pointe-à-Pitre, Guadeloupe, juillet 1992.

Pointe-à-Pitre, Guadeloupe, avril 1993.

Sonia Catalan et Lucie Julia. Pointe-à-Pitre, Guadeloupe, juillet 1992.

Daniel Maximin. Basse-Terre, Guadeloupe, juillet 1992.

Point-à-Pitre, Guadeloupe, juillet 1992.

Pointe-à-Pitre, Guadeloupe, avril 1993.

Film/Documentaire:

"Gabriel García Márquez: **La Magia de lo Real.**" Film Documentaire.

Producido por Radio-Televisión Española. Producción y Guión de Ana Cristina Navarro, 1981. Recurso de la Videoteca de la Biblioteca de la Universidad del sagrado Corazón, Santurce. Puerto Rico.

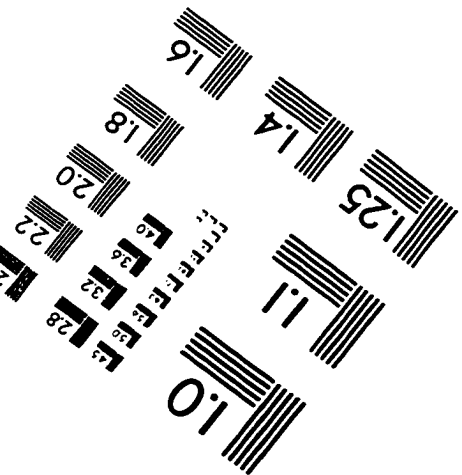
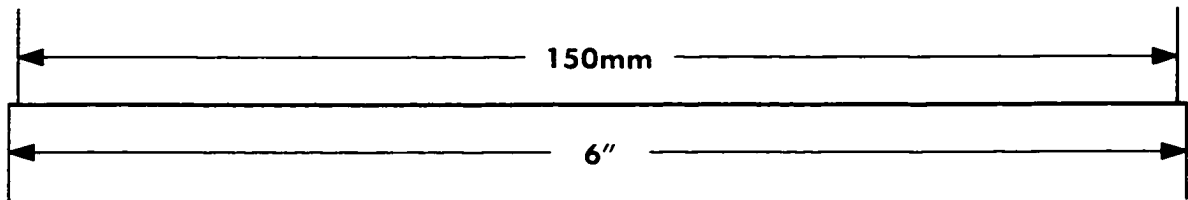
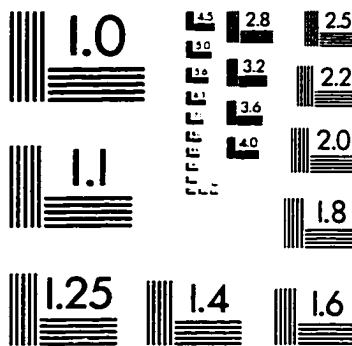
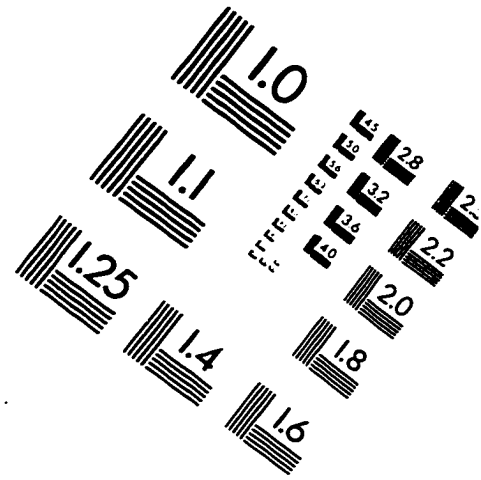
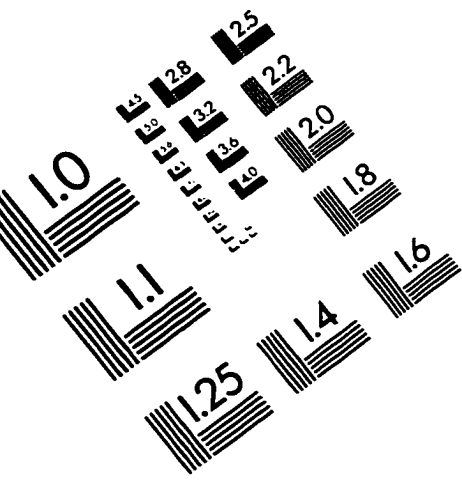
Palcy, Euzhan. *La Rue Cases-Nègres*. SU.MA.FA., 1983.

Dictionnaires:

Chevalier, Jean, Éd. Dictionnaire des symboles. Paris: Éditions Robert Lafont S.A. et Éditions Jupiter, c1982.

- Goose, André. Le Bon Usage. Paris: Éditions DUCULOT, 1991.
- Seyfert, Oskar. The Dictionary of Classical Mythology, Religion, Literature and Art. New Jersey: Random House, 1995.
- Telchid, Sylvaine et Ludwig, Ralph, Éd. Dictionnaire Créole-Français: Guadeloupe. Paris: Servedit/Éditions Jasor, 1990.
- Tourneux, Henry. Dictionnaire pratique du créole de Guadeloupe Marie-Galante): Suivi d'un index français-créole. Paris: Éditions Karthala, 1990.
- Rey, Alain et Rey-Debove, Éd. Petit Robert 1. Paris: Robert, 1989.
- Rey, Alain, Éd. Petit Robert 2. Paris: Robert, 1990.

IMAGE EVALUATION TEST TARGET (QA-3)



APPLIED IMAGE, Inc
1653 East Main Street
Rochester, NY 14609 USA
Phone: 716/482-0300
Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc.. All Rights Reserved

