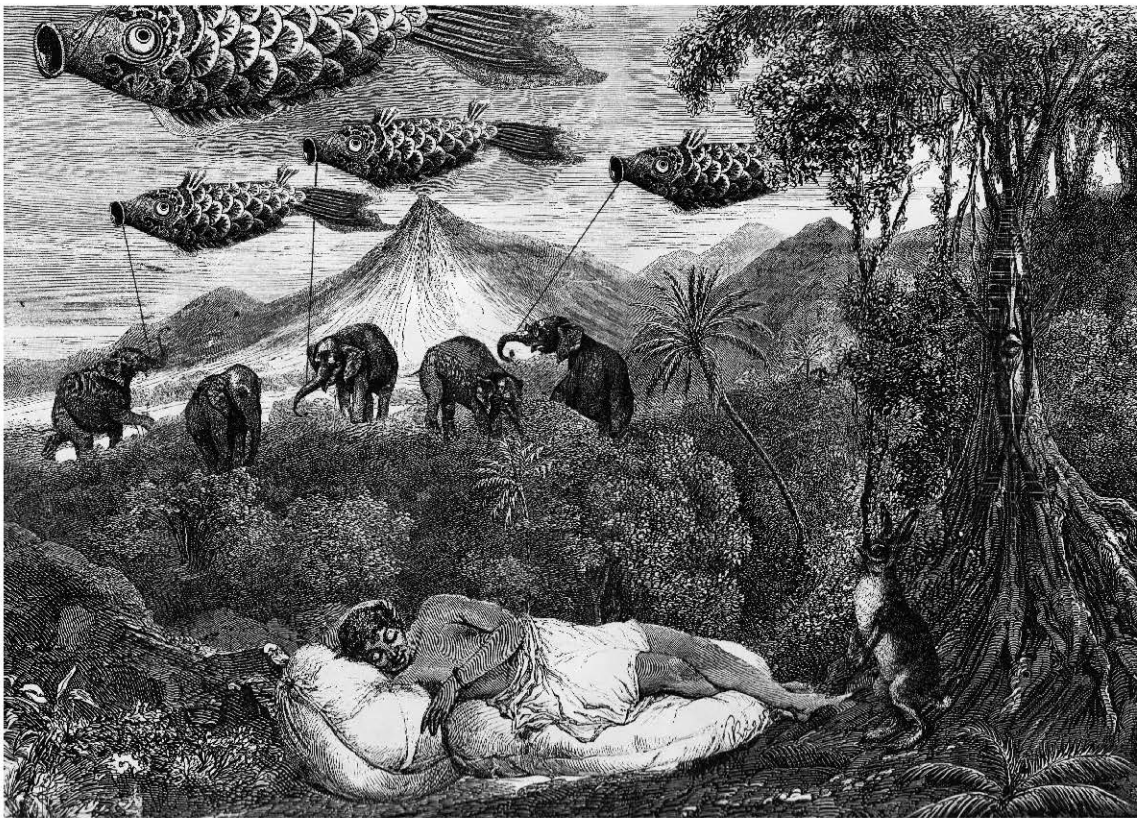

Véronique Corinus

Le répertoire du conteur Félix Modock

Petit planteur antillais
(1885-1942)



KARTHALA

Félix Modock (1885-1942), petit planteur de canne à sucre antillais, est un rescapé de l'éruption de la Montagne Pelée (1902), puis des tranchées de la Grande Guerre (1914-1918). De retour au pays, à la suite d'une morsure de trigonocéphale, il dut être amputé d'une jambe en 1923.

Ses contes ont été recueillis en 1924, lors du séjour en Martinique de la folkloriste américaine Elsie Clews Parsons qu'elle publia en 1933 dans un vaste recueil – *Folk-Lore of the Antilles, French and English* – regroupant des textes provenant de l'ensemble de l'arc antillais. Les trente-neuf textes du conteur martiniquais s'y trouvent disséminés de telle façon qu'il est difficile de se rendre compte qu'ils forment un ensemble original et l'identité même du conteur y est reléguée dans de discrètes notes de bas de page.

Sur ces contes, trente ont été écrits directement en créole par leur auteur. La présente édition, bilingue, présente pour la première fois le répertoire de Félix Modock de façon autonome et exhaustive, dans sa transcription originale.

Nous entendons ainsi restituer au patrimoine littéraire antillais une œuvre méconnue et donc sous-estimée qui apporte un témoignage inédit sur la culture martiniquaise du début du xx^e siècle et sur la façon dont des textes oraux ont pu passer à l'écrit, à une époque où il n'existait pas de graphie normalisée du créole.

Véronique Corinus est maîtresse de conférences à l'université Lumière Lyon 2 où elle enseigne les littératures francophones et comparées. Ses travaux portent principalement sur les littératures orales et écrites de l'Afrique subsaharienne et des Antilles. Elle est l'auteure de Aimé Césaire : une biographie expliquée (Frémeaux/PUF, 2018) et Aimé Césaire (PUF, 2019).

Collection dirigée par Henry Tournoux



**LE RÉPERTOIRE DU CONTEUR FÉLIX MODOCK
(1885-1942)**

Cet ouvrage a bénéficié, pour sa publication,
du soutien financier de la Collectivité territoriale
de la Martinique (CTM) ainsi que du laboratoire
« Passages Arts & Littératures XX-XXI »
de l'Université Lumière Lyon II.

Visitez notre site :
www.karthala.com
Paielement sécurisé

Illustration de couverture : Pierre Rojanski, *Conter* (septembre 2015).

© Éditions KARTHALA, 2021

Véronique Corinus

Le répertoire du conteur Félix Modock

**Petit planteur antillais
(1885-1942)**

Traduction et édition critique

**Éditions KARTHALA
22-24, bd Arago
75013 Paris**

À Méyidi

Remerciements

C'est à l'automne 1990 que j'ai fait, dans les salles de la bibliothèque Richelieu (Paris), la découverte du répertoire de Félix Modock inclus dans le recueil d'Elsie Clews Parsons, *Folk-Lore of the Antilles, French and English*. S'en est suivie une lecture passionnée qui m'a conduite à travailler son corpus dans le cadre d'un D.E.A puis à lui consacrer une thèse en co-direction INALCO/ Centre international d'études francophones, soutenue à l'université Paris IV Sorbonne en 2005. J'ai voulu, en publiant cette traduction remaniée, faire aujourd'hui connaître les contes de Félix Modock à un plus large public.

Pour mener à bien ce travail, j'ai été amenée à solliciter, année après année, créolistes et créolophones, chercheurs et simples particuliers. Que soient ici remerciés pour leur aide précieuse : Dominique Alain, feu Jean Bernabé, Raymonde Coffre, Marie-Andrée, Paul et Lucien Corinus ainsi que Nicolas Marie-Louise.

Mes remerciements vont également à Ursula Baumgardt, ma directrice de thèse qui, la première, m'a encouragée à m'atteler à ce travail de traduction, à Nathalie Prince qui a porté un grand soin à la relecture de l'introduction au répertoire de Félix Modock ainsi qu'à Marie-Karine Lhommé et Edwige Keller-Rahbé pour leurs suggestions et le soutien qu'elles m'ont apporté à bien des égards.

Le professeur Lambert-Félix Prudent a joué un rôle important dans la phase de remaniement de mon travail de thèse. Je tiens à lui exprimer ici ma profonde gratitude pour nos échanges si riches, ses apports linguistiques et culturels ainsi que ses conseils avisés, qui ont donné à la version finale de ces traductions toute sa dimension.

Enfin, je veux dire ma profonde affection à Christine Corinus, Gérard Hilaire et Marie-Rose Lafleur qui furent mes trois piliers, ainsi que toute ma tendresse à ma fille Méyidi, dont l'amour pour ces contes a été un aiguillon de chaque jour.

PRÉFACE

Mais moi qui ne suis pas menteur¹...

De Félix Modock (1885-1942), petit planteur antillais, il ne reste plus rien, si ce n'est les quelques contes que l'on va lire, recueillis en 1924, lors du séjour en Martinique de la folkloriste américaine Elsie Clews Parsons. Les trente-neuf textes créoles qui sauvent leur énonciateur du néant rattachent l'art du conte à sa fonction première, celle, conjuratoire, de repousser la mort un peu au-delà du jour qui point. Ainsi Félix Modock ne saurait-il totalement périr car il a pu dire. Sa parole pourtant écrite retrouve les vertus traditionnellement attribuées à la parole contée créole qui s'élève à la nuit tombée, afin d'aider le jour à se lever et la vie à continuer. Oraison psychopompe qui accompagne le défunt, durant les rites funéraires, vers sa dernière demeure, *la belle parole* est aussi chant de naissance et de renaissance qui ancre davantage encore les vivants dans la vie.

C'est à une telle renaissance que le présent ouvrage entend présider, en participant à la reconnaissance d'un conteur singulier et de son répertoire. Bien qu'il ait bénéficié de plusieurs publications totales ou partielles, de diverses traductions en français ainsi que de quelques gloses, son œuvre reste méconnue du grand public comme de la critique. Après leur publication initiale en 1933 dans le premier tome de *Folk-Lore of the Antilles, French and English*² paru dans la collection *Memoirs of the American Folk-Lore Society*, les contes de Félix Modock ont connu une réédition en 1976, à l'occasion de la réimpression de l'ensemble du volume par Kraus Reprint Corporation (Millwood, New York),

-
1. Voir *infra*, Conte 1 : « Yo té ca séparé poisson a : Lapin qui mangé tout poisson l'Éléphant a », p. 61.
 2. Elsie Clews Parsons, *Folk-Lore of the Antilles, French and English*, New York, published by The American Folk-Lore Society, *Memoirs of the American Folk-Lore Society*, vol. XXVI, part I (1933), New York, G.E. Stechert and Co., Agents, 1933 (printed by J. J. Augustin in Glückstadt and Hamburg, Germany – Copyright by The American Folk-Lore Society).

accompagnée de la mention : *Reprint with the permission of The American Folklore Society*.

Certaines pièces¹, sélectionnées par Marie-Thérèse Lung-Fou et Raphaël Confiant, ont par la suite été incluses dans leurs recueils respectifs qui présentent des éléments du patrimoine oral antillais : *Contes et proverbes créoles*² et *Contes créoles des Amériques*³. Le silence des paratextes souligne l'ignorance ou l'indifférence des deux collecteurs quant à l'identité du conteur dont ils sollicitent pourtant tour à tour les textes. C'est là le destin paradoxal de l'œuvre de Modock qui a souvent été lue sans toujours avoir été perçue dans sa réalité singulière de corpus syntagmatique, émis par un énonciateur unique. Raymond Relouzat est le premier à avoir pris conscience de la présence d'un répertoire individualisé au sein du recueil d'Elsie Clews Parsons. Extrayant à son tour des pièces⁴ du corpus de Modock pour en faire l'étude critique, il identifie leur émetteur, sans toutefois le nommer, faisant l'éloge de cet « homme de quarante ans [...] exceptionnellement intelligent » et possédant « la pratique du récit⁵ [...] ».

Les conditions d'édition initiales du répertoire de Félix Modock expliquent en grande partie l'occultation dont il a longtemps été victime. Les trente-neuf contes qui le constituent n'apparaissent pas dans un volume autonome qui mettrait en valeur leur unité énonciative. Ils sont, au contraire, disséminés dans le recueil d'Elsie Clews Parsons. Œuvre foisonnante, *Folk-Lore of the Antilles, French and English* regroupe dans ses deux premiers volumes plus de mille contes collectés sur vingt îles de l'arc caribéen⁶. À cette masse impressionnante de textes narratifs recueillis auprès de plus de cent-quatre-vingts informateurs, il faut encore ajouter des centaines de devinettes et de proverbes recensés dans le dernier tome. Collectées sur les îles tant francophones qu'anglophones de l'archipel caribéen, les pièces orales recensées dans les trois volumes sont transcrites dans la langue dans laquelle elles ont été émises, soit les

1. Voir *infra*, notes 1 et 4, p. 47.

2. Marie-Thérèse Lung-Fou, *Contes et proverbes créoles*, Fort-de-France (Martinique), Désormeaux, coll. « Créole lève », 1979.

3. Raphaël Confiant, *Contes créoles des Amériques*, Paris, Stock, 1995.

4. Voir *infra*, note 3, p. 47.

5. Raymond Relouzat, *Le Référent ethno-culturel dans le conte créole*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 15.

6. Le premier volume regroupe les contes collectés non seulement en Martinique mais aussi dans les îles situées au sud de l'arc caribéen : Trinidad, Grenadines, Saint-Vincent, Sainte-Lucie, la Dominique. Le second volume, publié en 1936, rassemble des contes recensés dans d'autres îles : la Guadeloupe, les Saintes, Marie-Galante, Montserrat, Antigua, Nevis, Saint Kitts, Saint-Eustatius, Saba, Saint-Barthélemy, Saint-Martin, Anguilla, Sainte-Croix, Saint-Thomas et Haïti.

différents créoles de la Caraïbe. Le dernier volume, publié de façon posthume en 1943, présente non la traduction mais le résumé en anglais de chaque conte.

Insérés dans un recueil offrant un matériau oral aussi pléthorique, les contes de Félix Modock sont difficilement détectables. Leur présentation matérielle nuit grandement à leur visibilité. Dispersés parmi les cent-vingt-six contes que comporte la section martiniquaise, ils ne sont pas présentés de façon linéaire. Seules de discrètes notes infrapaginales permettent de distinguer leur énonciateur parmi les vingt-sept informateurs martiniquais. Encore faut-il, à chaque pièce, consulter la liste liminaire des personnes sollicitées pour identifier Félix Modock que la folkloriste désigne par un laconique *informant 1*. Un tel éclatement de la présentation des trente-neuf contes de Modock rend difficilement perceptible, au sein du recueil, la présence d'un répertoire qui lui soit attribuable.

La présente réédition du répertoire de Félix Modock a pour objectif de sortir le conteur et son œuvre de l'invisibilité à laquelle la première publication les avait paradoxalement voués. Cette nouvelle édition présente pour la première fois le répertoire de façon autonome et exhaustive. Isolé des pièces de l'oralité créole produites par d'autres conteurs avec lesquelles il se confondait, organisé en un ensemble parfaitement circonscrit qui dévoile son unité et sa cohérence, il laisse apparaître ses véritables contours : ses formes, ses tonalités, ses thématiques, ses enjeux. La visibilité allant de pair avec la lisibilité, la présente édition est bilingue. Elle propose une traduction systématique en français des trente-neuf contes, afin qu'ils soient également accessibles à un lectorat non créolophone. Le répertoire de Félix Modock, rendu à un large public, a vocation à devenir un objet d'étude dont pourra s'emparer la communauté scientifique tant locale qu'internationale. Il convient de présenter ici les premiers éléments qui permettront d'en appréhender toute la complexité, avant qu'une étude plus systématique ne soit proposée dans une publication ultérieure.

La collecte du répertoire

Pour élaborer *Folk-Lore of the Antilles French and English*, monument des traditions orales caribéennes qui inclut le répertoire de Modock, Elsie Clews Parsons sillonne la mer des Antilles à trois reprises : en 1924, 1925 et 1927. Ces différentes investigations lui apparaissent nécessaires pour tenter de circonscrire une aire d'étude particulièrement riche, qui offre par ailleurs des conditions de collecte optimales :

That the islands will attract the African ethnologist I do not doubt, and may he find their life as lucrative and pleasurable as I did! Ready and expert story tellers, the young men gay, the old men and women humorous and kindly, beauty of land and sea, lovely beaches to swim off after the exigencies of recording, a vivid background for some of most dramatic pages of the history of three continents – what more could a folklorist ask for¹?

Que ces îles attireront les ethnologues africanistes, je n'en doute pas ; puissent-ils les trouver aussi enrichissantes et aussi plaisantes que je les ai trouvées ! Des conteurs hors pair dans leur art et disposés à l'exercer, des jeunes hommes gais, les vieux des deux sexes pleins d'humour et de gentillesse, la beauté de la terre et de la mer, des plages magnifiques pour se baigner après le travail de collecte, un cadre vivant et coloré où se sont déroulées certaines des pages les plus mouvementées de l'histoire de trois continents... Que demander de plus quand on est folkloriste² ?

En dépit de sa vision pour le moins idéalisée des Antilles – terre préservée et humanité dans l'innocence, malgré leur immersion dans une histoire tourmentée –, Elsie Clews Parsons procède avec rigueur. De voyage en voyage, elle remonte l'archipel du sud au nord, faisant une halte sur chaque île rencontrée. L'ordre adopté dans les deux premiers tomes de *Folk-Lore of the Antilles* correspond en grande partie à l'itinéraire effectivement suivi.

Les périples de l'Américaine s'apparentent à de véritables odyssées. Pour rallier les différentes îles, elle n'hésite pas à emprunter toutes sortes d'embarcations : paquebots, bateaux à vapeur, bateaux de pêche. Lors de son dernier voyage, elle fait affréter un bateau pour elle seule, afin de se faciliter la tâche ; elle fait appel au capitaine J.-D. Watson et à son équipage de Nouvelle Angleterre, dont elle apprécie la souplesse, la bonne volonté et le professionnalisme. Elle affirme avec humour qu'ils « n'avaient jamais auparavant navigué dans ces eaux et encore moins avec une folkloriste, mais [...] ils s'adaptèrent aux caprices des deux avec une bonne volonté immense et une facilité étonnante » (*[they] had never sailed before in these waters or with a folklorist but [...] adapted themselves to the vagaries of both immense good will and with surprising ease³*).

-
1. Elsie Clews Parsons, « Préface », *Folk-Lore of the Antilles, French and English*, *op. cit.*, p. VIII.
 2. Toutes les traductions des textes d'Elsie Clews Parsons que l'on trouvera dans cette introduction ont été réalisées par les soins de Catherine Durieux ou Dalila Ioulalalen, que je tiens à remercier ici pour leur travail méticuleux.
 3. Elsie Clews Parsons, « Préface », *op. cit.*, p. VII.

Elle dirige parfois son propre *schooner* pour atteindre les côtes les plus difficiles d'accès, comme celles de Saba, île qui ne possède pas même un mouillage et où, raconte-t-elle, les vaisseaux que l'on construisait jadis devaient être descendus le long des falaises. Elle affronte les eaux agitées du port de Roseau Roads, la mer démontée, et elle subit vaillamment diverses avaries :

*A motor boat chartered in Porto Rico and run by a Venzuelan crew gave me my closest approach to conventional adventure for the engine broke down and we rolled all night much too close to a rock somewhere off the west coast of Culebra*¹.

Un bateau à moteur affrété à Porto Rico conduit par un équipage vénézuélien me donna l'expérience la plus proche que je connus de l'aventure au sens conventionnel du terme car le moteur tomba en panne et nous dérivâmes toute la nuit beaucoup trop près d'un rocher quelque part au large de la côte occidentale de Culebra.

Malgré sa ténacité, elle doit parfois renoncer, en raison des difficultés de navigation, d'accostage ou d'accessibilité. Elle regrette ainsi de n'avoir pas pu, à la Dominique, accéder aux campements des Indiens caraïbes, trop retirés à l'intérieur des terres.

Selon la richesse culturelle de l'île considérée, son séjour s'étend de quelques jours à plusieurs semaines. Une série d'intermédiaires lui permet d'entrer en contact avec des informateurs noirs issus des couches populaires, descendants des anciens esclaves. Pour les engager à lui livrer les pièces qu'ils détiennent, elle commence elle-même à lancer des devinettes et à raconter des histoires. C'est là, selon elle, une incitation efficace pour reconstituer une situation naturelle d'énonciation. La qualité de la collecte est « une question de circonstances » (*a matter of circumstance*²), aime-t-elle à répéter : elle dépend avant tout de l'ambiance que le folkloriste est capable d'installer. La convivialité assurerait la spontanéité du conteur ainsi que l'authenticité de ses récits.

La folkloriste, volubile et exubérante avant la performance, sait se faire discrète dès que l'informateur, mis en confiance, commence à conter. Il s'agit alors de prendre son récit sous la dictée, sans altérer sa verve en dépit des inévitables interruptions qu'exige la pratique. Pour pallier les lacunes de la transcription, le texte recueilli est ensuite comparé à l'enregistrement qui en a été fait en parallèle. Le phonographe,

1. *Ibid.*, p. vi.

2. Elsie Clews Parsons, citée par Rosemary Lévy Zumwalt, *Wealth and Rebellion, Elsie Clews Parsons, Anthropologist and Folklorist*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1992, p. 188.

entré dans la panoplie des folkloristes américains dès 1914, s'avère être un outil précieux : il permet d'obtenir des collectes d'une grande fiabilité, en saisissant avec précision les discours produits en langues locales.

L'anthropologue Franz Boas enjoint en effet ses disciples de collecter les pièces orales dans les parlers vernaculaires pour renforcer les qualités scientifiques du matériau. Durant ses recensions antillaises, Elsie Clews Parsons suit les conseils de son ancien professeur et s'attelle à transcrire les textes entendus en créole, malgré les difficultés de l'exercice. Elle acquiert rapidement une certaine aisance, comme elle l'annonce victorieusement à son époux en mars 1924 : « *I can write the patois now pretty well, after practice of several hours a day!* » (J'écris maintenant assez bien le patois, après un entraînement quotidien de plusieurs heures !)

Pour mener à bien ses enquêtes, Elsie Clews Parsons ne reste guère dans les îles hollandaises et britanniques où elle estime que le poids de l'Église a très fortement appauvri les traditions populaires. Elle s'attarde davantage dans les Antilles françaises ou anciennement françaises dont le folklore se serait mieux conservé. La Martinique, terrain foisonnant, retient tout particulièrement son attention car là, assure-t-elle, « le folklore est riche [...] Quand les personnes âgées font défaut, il y a toujours des enfants à la porte pour dire des *tim-tim* c'est-à-dire des devinettes » (*The folklore is rich [...] When the old people fail, there is always a child at the door to speak tim tim, i.e. riddles*²). Après une courte station à Saint-Pierre dont elle fuit l'effervescence, elle s'installe au Morne-Rouge, comme l'avait fait, quelques années avant elle, le folkloriste irlando-hellène Lafcadio Hearn. C'est, selon elle, un lieu plus propice à une collecte fructueuse que la ville de Saint-Pierre, terrain d'enquête littéralement « gâché » (*spoiled*³) par les rapports coloniaux exacerbés. En témoigne la présence des *ticanotié*, ces garçonnetts qui se livrent à des exhibitions spectaculaires devant des étrangers enthousiastes : « À midi pendant que les doudous vendent leurs fruits à bord, des jeunes nègres plongent sur des sous que l'équipage s'amuse à leur jeter. C'est bien rare, quand ils manquent d'attraper la pièce de monnaie, se (*sic*) sont des nageurs excellents⁴ ». Complaisamment accoudé au bastingage pour jouir de leur agilité, le public occidental oublie que seul le dénuement oblige ces fils de simples pêcheurs à mettre leur vie en danger pour tenter d'améliorer leur ordinaire.

1. Lettre d'Elsie Clews Parsons à Herbert Parsons, 13 mars 1924, citée *ibid.*, p. 185.

2. Lettre d'Elsie Clews Parsons à Herbert Parsons, 25 mars 1924, citée *ibid.*, p. 190.

3. Elsie Clews Parsons, « Préface », *op. cit.*, p. VI.

4. Daniel Dahiot, *La Marseillaise. Passages de vie, 1916-1918*, Dinard, Danclan, 1995, p. 11.

Elsie Clews Parsons préfère quitter la ville portuaire pour s'installer au Morne-Rouge qui se prête moins bien à de telles dérives colonialistes. Situé à 450 mètres d'altitude, entre la montagne Pelée et les pitons du Carbet, le bourg est moins exposé. L'ancien quartier des Étages de Saint-Pierre est, depuis 1889, une commune à part entière qui tire sa réputation à la fois de son sanctuaire dédié à Notre-Dame-de-la-Délivrande et de son air pur et frais : le bourg attire en nombre pèlerins, malades et convalescents. Elsie Clews Parsons s'y installe probablement de mars à avril 1924. Elle reste ainsi deux mois à sillonner le bourg et ses environs, signe de la grande qualité du terrain considéré. Là, elle sollicite dix-huit habitants, dont Félix Modock.

L'homme est indéniablement son informateur antillais le plus prolix. Dans la préface de *Folk-Lore of the Antilles*, la folkloriste en fait une présentation dithyrambique :

Inland, during the earlier trips, my outstanding abettor and teacher was Félix Modock of Martinique, a small farmer who the year before I met him had lost a leg from snake bite. On his wooden stump he walked to my house almost every morning during my stay at Morne Rouge to go over with me (sic) the tales I had collected the preceding afternoon as I visited though the country side. Félix was extremely intelligent, and invaluable in explaining lore and language. [...] Never in Guadeloupe did I find the equal of Félix ; Diodore was far less well informed, besides he had two legs and other interests ; the vieuxmaman whose house I most visited was a dear old soul but her only forte was story telling; and the charming schoolmistress at Trois Rivières lived too far away for many lessons¹.

Dans l'arrière-pays, pendant mes premiers voyages, mon complice amical et mon professeur fut quelqu'un d'exceptionnel, Félix Modock, de la Martinique, un petit paysan qui avait perdu une jambe l'année d'avant notre rencontre, à cause d'une morsure de serpent. Avec son moignon de bois, il vint chez moi presque tous les matins pendant mon séjour au Morne-Rouge, revoyant avec moi les contes que j'avais collectés la veille, lors de mes visites dans la campagne. Félix était extrêmement intelligent et m'a été d'une aide inestimable, m'expliquant le folklore et la langue.

Dans la vaste entreprise de recension de l'oralité créole que la folkloriste mène, Modock s'avère un collaborateur inestimable, effectivement capable de fournir des explications précieuses sur les coutumes, les croyances et la langue créoles. Sachant écrire le créole et le français, il participe par

1. Elsie Clews Parsons, « Préface », *op. cit.*, p. VII.

ailleurs à la collecte des contes. Il est, de plus, un informateur prolifique qui fournit à Elsie Clews Parsons trente-neuf contes – soit un tiers de la recension martiniquaise.

L'Américaine en fixe tout d'abord neuf, prenant sous la dictée les mots du conteur, tout en l'enregistrant sur son phonographe, afin de vérifier la justesse de sa transcription. Mais constatant bientôt que l'homme est alphabétisé et capable d'écrire dans les deux langues, elle renonce au protocole de collecte habituellement employé et lui laisse la plume. Ainsi Modock est-il amené à rédiger lui-même trente de ses contes.

Autologographie et prose folklorique

Peu nombreux sont les Antillais sollicités par Elsie Clews Parsons à avoir ainsi pris la plume. Outre Félix Modock, seuls cinq des informateurs de *Folk-Lore of the Antilles* ont le loisir d'écrire eux-mêmes la part du patrimoine qu'ils détiennent : Andrée Pardon, la cousine de Modock, âgée de dix-huit ans ; Victor Denis, petit planteur martiniquais de trente-et-un ans ; Jean-Baptiste Civet, marchand guadeloupéen de quarante ans, né en Guyane ; à Sainte-Croix, un dénommé Philip Fredericks et à Trinidad un certain Antonio Andrade.

La pénurie des rédacteurs antillais tient principalement à l'illettrisme qui sévit alors dans l'archipel. Une telle carence n'a pu qu'être déplorée par Elsie Clews Parsons qui, sur ses autres terrains de collectes, sollicite fréquemment les autochtones. La pratique n'est pas nouvelle. Déjà, au XIX^e siècle, les folkloristes français recouraient à des *fournisseurs* lettrés qui « not[aient] leur savoir narratif dans des cahiers d'écolier¹ », participant ainsi à la constitution d'un genre littéraire singulier que je nomme *autologographie*.

Désignant l'ensemble des textes écrits par ceux-là même qui ont coutume de les énoncer oralement, l'autologographie se situe à la confluence de trois oralités : première car les contes ont d'abord été proférés dans un contexte traditionnel, seconde² parce que leur énonciateur est amené à fixer lui-même ses textes oraux, et tierce puisque, ne vivant plus dans un régime d'oralité exclusif, il recompose à l'écrit sa matière. L'auto-

1. Voir Nicole Belmont, « Elle ne peut lire une seule lettre. Approche d'un malentendu », *Cahiers de Littérature Orale*, n° 62 : « Le livre parle », 2007, p. 103-125.

2. Voir Walter J. Ong, *Orality and Literacy: The technologizing of the word*, Londres & New York, Methuen, 1982.

logographie se caractérise par la polyvalence énonciative de son auteur qui est tour à tour informateur, collecteur, transcripteur, adaptateur et créateur. L'autologographe, n'étant plus placé en situation de performance, ne profère plus un texte oral, sans pour cela assurer *stricto sensu* une transcription visant à saisir avec fidélité une performance donnée. Il s'adonne à une ré-énonciation, à partir du souvenir de performances multiples. Ainsi livre-t-il à l'écrit une version nouvelle de sa matière orale que les performances successives avaient déjà maintes fois remodelée.

En favorisant la saisie par les natifs de leur production orale dans leur langue, Elsie Clews Parsons participe au développement de l'autologographie. Intéressée aussi bien par l'anthropologie que par la littérature, la folkloriste, dès que les circonstances s'y prêtent, pousse ses informateurs à fixer eux-mêmes leur patrimoine, allant jusqu'à organiser des *concours de compositions folkloriques* pour les enfants de la communauté africaine américaine scolarisés. Elle est parfaitement consciente des aléas de la méthode, le principal d'entre eux étant sans doute qu'ainsi récoltées, « les histoires perdent la verve de la narration » (*stories... lost the vivacity of narration*¹). Elle a néanmoins régulièrement recours à cette pratique, suivant en cela à nouveau les préceptes de Franz Boas qui vante la grande qualité des recensions établies directement par les natifs : l'absence d'intermédiaire entre le conteur et sa production permet, selon lui, d'obtenir des textes au contenu plus fiable et au style plus homogène.

Félix Modock semble le plus à même de fournir cette « documentation objective² » dont Boas préconise la recension. Il s'avère être le plus prolifique des autologographes sollicités par Parsons, rédigeant trente de ses contes, quand Jean-Baptiste Civet et Antonio Andrade en écrivent chacun trois, Victor Denis six, Philip Fredericks dix et Andrée Pardon douze. Son répertoire constitue dès lors le support idéal pour mener une étude approfondie des spécificités de l'écriture autologographique. Les premières analyses font apparaître que « l'écriture orale » de Modock se rapproche de celle des conteurs du XIX^e siècle invités à saisir leur répertoire par les folkloristes français. « [B]rute d'oralité³ », elle est restée fidèle au « matériel mental mémorisé⁴ », en cela qu'elle conserve de nombreux *indices d'oralité*, marques graphiques « qui, à l'intérieur d'un texte, nous renseigne[nt] sur l'intervention de la voix humaine dans sa

1. Lettre d'Elsie Clews Parsons à Herbert Parsons, citée par Rosemary Lévy Zumwalt, *op. cit.*, p. 187.

2. Robert Löwie, *Histoire de l'ethnologie classique*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1991 [Première édition : Holt, Rinehart et Winston, 1937], p. 123.

3. Nicole Belmont, *op. cit.*, p. 110.

4. *Id.*

*publication*¹ ». Contrairement aux premiers folkloristes qui ont littérisé le patrimoine oral en composant leurs adaptations et traductions selon une rhétorique propre à l'écriture, Modock a maintenu une grande partie des procédés stylistiques de l'oralité. L'homme écrit, en somme, comme il parle ou, plus exactement, son écriture mime sa profération.

L'*écriture oralisante* de Modock, qui reproduit en grande partie les caractères propres de son style oral, donne naissance à une « prose folklorique » (*folklorish style*²) dont Elsie Clews Parsons souligne les qualités, vantant sa « saveur littéraire » (*literary flavor*³). Ne peut-on alors voir dans le répertoire de Félix Modock ce maillon symbolique entre oralité et écriture dont la Créolité, à la suite d'Édouard Glissant, a tant déploré l'absence :

Ailleurs, les aèdes, les bardes, les griots, les ménestrels et les troubadours avaient passé le relais à des scripteurs (marqueurs de parole) qui progressivement prirent leur autonomie littéraire. Ici, ce fut la rupture, le fossé, la ravine profonde entre une expression écrite qui se voulait universalo-moderne et l'oralité créole traditionnelle où sommeille la plus belle part de notre être. Cette non-intégration de la tradition orale fut l'une des formes et l'une des dimensions de notre aliénation⁴.

Par son écriture émanant de l'oralité même, Modock se trouve bien à la jonction des uns et des autres, lui, le conteur qui marque sa parole, comblant le vide entre la tradition orale et la littérature écrite.

Sa faculté à fixer à l'écrit les contes qu'il a coutume de proférer à l'oral fait de Félix Modock un jalon symbolique de l'histoire littéraire antillaise. Conteur écrivant⁵, annonciateur des écrivains créoles modernes, il marque le passage de l'oralité à l'écriture. Sa volonté « de recomposer et de stabiliser les œuvres de l'oralité⁶ » indique une voie féconde qu'emprunteront tous les auteurs majeurs de la littérature antillaise du XX^e siècle, qui auront à cœur d'ancrer les lettres créoles dans leur entour, qu'il soit géographique, historique ou linguistique, afin d'accéder à une véritable expression de soi. En prenant la plume pour fixer ses

1. Paul Zumthor, *La Lettre et la voix : de la littérature médiévale*, Paris, Seuil, 1987, p. 37.

2. Elsie Clews Parsons, « Préface », *op. cit.*, p. VII.

3. *Id.*

4. Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la Créolité*, Paris, Gallimard, 1990, p. 35.

5. Voir Roland Barthes, « Écrivains et écrivains », dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1964, p. 150, p. 147-154.

6. Édouard Glissant, « Le chaos-monde. L'oral, l'écrit », dans *Écrire la parole de nuit. La nouvelle littérature antillaise*, dirigé par Ralph Ludwig, Paris, Folio Essais, 1994, p. 113.

contes, Félix Modock a joué, sans peut-être en avoir une nette conscience, un véritable rôle de précurseur.

En sortant l'auteur et son œuvre de l'ombre, la présente réédition assure *de facto* leur entrée dans le champ littéraire antillais. Or, ce dernier n'accueille pas aisément dans ses cadres l'oralité ou des œuvres liées à l'oralité, face auxquelles est adoptée une posture pour le moins ambiguë. Critiques et littérateurs ont pourtant souvent placé au fondement de la littérature antillaise l'oralité qui a bénéficié d'une forte valorisation depuis le début du XX^e siècle. Les divers organes qui ont milité pour la reconnaissance d'une culture et d'une littérature propres – *La Revue du Monde Noir*¹, *Légitime Défense*² et *Tropiques*³ – ont tour à tour participé à la promotion de l'oralité nègre, faisant l'éloge ou diffusant les manifestations singulières d'un patrimoine identitaire fondamental. C'est vers lui qu'est exhorté à se tourner l'homme antillais : « Narcisse martiniquais où donc te reconnâtras-tu ? Plonge tes regards dans le miroir du merveilleux : tes contes, tes légendes, tes chants. Tu y verras s'inscrire, lumineuse, l'image sûre de toi-même⁴ ». De nombreux auteurs antillais répondirent à cette exhortation et firent de l'oralité une source d'inspiration importante de leurs œuvres.

Malgré ces célébrations renouvelées, l'oralité antillaise est quasiment absente des histoires littéraires qui semblent la placer au rang de folklore suranné. Si Lilyan Kesteloot⁵, Jack Corzani⁶ ou Régis Antoine⁷ s'y réfèrent, c'est de façon succincte et parfois ambiguë. Il faut attendre la parution de l'ouvrage de Raphaël Confiant et Patrick Chamoiseau pour lire une étude conséquente sur le conteur et son art. Ainsi *Lettres créoles*⁸ fait-il réellement entrer dans le champ de la littérature ultramarine l'oralité pure.

Le répertoire de Félix Modock, parce qu'il a été fixé à l'écrit, ne ressortit cependant pas à l'oralité première, telle que la définit Walter J.

-
1. *La Revue du Monde Noir* (dirigée par Paulette Nardal et Léo Sajous), Paris, Éditions de la Revue mondiale, 1931-1932.
 2. *Revue Légitime Défense* (dirigée par Étienne Léro), Fort-de-Fort (Martinique), 1^{er} juin 1932 [rééditée par Jean-Michel Place, 1979].
 3. *Revue Tropiques* (dirigée par Aimé Césaire et René Ménil), Fort-de-Fort (Martinique), avril 1941- septembre 1945 [rééditée par Jean-Michel Place, 1979].
 4. Anonyme, « Préface », *Tropiques*, n° 3, octobre 1941, p. 3.
 5. Voir Lilyan Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala-AUF, 2001.
 6. Jack Corzani, *La Littérature des Antilles-Guyane françaises*, Fort-de-France (Martinique), Désormeaux, 1978.
 7. Régis Antoine, *Rayonnants écrivains de la Caraïbe*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1998, p. 273-278.
 8. Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Lettres créoles*, Paris, Gallimard, 1999, p. 72-83.

Ong¹. Consigné partiellement par la folkloriste et rédigé pour l'essentiel par le petit planteur lui-même, il échappe à la performance pour être médiatisé par un support écrit. La double fixation, oscillant entre transcription et réécriture, le situe à mi-chemin de l'oralité seconde et de l'oralité tierce. Cette position à la lisière de l'oralité et de l'écriture en fait un objet littéraire singulier, inédit dans la littérature antillaise.

Son originalité tient principalement à sa dimension autologographique qui le distingue de tous les autres recueils de contes antillais conçus pour capter par écrit l'oralité antillaise. Depuis plus d'un siècle, la récolte du matériau oral a occupé des collecteurs divers qui ont procédé selon des stratégies variables, en fonction de leurs conceptions de l'oralité et de l'écriture.

Les premiers collecteurs – journaliste, érudits locaux, professeurs² –, inaugurent le *temps des amateurs* et celui d'une certaine condescendance face à l'oralité. Bien que sensibles à ses qualités, ils éprouvent le besoin de l'embellir par la rhétorique de la littérature écrite et remanient fortement les récits collectés. Tous s'adonnent à une réécriture de l'oralité, procédant ainsi à son altération.

Le *temps des scientifiques* est amorcé à la fin des années soixante-dix. Chercheurs et ethnologues élaborent alors de nouveaux recueils³ qui reproduisent fidèlement – ou, du moins, déclarent le vouloir – ses traits. La transcription est le signe d'un nouveau regard porté sur l'oralité qui est dès lors consacrée, au point de devenir un outil militant. Les pédagogues conçoivent des manuels bilingues⁴ qui convoquent la tradition orale antillaise. Leurs ouvrages, refusant la stigmatisation et la minoration de la langue et de la culture créoles, s'inscrivent dans une démarche de

1. Voir Walter J. Ong, *op. cit.*, 1982.

2. Lafcadio Hearn, *Trois fois bel conte*, Suisse, Calivran Anstalt, 1978 [Première édition : Paris, Mercure de France, 1932] ; *Contes créoles (II)*, Martinique, Ibis Rouge, 2001 ; Magdeleine Schont, *Quelques contes créoles*, publié à l'occasion du tricentenaire des Antilles par le Gouvernement de la Guadeloupe et Dépendances, Basse-Terre, Guadeloupe, 1935 ; Marie Berté, *Sous les filaos*, Fort-de-France (Martinique), Imprimerie officielle, 1941 ; *Nouveaux ombrages*, Fort-de-France (Martinique), Imprimerie officielle, 1944 ; Thérèse Georgel, *Contes et Légendes des Antilles*, Paris, Fernand Nathan, 1957 ; Emma Monplaisir, *Cric... crac...*, Martinique, Paris, Imprimerie La Productrice, 1957.

3. Ina Césaire et Joëlle Laurent, *Contes de mort et de vie aux Antilles*, Paris, Nubia, 1976 ; Marie-Thérèse Lung-Fou, *op. cit.* ; Alain Rutil, *Contes marie-galantais de Guadeloupe*, Paris, Éditions caribéennes, 1981 ; *Les Belles paroles d'Albert Gaspard*, Paris, Éditions Caribéennes, 1987 ; Ina Césaire, *Contes de nuits et de jours aux Antilles*, Paris, Éditions Caribéennes, 1989.

4. Sonia Catalan et Henri Combelles, *Tim tim ? Bois Sec ! Contes créoles, Livre de lecture premier niveau*, Paris, Didier, 1981 ; Robert Nazaire, *Ti-Kako et la fiole magique, Ti-Kako pli malenkidjab-la*, Paris, Éditions Caribéennes, 1988.

revendication identitaire et « se propose[nt] de faire connaître [aux] lecteurs des classes primaires et des collèges un grand nombre de contes créoles transcrits en langue française¹ » ou « des contes en langue créole² ».

Dans un même souci de mettre fin à « trente-cinq décennies de mépris, de confusion et de dénigrement³ », les maisons d'édition multiplient les publications des contes tirés de l'oralité⁴. Cependant les collectes ethnologiques et les textes bilingues ne restent pas à l'honneur et l'on observe, dès le milieu des années quatre-vingt, un retour à la littérisation de l'oralité. La fin des années quatre-vingt voit l'apparition de nouveaux recueils, élaborés par des écrivains de renom⁵, qui se détournent également de la transcription fidèle, afin de procéder à une « oralisation » de l'écriture. Le *temps des écrivains* est celui où l'oralité, inscrite dans une démarche esthétique, doit permettre « l'insémination de la parole créole dans l'écrit neuf⁶ ».

Littérisation, transcription, traduction, imitation, tels sont les traitements dont l'oralité a fait l'objet à travers le siècle, sous-tendus par différentes postures idéologiques, mais tous impulsés par un même esprit de revalorisation culturelle. Face à ces diverses articulations de l'oral et de l'écrit, le répertoire de Félix Modock propose une approche inédite. Opérant un *continuum* entre performance, transcription et réécriture, il articule oralités première, seconde et tierce selon une configuration originale. Par sa dimension fortement autologographique, le répertoire met

1. Sonia Catalan et Henri Combelles, *op. cit.*, p. 5-6.

2. *Id.*

3. Pierre Bruno, « Les livres bilingues en France 1975/1992 », dans *La littérature de jeunesse au croisement des cultures*, dirigé par Jean Perrot et Pierre Bruno, p. 202, CRDP Académie de Créteil, 1993.

4. Voir Sylviane Telchid, *Ti Chika... et autres contes antillais*, Paris, Éditions Caribéennes, 1985 ; Jean Juraver, *Contes créoles*, Paris-Dakar, Présence Africaine, 1985 ; Émilie Benoît, *Ti Pocam et l'oranger magique*, Paris, Larousse, coll. « Classiques Juniors », 1989 ; Renée Maurin-Gotin, *Manman d'lo et autres contes des Antilles*, Paris, L'Harmattan, coll. « Jeunesse », 1998 ; Benzo, *Compère Lapin*, Petit-Bourg (Guadeloupe), Ibis Rouge, coll. « Benzo raconte », 1999 ; Benzo, *Ti Jean*, Petit-Bourg (Guadeloupe), Ibis Rouge, coll. « Benzo raconte », 2000 ; Benzo, *Mano et autres contes*, Petit-Bourg (Guadeloupe), Ibis Rouge, coll. « Benzo raconte », 2000.

5. Patrick Chamoiseau, *Au temps de l'antan*, Paris, Hatier, 1988 ; Raphaël Confiant, *Les Maîtres de la parole créole*, Paris, Gallimard, 1995 ; Raphaël Confiant, *Contes créoles des Amériques*, Paris, Stock, 1995 ; Patrick Chamoiseau, *Émerveilles*, Paris, Gallimard jeunesse, coll. « Giboulées », 1998 ; Patrick Chamoiseau, *Le Commandeur d'une pluie, suivi de L'Accra de la richesse*, Paris, Gallimard Jeunesse, coll. « Giboulées », 2002.

6. Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *op. cit.*, p. 36.

davantage l'accent sur les réécritures composées par leur énonciateur qui fait la part belle au style oral. Éloignées de toute altération dénaturante, elles procèdent d'une mutation créatrice.

Précieux fournisseur de contes oraux transcrits et réécrits, Modock devient l'incarnation même de l'oralité créole aux yeux de Parsons, pour qui les descendants d'esclaves, face aux membres de l'ethnoclasse blanche « clairs de peau et piètres conteurs » (*light of skin and poor story tellers*¹) sont les seuls véritables dépositaires de la culture orale antillaise. Elle voit en lui, de plus, l'homme qui assure leur pérennité, en permettant le passage du patrimoine narratif créole de l'oralité à l'écriture. Qui est donc ce conteur qui a su se distinguer parmi les nombreux informateurs d'Elsie Clews Parsons ?

La vie de Félix Modock planteur-conteur sous la Troisième République

Pour tenter de répondre à cette interrogation, il convient de se lancer sur les traces de Félix Modock, à la manière d'Alain Corbin qui a réussi à faire resurgir, plus de cent ans après sa mort, *le monde retrouvé* de Louis-François Pinagot². Afin de renseigner la biographie d'un simple anonyme de l'Histoire et la mettre en perspective, il est nécessaire de croiser des éléments de toutes sortes : archives départementales, ouvrages historiques, témoignages verbaux³ et écrits. L'entreprise est forcément incertaine car l'assemblage de données socio-historiques et de déclarations verbales ne permet *in fine* de saisir qu'une personnalité évasive, qu'un itinéraire hypothétique. Une telle reconstitution est malgré tout déterminante car elle contribue à faire mieux connaître la *personne* du conteur qu'on ne saurait confondre avec son *personnage*. La *diseuse* de Daniel

1. Elsie Clews Parsons, « Préface », *op. cit.*, p. VI.

2. Alain Corbin, *Le Monde retrouvé de Louis-François Pinagot. Sur les traces d'un inconnu, 1798-1876*, Paris, Flammarion, 1998.

3. Monsieur Charles Nazaire, surnommé Charly, arrière-petit-cousin de Félix Modock m'a apporté une aide précieuse dans mes recherches en mettant à ma disposition la documentation généalogique sur la branche maternelle de sa famille qu'il a patiemment réunie : Charles Nazaire, *Les Indices de notre passé, généalogie des Modock*©, Le François, Martinique. Il m'a également mise en relation avec différents membres de la famille de Félix Modock que j'ai eu l'occasion de rencontrer et d'interroger le vendredi 19 juillet 2002 : Renée Nazaire née Modock, Anathase Modock, Cécile Concy née Aurokiom, et Benjamin Concy. Que tous soient ici chaleureusement remerciés pour leur contribution à ce travail.

Thaly qui officie dans une case située derrière « le bois hanté/ [l]a savane et la forêt noire¹ » ; le conteur de Saint-John Perse « qui prend place au pied du térébinthe² » ; Médouze, le fascinant vieillard de *La Rue Cases-Nègres* à la « voix sombre et râpeuse³ » ; Cyrille, le pitre de *Traversée de la Mangrove*, « pareil à un *bwa bwa* (i.e. pantin) que l'on promène dans les rues de La Pointe en temps de Carnaval⁴ » ; Solibo, l'énigmatique *paroleur* de Chamoiseau, « Maître de la parole incontestable⁵ » : nombreux sont les *conteurs en fiction* réinventés par les écrivains auxquels Modock oppose sa réalité.

Il rompt avec l'image d'Épinal du conteur qui s'est notamment imposée dans le courant de la Créolité. Il ne ressemble guère à ce brave « bougre tranquille⁶ » imaginé par Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, à la bonhomie trompeuse. Ses choix de vie traduisent tout au contraire une défiance ordinaire face aux violences journalières d'une société martini-quaise durement marquée par la misère, les injustices raciales et les inégalités sociales.

Jean Marie Joseph Félix Modock naît le 3 décembre 1885, dans les brumes du Morne-Rouge où, selon Lafcadio Hearn, « les gens vivent littéralement dans les nuages⁷ ». Fils de Paul Ambroise Modock, charpentier, et de Marie-Auguste Recul, couturière, il choisit de revenir au travail de la terre que les siens ont pourtant fui. L'abolition de l'esclavage a provoqué le départ massif des anciens esclaves des plantations. Beaucoup d'entre d'elles, désormais contraintes de recourir à une main-d'œuvre salariée souvent récemment immigrée, périlclitent. Celles qui survivent doivent généralement se regrouper et concentrer leurs efforts sur la culture seule, vendant leurs cannes aux usiniers et distillateurs qui se chargent de la transformer en sucre ou en rhum. Les filières sucrières reçoivent également, en complément, la production de petits planteurs indépendants, qui travaillent seuls des exploitations de moins de quatre hectares.

-
1. Daniel Thaly, « À une diseuse de contes », *Le Jardin des Tropiques : poèmes 1897-1907*, Paris, Édition du Beffroi, 1911, p. 91.
 2. Saint-John Perse, *Anabase*, dans *Œuvres Complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998 [1924], p. 112.
 3. Joseph Zobel, *La Rue Cases-Nègres*, Paris, Présence Africaine, 1974, p. 54 [Première édition : Jean Froissart, 1950].
 4. Maryse Condé, *Traversée de la mangrove*, Paris, Mercure de France, 1989, p. 153.
 5. Patrick Chamoiseau, *Solibo magnifique*, Paris, Gallimard, Folio, 1988, p. 26.
 6. Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *op. cit.*, p. 76.
 7. Lafcadio Hearn, « Contes des tropiques », dans *Aux vents caraïbes, deux années dans les Antilles françaises*, Paris, Hoëbeke, coll. « Étonnants voyageurs », 2004, p. 274-275 [Première édition, *Two Years in the West Indies*, 1890].

Tel est le cas de Félix Modock qui cultive de la canne mais aussi des vivres (fruits, légumes, tubercules) sur un petit lopin de terre familial, situé dans le quartier dit « Fonds Guillet ». Cette activité le rattache à la petite paysannerie locale qui comptera dans les années 1930 jusqu'à six mille individus. Le maigre rendement de leurs parcelles exiguës ainsi que la forte fluctuation des prix de la canne durant la Troisième République les obligent souvent à trouver d'autres sources de revenus. C'est ainsi que Modock vend l'excédent de sa production vivrière et propose ses services de charpentier, quand le marché de la canne est trop peu lucratif.

Son indépendance toute relative rend son statut de petit planteur plus enviable que celui des autres travailleurs des champs de cannes, qu'ils soient *gens casés*, *gens étrangers* ou *colons*¹. Il reste malgré tout assujéti à l'oligarchie sucrière dont les bénéfices sont inversement proportionnels aux prix d'achat pratiqués. Quelle que soit la situation réelle du marché, les travailleurs de la canne sont poussés dans la misère. Aussi Modock connaît-il le dénuement dans lequel croupit l'ensemble de la masse prolétarienne noire, dont le niveau de vie n'a guère progressé depuis l'esclavage. Les écrivains dénoncent largement dans leurs œuvres les conditions de vie miséreuses des couches populaires des années 1920-1930. Françoise Éga évoque l'habitat sordide :

[La case du Père Azou] était faite de lattes de bambous tressées avec des roseaux des Indes. Elle n'avait qu'une porte et qu'une fenêtre. Dans le coin de l'unique pièce se dressait un grabat : trois caisses vides et deux planches formaient un sommier qui supportait une pailleasse. Au plafond pendait un régime de bananes. La terre battue de la chaumière était minutieusement nettoyée².

Joseph Zobel décrit, quant à lui, l'état lamentable des enfants :

Nous sommes d'ailleurs les seuls à porter des vêtements. De vieilles vestes d'hommes flottent sur le dos des garçons, et se déchirent en tous sens au cours de leurs ébats : ou des tricots si troués qu'ils ne recouvrent absolument rien des petits corps qui voudraient s'en vêtir.

Quant aux robes des filles : un cordon passé en bandoulière, et d'où pendent vaguement des franges qui ne cachent rien du tout.

-
1. Les « gens casés », logés dans les *cases* octroyées par leur patron, s'engagent à travailler exclusivement pour lui tandis que les « gens étrangers », vivant à l'extérieur de la plantation, ne viennent lui louer leurs bras qu'occasionnellement, en période de coupe. Les « colons », quant à eux, lui sont associés par un contrat de métayage.
 2. Françoise Éga, *Le Temps des madras*, Paris, L'Harmattan, 1989 [Première édition : Éditions maritimes et d'outre-mer, 1966], p. 53-54.

Et tous, nu-tête, avec des cheveux laineux, rougis au soleil, des nez d'où glisse un jus verdâtre, pareils à des attelages de limaces, des jarrets écaillés comme des pattes de poules, et des pieds couleur de pierre qui brandissent en avant des orteils truffés de chiques.

À midi, annonce Hector, je déjeune de petites bananes naines avec de l'huile et de la morue. Maman les a fait cuire avant de partir ; c'était encore chaud tout à l'heure¹.

Si la « question de la nourriture vient toujours au premier plan de [leurs] préoccupations² », c'est que la malnutrition sévit dans les campagnes martiniquaises. Le chansonnier et poète martiniquais Victor Coridun dénonce notamment « les abstinences, les crampes d'estomac, les punch trompant la panse ; le morceau de morue, la poignée de riz, de farine de manioc, ou la tranche de fruit à pain qu'on n'a pas pu payer à la fin de la semaine³ ». Le conseiller général Donatien impute au patronat et à sa politique salariale inconséquente cette situation déplorable. En 1924, date de la collecte du répertoire, il déplore une situation qui va en s'aggravant : « La Martinique, malgré sa prospérité sans précédent, n'a jamais été aussi pauvre que maintenant... Jamais la misère du peuple n'a atteint un degré aussi inquiétant. [...] les travailleurs meurent de faim...⁴ ».

La situation est d'autant plus difficile pour Modock que, dès 1923, il souffre d'un lourd handicap. Mordu par un trigonocéphale, il se voit amputé d'une jambe :

[...] he was a one legged man, having been stung while cutting wood, by one of the dreaded snakes of the island and having resorted first to the [curer] and then to the hospital doctor...to neither, as each said, soon enough⁵.

[...] c'était un homme qui avait une seule jambe, parce qu'il avait été piqué, pendant qu'il était en train de couper du bois, par un de ces terribles serpents de l'île. Il avait eu d'abord recours à un guérisseur puis à un médecin de l'hôpital... mais quoi qu'il en soit, d'après ce que chacun disait, ni l'un ni l'autre n'aurait rien pu faire.

Il doit désormais travailler son champ, appuyé sur une jambe de bois qui, on l'imagine, diminue fortement son rendement. Il n'utilisera jamais la

1. Joseph Zobel, *op. cit.*, p. 21.

2. *Ibid.*

3. Victor Coridun, *Mon pays : Martinique ! Martinique !* Paris, Éditions de Paris, 1937, p. 12-13.

4. Le conseiller général Donatien, cité par Roger Saitsoutane, *Martinique, 100 ans d'histoire*, Paris, Éditions des Écrivains, coll. « Repères XX^e siècle », 2001, p. 89.

5. Elsie Clews Parsons, cité par Rosemary Lévy Zumwalt, *op. cit.*, p. 194-195.

prothèse envoyée par Elsie Clews Parsons de retour aux États-Unis, qu'il se contente d'accrocher à son mur, en souvenir de leur rencontre.

Le présent saugrenu de la folkloriste souligne combien elle a été marquée par le handicap du conteur. Elle est littéralement fascinée par son infirmité qu'elle rappelle à plusieurs reprises. La claudication causée par le serpent, seul animal mortel de l'île, donne à son informateur principal une allure démoniaque. Elle participe sans doute à l'aura sulfureuse qui entoure le petit planteur, homme étrange et mystérieux, vivant en marge de sa communauté. Il mène une existence solitaire sans femme ni enfant à Fonds-Guillet dont il ne sort guère. Misanthrope, il a peu de relations avec la population qui le considère comme un dément. Peut-être les drames qui ont ponctué sa vie ont-ils effectivement affecté son esprit.

Le tout premier d'entre eux touche une grande partie de sa famille, décimée lors de l'éruption du 30 mai 1902 qui détruit le Morne-Rouge quelques semaines après la dévastation de Saint-Pierre. Sous les cendres de la Pelée, on décompte huit cents victimes, dont la propre mère de Félix Modock. Un nouveau traumatisme attend ce dernier quelques années plus tard. Mobilisé durant la Grande Guerre, il est à nouveau confronté à l'horreur de la mort de masse durant les combats sur le front. On se souvient combien la fameuse expédition des Dardanelles fut meurtrière pour les troupes antillaises. Nul ne sait si Modock y participa mais, sans doute vit-il, de retour au pays, dans le souvenir douloureux des nombreux soldats tombés en sang à ses côtés.

Il est difficile de savoir si ces deux drames l'ont psychiquement perturbé. Quoi qu'il en soit, son esprit semble être troublé. On l'entend parler pour lui seul : il chante, récite à haute voix des poèmes, déclame des extraits de livres ou bredouille des paroles incompréhensibles. Son attitude déconcerte ses concitoyens qui le craignent, voyant en lui un dangereux quimboiseur. Sa réputation sulfureuse est conforme à l'image traditionnelle du conteur antillais perçu comme un *mantor* doté de redoutables pouvoirs. Modock est considéré comme un *malfété* (i.e. sorcier), adepte de magie noire, en lien avec les forces occultes. La rumeur lui prête des pratiques sataniques : malfaisances de toutes sortes, métamorphoses en *soucounan* ou *mofwazé* (i.e. esprits maléfiques qui ont le pouvoir de prendre une apparence animale : oiseau, chien, cheval, etc.), envoi d'animaux « gagés » (i.e. qui ont établi un pacte avec le diable)... Son handicap lui-même est interprété comme un indice maléfique : il est le stigmate d'une lutte contre le trigonocéphale qui apparaît, quand elle est victorieuse, comme une véritable initiation démoniaque.

L'écrivaine Françoise Éga, petite-cousine de Modock, témoigne de son aura diabolique lorsque, par deux fois, elle s'inspire de lui pour camper les personnages sataniques de ses récits. Dans *Le Temps des madras* (1966), elle prête sa claudication au terrifiant M. Parfait, quimboiseur

notoire du Morne-Rouge, qui se déplace « la nuit *en clopinant*¹ ». Dans *L'Alizé ne soufflait plus* (2000), la simple boiterie devient infirmité : M. Paul, le cordonnier libidineux aux accointances démoniaques, souffre d'un handicap proche de celui de Modock, lui qui « soutenait son long buste sur une paire de béquilles, le reste de sa personne penda[n]t dans des pantalons trop larges, les jambes recroquevillées² ».

La peur que provoque Modock n'est peut-être que l'autre versant de l'admiration qu'il suscite également. Dans une Martinique rongée par l'illettrisme, il apparaît comme un homme instruit qui sait parfaitement lire et écrire et ce, dans les deux langues, comme s'en félicite Elsie Clews Parsons : « *Félix was [...] invaluable in explaining lore and language. He could write both Creole and French*³ » (Félix était [...] extrêmement intelligent et m'a été d'une aide inestimable, m'expliquant le folklore et la langue. Il écrivait à la fois le créole et le français). Il aime par ailleurs énormément lire, prisant en particulier les textes philosophiques. Ainsi Félix Modock peut-il se prévaloir d'une culture étendue. Elle impressionne jusqu'à son cousin Alexandre, directeur de l'école des garçons de Fort-de-France, qui « l'admirait pour son ouverture d'esprit, son érudition⁴ ».

Tel est le portrait contrasté de Félix Modock, bien éloigné de l'imaginaire du conteur traditionnel, forgée par les auteurs de la Créolité. S'il est bien un « Nègre de cannes, d'âge mûr⁵ », il n'est en rien cet être *insignifiant*, qui « [l]e jour [...] vit dans la crainte, la révolte ravalée, le détour appliqué⁶ », avant de proférer une parole de nuit séditeuse. Modock, pour sa part, n'hésite pas à bousculer à tout moment les codes de sa société, ses usages et ses habitudes, faisant du paradoxe le mot d'ordre de son existence. Ainsi associe-t-il travail des champs et étude des livres, défense de la culture créole et amour de la culture française, renfermement sur soi et ouverture aux autres par la diffusion du patrimoine oral d'une communauté qu'il fuit par ailleurs.

La rébellion de Modock prend la forme d'un anticonformisme qui s'impose à tous, en tout temps, choquant les uns, séduisant les autres. Foncièrement asocial, il se plaît dans une marginalité provocante qui dérange et qui attire tout à la fois parce qu'il détient un savoir essentiel et dispense une parole fondamentale : la *belle parole*, à la fois faste et néfaste. L'iconoclasme de Félix Modock va jusqu'à la transgression du

-
1. Françoise Éga, *Le Temps des madras*, *op. cit.*, p. 78. C'est nous qui soulignons.
 2. Françoise Éga, *L'Alizé ne soufflait plus*, Paris, L'Harmattan, coll. « Lettre des Caraïbes », 2000, p. 26.
 3. Elsie Clews Parsons, « Préface », *op. cit.*, p. VII.
 4. Témoignage de Renée Nazaire, *op. cit.*
 5. Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *op. cit.*, p. 72.
 6. *Ibid.*

tabou le plus absolu : il se donne la mort le 9 septembre 1942, en se pendant dans la case où il avait vécu si misérablement.

... j'ai écrit « carré à ficelle »

Félix Modock disparaît tragiquement sans laisser de trace dans le champ littéraire antillais, son répertoire étant resté méconnu durant des décennies. Une telle occultation a longtemps rendu imperceptible la mutation fondamentale de la littérature orale qui s'opérait dans le recueil. Substituant à sa voix la plume, le conteur y fait basculer sa production, initialement énoncée à l'oral, dans le monde de l'écrit. C'est ce passage qui fait du répertoire de Félix Modock un document précieux, un jalon déterminant dans l'histoire de la littérature antillaise.

On fixe généralement les origines de cette dernière au XVIII^e siècle¹, avec les premiers textes littéraires écrits aux Antilles. C'est oublier qu'elle commence des décennies plus tôt avec les productions orales. Les histoires littéraires y font rarement allusion, insensibles à leur littérarité qui tient à une esthétique singulière. L'*oral*, distinct du *parlé*², convoque des procédés stylistiques et rhétoriques propres qui relèvent de processus de création, de production et de communication particuliers. Il en découle un *style oral*³ singulier, liant éléments linguistiques et paralinguistiques, dans lequel diction et rythme, gestuelle et itération occupent une place importante. Le Verbe, ainsi mis en valeur, ressortit à la fonction

-
1. La plupart des histoires littéraires situent les débuts de la littérature antillaise au XVIII^e siècle avec les premiers recueils poétiques écrits par des auteurs nés dans l'espace caribéen et vivant en Métropole. Certains critiques estiment cependant que le premier texte à visée littéraire antillais date du XVII^e siècle : *Le Zombi du Grand-Pérou ou la Comtesse de Cocagne*, roman écrit par Pierre-Corneille Blessebois, et publié en 1697, probablement à Rouen. Voir Maurice Chatillon, « Pierre-Corneille Blessebois, le poète galérien de Capesterre », *Bulletin de la Société d'histoire de la Guadeloupe*, 1976, p. 15-42. [<https://doi.org/10.7202/1044046ar>], consulté le 3 septembre 2019 ; Lambert-Félix Prudent, *Pratiques langagières martiniquaises ; genèse et fonctionnement d'un système créole*, doctorat d'État sous la direction du professeur Jean-Baptiste Marcellesi, Université de Rouen, 1993.
 2. Voir notamment : Marcel Jousse, *Le Style oral : rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs*, Paris, Fondation Marcel Jousse, Diffusion Le Centurion, 1981 ; Jacques Dournes, *Le Parler des Jorai et le style oral de leur expression*, Paris, Publications orientalistes de France, 1976 ; Claude Hagège, *L'Homme de paroles*, Paris, Fayard, 1985, p. 85.
 3. *Ibid.*

esthétique du langage, reconnaissance qui doit placer la littérature orale au même niveau de littérarité que la littérature écrite. L'idée qu'« [a]ux sources de la littérature antillaise, il y a donc d'abord une littérature orale¹ » commence à imprégner la critique et même la vulgate, qui lui accordent désormais sa place dans le champ littéraire antillais.

La littérature orale naît vers le XVII^e siècle avec la mise en contact brutale dans l'espace américain des populations amérindiennes, européennes et africaines. Les patrimoines oraux se mêlent alors, donnant corps à des traditions nouvelles qui s'imposent au cours des XVIII^e et XIX^e siècles au sein d'une civilisation plantationnaire alors à son acmé. Dans un monde où l'oral prime l'écrit qui se tient en marge, les contes s'affirment comme un vecteur majeur de la culture locale. Ils portent la conscience identitaire et assurent la cohésion d'une société qui dit ses valeurs et sa vision du monde à travers eux.

Mais au lendemain de l'abolition de l'esclavage, les traditions orales commencent à perdre du terrain, reculant devant une francité qui, prometteuse d'avancées économiques et d'ascension sociale, sème une langue et une culture autres. L'univers des commandeurs, des amarreuses et des petites bandes (*i.e.* jeunes enfants auxquels sont confiées de menues tâches sur la plantation) est l'espace dans lequel l'oralité résiste le mieux, bien que honteuse, aux coups de boutoir d'une négrophobie qui rejette avec mépris tout élément culturel issu de la plantation. Il est alors naturel que le principal détenteur de l'oralité créole sollicité par Elsie Clews Parsons soit un petit planteur, Félix Modock, qui cultive sur un bout de terre la canne à livrer à l'usine. Il représente parfaitement « les Antilles de la glèbe [...] les Antilles du coutelas² », décrites par Aimé Césaire, durement exploitées par l'oligarchie sucrière. En cela, il est l'incarnation même d'une oralité en péril qui doit se transformer pour demeurer.

À l'instar de Solibo Magnifique, héros du roman éponyme de Patrick Chamoiseau, Modock est sans nul doute confronté à l'« arcane d'indifférence³ » où s'enlise la parole traditionnelle. Son *alter ego* fictionnel ne peut supporter la disparition de cette « époque de mémoire en bouche⁴ » et choisit de s'abîmer dans une résistance à la fois héroïque et dérisoire : tel les anciens esclaves qui s'étouffaient à l'aide de leur hypoglosse, il met fin à son existence par une « égorgette de la parole » emblématique.

1. Myriam Louvriot, *La Littérature des Antilles francophones (Martinique/ Guadeloupe)*, Paris, Didier, 2013, p. 4. [http://www.mondesenvf.fr/wpcontent/uploads/Ateliers/Coeur_rire_pleurer/Fiche_synthese_Litterature_Antilles_franco_phones.pdf], consulté le 30 avril 2019.

2. Aimé Césaire, « Préface », dans Gilbert Gratiant, *Fables créoles et autres écrits*, Paris, Stock, 1996, p. 7.

3. Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, *op. cit.*, p. 45.

4. *Ibid.*, p. 223.

Face à l'évolution inéluctable de la société, Félix Modock réagit de façon plus pragmatique, même s'il connaît une fin tout aussi tragique, au symbolisme tout aussi brutal. Comprenant qu'à la lettre « survivre doit s'écrire¹ », il fixe ses contes qui risquent de disparaître. En acceptant de consigner la tradition orale avec l'aide d'Elsie Clews Parsons, il participe à la préservation de l'oralité créole car seule la scription semble pouvoir sauver de l'oubli la parole.

Dans cette entreprise de conservation, Modock occupe une place atypique : conteur lettré, il se distingue de la cohorte des informateurs sollicités par Elsie Clews Parsons, en fixant lui-même trente de ses récits, qu'il rédige en créole ; il les commente par d'autres textes, narratifs ou informatifs, qu'il écrit en français dans des notes intra- et infrapaginales. Sa compétence de rédacteur, c'est à la politique scolaire de la Troisième République qu'il la doit : il bénéficie pleinement de la volonté étatique d'instaurer une école républicaine, laïque, gratuite et obligatoire afin que chaque citoyen ait accès à l'instruction, aussi bien en France métropolitaine que dans les colonies d'Outre-Mer. Pour des raisons économiques, la scolarité de Modock est brève. Il développe néanmoins les compétences acquises par une formation en autodidacte. Il lit notamment Jean-Jacques Rousseau qui est l'un de ses auteurs favoris. Sa passion est telle pour le philosophe qu'il peut réciter des passages entiers des *Rêveries d'un promeneur solitaire* (1772).

L'auteur genevois, considéré comme l'un des pères de l'abolition de l'esclavage, a séduit Modock, comme il a su conquérir de nombreux habitants des Antilles où il jouit d'un grand prestige dès le XVIII^e siècle. Signe certain de ce succès, son opéra *Le Devin du village* (1752) a été représenté à Saint-Domingue, comme l'auteur lui-même en a été informé². Le sieur Clément a composé, en 1758, une « parodie créole » de l'œuvre sous la forme d'un opéra en vaudevilles, qu'il « fit jouer, pour la première fois, la même année, sur le Théâtre du Cap avec succès³ ». En 1856⁴, le Guadeloupéen Paul Baudot fait représenter à Pointe-à-Pitre sa pièce

1. *Ibid.*

2. Le gouverneur général de Bory, qui rencontra le philosophe dans un café parisien, l'interpella en ces termes : « J'ai vu jouer votre *Devin de village* au Cap-Français », information qui suscita son agacement. Voir la note figurant dans Médéric Louis Élie, *Description de la partie française de l'Île de Saint-Domingue*, 1797, rééd. Larose, 1958, p. 344.

3. Formule inscrite sur les *Affiches américaines* du mercredi 15 janvier 1783, citée par Marie-Christine Hazaël-Massieux, *Textes anciens en créole français de la Caraïbe : Histoire et analyse*, Paris, Publibook, coll. « Lettres & langues. Linguistique. Recherches », 2008, p. 40.

4. Voir Guy Hazaël-Massieux, *Les Créoles : problèmes de genèse et de description*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 1996, p. 74.

Fondoc et Thérèse, inspirée de l'œuvre lyrique de Rousseau dont elle reprend la « thématique (celle d'ailleurs de nombre de "bergeries" au XVIII^e siècle) mais adaptée à ce monde culturel de la colonie¹ ». Hommage est ainsi rendu au philosophe des Lumières qui a dénoncé avec force l'ignominie de l'esclavage, combattant les préjugés et ouvrant les esprits.

Savoir parler et écrire le français semble être, pour Modock, une façon de saluer les valeurs humanistes de celui dont les thèses ont ébranlé le système esclavagiste², de celui dont les propos séditieux – « [...] il est aisé de démontrer qu'un esclave qui tue son maître ne pèche pas en cela ni contre la loi naturelle ni même contre le droit des gens³ » – ont donné une légitimation à la rébellion contre les tortionnaires. Le petit planteur amateur de Rousseau a-t-il eu l'occasion de partager ces considérations avec la folkloriste qui l'entreprenait ? Rien ne peut permettre de l'affirmer. Quoi qu'il en soit, Elsie Clews Parsons est impressionnée par ses capacités rédactionnelles en français. Anglophone, elle ne perçoit cependant pas les maladresses linguistiques de l'homme qui n'a pas une maîtrise totale de la langue française. Il suffit pourtant de se pencher sur les notes intra- et infrapaginales qu'il a rédigées pour constater que son orthographe est parfois mal assurée, ses fautes lexicales nombreuses, sa morphologie et sa syntaxe malmenées.

Les solécismes de Modock sont cependant pour la plupart inhérents au fonctionnement linguistique particulier de la communauté antillaise. Lambert-Félix Prudent propose de sortir du cadre strictement diglossique qui se limite à une bipolarité entre un français acrolectal (*i.e.* langue haute) et un créole basilectal (*i.e.* langue basse), pour considérer l'étagement des mésolectes, dans lequel s'inscrit toute une série de formes discursives intermédiaires, intégrant à des degrés divers les codes créole et français. Selon ce postulat, le discours de Modock relève de l'interlectal, ce dernier se définissant « comme un espace discursif dynamique, accusant la manifestation de nombreux code-switchings, code-mixings, interférences, cumuls de français et de créole⁴ [...] ».

1. Marie-Christine Hazaël-Massieux, *op. cit.*, p. 89.

2. Voir Jacques Caunat, « Images et accueil de la Révolution française à Saint-Domingue », dans *L'image de la Révolution française*, Actes du Congrès mondial pour le Bimillénaire de la Révolution française, Sorbonne, Paris, 2 juillet 1989, Paris-New York, Pergamon Press, 1989, p. 926-938.

3. Jean-Jacques Rousseau, *Du contrat social*, dans *Œuvres complètes*, tome III : « Écrits politiques », éd. sous la direction de Bernard Gagnebin, Marcel Raimond *et al.*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964 ; [avec Appendice, 1975], p. 523.

4. Lambert-Félix Prudent, « Interlecte et pédagogie de la variation en pays créoles », dans *Du plurilinguisme à l'école, vers une gestion coordonnée des langues en*

On trouve des exemples de ces mélanges linguistiques dans les textes de Modock qui peuvent ainsi mêler français et créole :

C'était un pitit garçon qui allait demander à travailler. Lé i 'rivé i rivé case de Grand Géant, Grand Géant di oui, i té baille li travail (13).

ou c'est l'enfant légitime, même pè', même mè', né sous la même toit (20).

Criquette ré'té, i di, « Mon roi, ma reine, mes princesses, messieurs, il est vrai moin ca duviné, mais c'est pas toute bagage moin peut duviné, voilà moin peut pas save jou' moin qué mo' » (33).

Téni yon bougue yo té ca crié Antonio Calmantou. Tuvé la vie li té ca passé pou' li té joué ca'te bo' la savanne. C'était yon vacabon du la pire espèce (37).

Ces mélanges sont néanmoins assez rares chez Modock qui discrimine relativement bien les deux codes, même si ses énoncés ne sont pas exempts de glissements.

De telles approximations sont, somme toute, « classique[s] en français martiniquais non surveillé¹ ». Bien qu'elle ait longtemps été stigmatisée comme le signe d'un défaut de scolarisation, voire d'éducation², l'hybridation langagière est présente dans toutes les couches de la population antillaise, jusque dans les élites. Elle est certes plus familière à l'oral, mais Modock, ayant dû écrire l'ensemble de ses textes en moins de deux mois, on peut supposer que la précipitation aura été préjudiciable au respect des règles du français standard. Cela expliquerait pourquoi l'on perçoit dans ses textes tant de différences qualitatives, les erreurs les plus grossières côtoyant les formules les plus enlevées. Malgré cela, l'homme sait manier la langue française et manifeste même une certaine aisance dans la rédaction de petits textes narratifs, dans lesquels il se plaît à croquer en français ses contemporains.

contextes éducatifs sensibles, dirigé par Lambert-Félix Prudent, Frédéric Tupin et Sylvie Whartons, Berne, Berlin, Bruxelles [etc.], Peter Lang, 2005.

1. Lambert-Félix Prudent, *Pratiques langagières martiniquaises ; genèse et fonctionnement d'un système créole*, *op. cit.*, p. 575.
2. Un énoncé mélangeant les codes est appelé, avec mépris, « français *bitako* » (*i.e.* campagnard, *bouseux*), « français banane » ou « français *jambé d-l'eau* ». Voir Lambert-Félix Prudent, « Couple domino et français jambé d-l'eau. Variations en genre, en couleurs, et en langues autour de Mayotte Capécia et Frantz Fanon », dans *Vers une esthétique du métissage ?* dirigé par Dominique Berthet, Paris, L'Harmattan, 2002.

Son goût pour la rédaction s'étend aux textes créolophones. Il éprouve, pour sa langue natale, un véritable attachement. Il se distingue en cela de la plupart de ses concitoyens pour qui elle n'est qu'un langage vulgaire, à réserver à l'univers sordide des champs de canne où l'on vit sous la férule des géreurs et des commandeurs. Si Félix Modock appelle le créole « patois », c'est sans condescendance : il ne fait que reprendre la terminologie alors en vigueur. Sa collaboration avec Elsie Clews Parsons est le signe le plus éclatant qu'il est resté insensible aux discours des instituteurs de la Troisième République, dont l'œuvre de valorisation de la langue française s'est doublée d'une entreprise de dénigrement systématique du créole. La déconsidération est si forte que trente ans après la rédaction des contes de Modock, le créole continue à être considéré comme une « langue concise », tout juste bonne « à l'échange des idées simples¹ », incapable de porter une véritable littérature. Les rares auteurs *créolographes*, de leur propre aveu, ne font que s'amuser « à taquiner la muse dans le grossier baragouin des Nègres² ». Ils n'ont aucune considération pour un parler qu'ils cantonnent généralement aux dialogues, pour assurer à leurs récits une certaine « couleur locale ».

Modock s'inscrit davantage dans la veine du Guyanais Alfred Parépou qui composa entièrement en créole son roman *Atipa*³. Il s'adonne, de même, à une rédaction longue, rédigeant une centaine de pages de contes en créole. L'ampleur du travail réalisé laisse à penser qu'il avait déjà une certaine habitude dans cet exercice. Mais ses compétences en la matière sont moins importantes qu'Elsie Clews Parsons ne l'imagine. Lambert-Félix Prudent se montre assez circonspect quant à ses capacités réelles :

[...] encore peu au fait des réalités socio-culturelles du pays, Elsie Parsons lui accorde une confiance illimitée, et s'enthousiasme trop sans doute pour un matériau qu'elle devrait manipuler avec de plus grandes précautions. [...] De fait, être alphabétisé en Martinique en 1930 veut dire qu'on sait lire et écrire le français, et qu'à partir de ces règles, que l'on généralise plus ou moins systématiquement, on doit être capable de donner une version écrite d'un conte créole ou d'expliquer un rapport de voisinage morphologique entre un lexème français et l'unité créole correspondante. Mais il n'existe aucune graphie convenue à cette date, et Madame Parsons

-
1. Élodie Jourdain, *Du français aux parlers créoles*, Paris, Klincksieck, 1956, p. 230.
 2. Raphaël Confiant, « La littérature créolophone des Antilles-Guyane », *Notre Librairie*, n° 104, janvier-mars 1991, p. 58.
 3. Alfred Parépou, *Atipa, premier roman en créole*, Paris, Éditions Caribéennes, 1980 [Première édition 1885].

exagère lorsqu'elle attribue une compétence particulière en cette matière à son informateur¹.

Il est vrai que Modock ne semble pas avoir arrêté une méthode bien définie, de sorte que sa retranscription est toute empirique : « c'est de l'oral graphié, et non phonétiquement noté, et ceci en alphabet latin² », souligne Raymond Relouzat. Peut-être Modock a-t-il cherché à harmoniser sa pratique avec celle d'Elsie Clews Parsons. Lambert-Félix Prudent émet l'hypothèse que la notation du son [z] par la lettre « s » lui a été inspirée par l'Américaine. Une analyse systématique des deux systèmes graphiques utilisés permettrait sans doute de percevoir si le petit planteur s'est plus largement inspiré des pratiques de l'ethnologue.

Quoi qu'il en soit, un rapide examen fait apparaître, de prime abord, quelques approximations de son système. Sa graphie s'avère bien souvent capricieuse : un même son n'est pas toujours graphié par le même signe. C'est ainsi qu'il écrit indifféremment dans le conte 5 le son [ɛ̃] par les lettres « in » ou « ain » : *Moulin, janmain*. De même, le son [o] est rendu par « o », « au » ou « eau » : *mo'ne, l'aut'e, jumeau*. Il arrive également qu'un même mot ait deux orthographe différentes, à quelques lignes d'intervalle. On lit ainsi, dans le conte 2, *deux* et *dé'*, *quand* et *quond*. Ces choix graphiques peuvent être parfois totalement incompréhensibles et assumés comme tels. Modock écrit ainsi dans le conte 29 « quiaquia » mais indique que ce mot se prononce « chacha ». De même, ne sachant comment rendre le mot signifiant « cerf-volant », il avoue dans une note du conte 33 : « J'ai écrit carré à ficelle, mais la prononciation en patois est carafe à ficelle ». Ces choix sont en fait dictés par une tendance graphique qui se retrouve dans tout son répertoire. Comme Parsons, il a recours à l'écriture étymologisante qui rapproche systématiquement le créole du français, suivant le procédé qui a longtemps eu les faveurs des *créolographes*. S'il n'est pas suffisamment réfléchi, le système graphique de Modock est du moins efficace, puisqu'il parvient, malgré ses incohérences, à présenter des récits aisément déchiffrables.

-
1. Lambert-Félix Prudent, *Pratiques langagières martiniquaises ; genèse et fonctionnement d'un système créole*, op. cit., p. 571-572.
 2. Raymond Relouzat, op. cit., p. 13.

Le folklorisme militant

Ainsi graphiés, les contes de Félix Modock sont édités neuf ans après leur collecte dans la collection *Memoirs of The American Folk-Lore Society*. Ce choix éditorial, loin d'être anodin, souligne la dimension idéologique qui sous-tend le projet d'Elsie Clews Parsons. Les *Memoirs* sont le principal organe de publication de l'*American Folk-Lore Society*, société savante fondée en 1888. L'anthropologue Franz Boas, qui dirige la collection, décide d'y faire figurer à partir de 1915 diverses recensions de l'oralité noire qu'il entend promouvoir. Proche de W.E.B. Dubois dont il soutient les actions en faveur des droits civiques, il souhaite mettre la science au service de la cause noire et incite dans ce but ses étudiants à se pencher sur ce champ d'investigation qui reste encore à défricher.

Elsie Clews Parsons, convaincue par les vertus éthiques de l'anthropologie culturelle, répond à l'appel de son mentor. Dès 1917, elle se lance dans une vaste recension des contes dans les espaces où la traite négrière a dispersé les esclaves africains. Pendant près de vingt ans, en parallèle à ses études sur les Pueblos, elle sillonne les Amériques noires, investissant aussi bien les espaces continentaux qu'insulaires, afin de recueillir des pièces émanant de Noirs d'horizons divers :

*During the past year I have collected this tale among three separate Negro communities – among the American Negroes of North Carolina, among the English Negroes of the Bahamas, and among the Portuguese Negroes of the Cape Verde Islands living in Massachusetts and Rhode Island*¹.

L'année dernière, j'ai collecté ce conte parmi trois communautés noires différentes : les Noirs américains de Caroline du Nord, les Noirs anglais des Bahamas et les Noirs portugais originaires du Cap-Vert vivant au Massachusetts et dans le Rhode Island.

De la Virginie à la Floride, de la Barbade à Haïti, elle sollicite pêcheurs, ouvriers agricoles, élèves, *etc.*, afin d'offrir une vision aussi complète que possible du patrimoine oral des Afro-descendants.

L'oralité antillaise participe à ce vaste projet dont la visée est éminemment militante. Dans un temps où les conflits raciaux tendent fortement les relations entre les communautés noire et blanche, Elsie Clews Parsons envisage le folklorisme comme un outil d'apaisement et de rapprochement. Comme Boas et les principaux tenants de l'anthropologie culturelle, elle considère qu'il peut aider à endiguer les différentes formes de

1. Elsie Clews Parsons, « The provenience of certain negro folk-tales », *Folk-Lore*, vol. 28, 1917, p. 408.

discrimination à l'œuvre dans l'espace américain, qu'elles prennent la forme de la ségrégation brutale aux États-Unis ou de l'invasion d'Haïti qui se voit, sidérée, imposer un protectorat dès 1915. Ce sont là les manifestations d'une même violence contre le Noir vu dans son altérité absolue, à qui est dénié le simple statut d'homme. En dévoilant une part de la culture nègre, le folklorisme offre la possibilité de réduire le racisme qui méprise ce qu'il méconnaît. La discipline peut pourtant s'avérer un outil de discrimination redoutable.

Quand elle est pratiquée par John Wesley Powell, directeur du *Bureau of American Ethnology* à la *Smithsonian Institution*, elle amène à postuler l'état de sauvagerie de certaines communautés humaines. De l'avis de l'ancien capitaine devenu explorateur, les contes animaliers induiraient le zoothéisme, étape de la pensée religieuse située entre l'hécastothéisme et le physithéisme. En faisant des animaux des objets d'adoration, les populations seraient ainsi fort éloignées du psychithéisme qui ouvre, selon lui, au monothéisme¹. Tel serait le cas, aux États-Unis, des communautés indiennes et noires. Le totémisme des premières qui ont pour dieux suprêmes ours et loups, attesterait de leur zoothéisme, prétendument perceptible dans leurs contes. Ces derniers auraient été adoptés par la communauté noire², qui se situerait par conséquent au même stade primitif que les Peaux-Rouges, celui de la sauvagerie qui, suivant les phases de l'évolution humaine établies par Lewis H. Morgan³, est antérieure à la barbarie et à la civilisation.

-
1. L'hécastothéisme est la croyance selon laquelle Dieu est en toute chose et le physithéisme, la croyance selon laquelle les dieux sont anthropomorphes. Avec le psychithéisme sont attribuées aux dieux des qualités psychologiques individuelles. Cette dernière position mène soit au monothéisme, soit au panthéisme. Voir Pierrette Désy, « Un secret sentiment », [http://classiques.uqac.ca/contemporains/desy_pierrette/un_secret_sentiment/un_secret_sentiment.doc], consulté le 19 janvier 2016, p. 44.
 2. L'emprunt des Noirs américains au folklore des Indiens est une thèse soutenue par J. W. Powell, comme en témoigne Joel Chandler Harris : « *Professeeor J. W. Powell of the Smithsonian Institution [...] informs me that some of Uncle Remus's stories appear in a number of different languages, and in various modified forms, among the Indians; and he is of the opinion that they are borrowed by the negroes from the red-men* » (Le professeur J. W. Powell de la Smithsonian Institution [...] m'a appris que certaines des histoires d'*Uncle Remus* existent dans plusieurs langues et sous des variantes diverses chez les Indiens ; et il pense qu'elles ont été empruntées aux Indiens par les Noirs), cité par Brad Evans, *Before Cultures: The ethnographic imagination in American literature, 1865-1920*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, p. 53.
 3. Voir Lewis H. Morgan, *Ancient Society, or Researches in the lines of human progress from savagery, through barbarism, to civilization*, Londres, Macmillan, 1877.

Convaincue avec Boas que le « développement littéraire est indépendant de la lignée raciale¹ » et que le sens artistique est universel, Elsie Clews Parsons conteste vigoureusement cette approche raciste des traditions orales qui permet à John Wesley Powell de conforter les thèses évolutionnistes. En s'appuyant sur le principe central du développement unilinéaire et téléologique de l'humanité – les sociétés passeraient obligatoirement par les mêmes stades et tendraient vers le même état final –, elles postulent la hiérarchisation des civilisations. Ainsi prétendent-elles démontrer l'infériorité des peuples non caucasiens qui seraient affectés par des déficiences physiques et intellectuelles ataviques. Celles-ci interdiraient toute égalité sociale, comme l'assure le professeur Louis Agassiz, interrogé par la Commission d'enquête créée par Lincoln afin de statuer sur le sort à réserver aux Noirs :

C'est une impossibilité naturelle qui découle du caractère même de la race noire ; car les Noirs sont [...] différents en tout des autres races. [...] J'en conclus donc qu'ils sont incapables de vivre sur un pied d'égalité sociale avec les Blancs dans une seule et même communauté, sans être un élément de désordre social. Personne ne dispose d'un droit sur ce qu'il est inapte à utiliser².

Elsie Clews Parsons s'élève contre les thèses différencialistes qui aboutissent à une telle exclusion des hommes noirs de la société américaine. Elle considère, comme Melville J. Herskovits, que « les Noirs font maintenant partie intégrante de notre civilisation » (*Negroes have become an integral part of our civilization*³) et mise sur le folklorisme pour favoriser leur insertion. Pour œuvrer à cette réhabilitation culturelle et sociale des populations noires, elle estime qu'il convient avant tout d'accroître les corpus disponibles. Ceux-ci sont encore, dans les années 1920, très peu nombreux. Ils n'ont, de fait, commencé à être constitués qu'à la toute

-
1. Franz Boas, « Préface », *L'Art primitif*, Paris, Société nouvelle Adam Biro, coll. « Anthropologie, Arts et Esthétiques », traduit de l'anglais par Catherine Fraixe et Manuel Benguigui, 2003, p. 370 [Premières éditions : Franz Boas, *Primitive Art*, Oslo, Instituttet for Sammenlignende Kulturforskning, H. Aschehoug, 1927 ; New York, Dover Publications, Inc., 1955].
 2. Discours du professeur Louis Agassiz, interrogé par la Commission d'enquête créée par Lincoln sur le sort à réserver aux Noirs, cité par Stephen Jay Gould, *Quand les poules auront des dents : réflexions sur l'histoire naturelle*, traduit de l'américain par Marie-France de Paloméra et Marcel Blanc, Paris, Seuil, 1991, p. 49 [Première édition : *Hen's Teeth and Horse's Toes: Further reflections in natural history*, New York, Norton, 1983].
 3. Melville Jean Herskovits, *The American Negro. A study in racial crossing*, Westport Connecticut, Greenwood Press Publishers, 1985, p. XIII-XIV [Première édition : New York, Knopf, 1928].

fin du XIX^e siècle, après la première publication en 1880 de contes en langue *Greeche* collectés auprès de travailleurs des plantations de coton de Géorgie. Avec *Uncle Remus, his Songs and his Sayings*¹, le journaliste Joel Chandler Harris ouvre ainsi la voie aux scientifiques qui prennent conscience de la richesse du patrimoine oral noir.

Si les folkloristes saluent la belle initiative de Harris, ils déplorent cependant son amateurisme : sa volonté de fixer un matériau authentique, transcrit « sans fioritures ni exagération » (*without embellishment and without exaggeration*)², se heurte à la littérisation qu'il lui fait *de facto* subir. Substituer aux réécritures littéraires des transcriptions exactes sera désormais, pour le monde scientifique, un impératif afin que puissent être appliqués à l'oralité noire les protocoles de l'anthropologie culturelle. Ainsi, les enquêtes auprès des Noirs des plantations se multiplient-elles, donnant lieu à l'élaboration de recueils plus rigoureux³.

Les corpus ainsi réunis sont analysés avec des outils qui se veulent également plus scientifiques. Le diffusionnisme boasien permet notamment d'appréhender les contes selon leur mode de propagation. S'opposant de nouveau en cela aux thèses évolutionnistes fondées sur la notion de convergence, il postule la *diffusion* géographique des traits culturels par une succession d'emprunts d'un groupe à l'autre, à partir d'un foyer initial. Ainsi le Passage du Milieu apparaît-il comme le mouvement migratoire essentiel qui explique, au sein des communautés noires, la présence de contes proches, adaptés selon les environnements socio-historiques propres.

Les contes de Félix Modock s'inscrivent dans ce large projet visant à mieux faire connaître les cultures de la diaspora issue de la traite négrière. En montrant la richesse des ramifications de la culture africaine originelle qui s'est diffusée dans les îles des Amériques autant que sur le continent, ils participent à cette vaste entreprise de revalorisation de l'homme et de la culture noirs. Ils s'inscrivent ainsi dans un mouvement qui travaillera durant le vingtième siècle les mondes noirs : les luttes dans lesquelles ils s'engageront, qu'elles aient pour nom « départementalisation », « indépendances » ou « droits civiques », diront par des orientations politiques diverses et parfois contradictoires le même questionnement ontologique sur l'être noir.

-
1. Joel Chandler Harris, *Uncle Remus, his Songs and his Sayings, The folk-lore of the old plantation*, New York, D. Appleton and compagny, 1880.
 2. *Ibid.*, p. 3.
 3. Colonel Charles C. Jones, *Negro Myths from the Georgia Coast* (1888) ; A. M. H. Christensen, *Afro American Folk-Lore* (1892) ; A. Fortier, *Louisiana Folk-Tales* (1895) ; Emma M. Backus, *Folk-Tales from Georgia, 1912* ; H. C. Davis, *Negro Folk-Lore in South Carolina* (1914).

***La merveille en lambeaux*¹ : occultation du répertoire
et effacement de son énonciateur**

Les principes humanistes qui ont présidé à la fixation du répertoire ont paradoxalement eu pour effet pervers son effacement. Contrairement à Marie-Louise Tenèze, Veronika Görög-Karady ou Ursula Baumgardt qui ont sciemment cherché à rendre compte de répertoires individualisés, Elsie Clews Parsons ne poursuivait pas l'objectif de constituer un corpus syntagmatique lorsqu'elle a rassemblé les récits de Félix Modock. Elle a voulu, bien au contraire, interroger des informateurs multiples, afin de former un ensemble polyphonique, propre à rendre hommage aux communautés noires dépréciées. Soucieuse de rassembler un corpus paradigmatique organisé autour de la notion de variantes, la folkloriste a redistribué dans *Folk-Lore of the Antilles* les contes de Modock selon les motifs exploités par chacun. Cet agencement a entraîné la déstructuration complète du répertoire.

Une telle altération du répertoire – aussi préjudiciable que l'adaptation littéraire que les premiers collecteurs substituèrent à la transcription fidèle – est un nouveau témoignage de la méconnaissance dont souffre généralement l'énonciateur de littérature orale. La désarticulation de son répertoire individualisé traduit le déni de sa fonction de créateur d'un univers narratif individualisé, alors même qu'il est le lieu privilégié pour apprécier son inventivité. Les genres oraux sont si totalement assimilés à des « formes anonymes, impersonnelles de l'énonciation collective² » qu'on tend à négliger la fonction pourtant si fondamentale du conteur dans le processus de création et de transmission. On le considère généralement comme le passeur d'une tradition séculaire, transmetteur passif ou simple colporteur dépourvu d'*inventio*.

La critique contemporaine a remis en question cette vision réductrice du conteur, dérisoire « porte-voix d'une personnalité collective³ ». Elle a voulu le replacer au cœur de la création comme en atteste la multiplication des répertoires individualisés qui mettent à l'honneur dans l'étude du conte « “la source vive” d'où ont jailli et coulé tous les textes⁴ »

1. Pierre Péju, *L'Archipel des contes*, Paris, Aubier, 1989.

2. Dominique Combes, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette Éducation, 1992, p. 110-111.

3. Joël Loehr, *Les Grandes notions littéraires*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « U21 », 2010, p. 17.

4. Marie-Louise Tenèze et Georges Delarue, *Nannette Lévesque, conteuse et chanteuse du pays des sources de la Loire*, Paris, Gallimard, 2000, p. 8.

oraus. C'est ainsi que Marie Nicolas, conteuse en Champsaur¹, János Berki², Tzigane hongrois, Nannette Lévesque, *conteuse et chanteuse du pays des sources de la Loire*³, ou Goggo Addi, conteuse peule de Garoua⁴ (Cameroun) ont été sortis de l'anonymat par des chercheurs qui ont su mettre en valeur leurs répertoires individualisés.

Dans les Petites Antilles, Alain Rutil a également mis à l'honneur la production d'un conteur unique, qui officie à Capesterre-Belle-Eau (Guadeloupe) : Albert Gaspard⁵. Cependant, près de soixante ans auparavant, avait déjà été consigné le répertoire individualisé d'un autre Antillais. Pour la première fois en 1933, la production d'un conteur martiniquais, Félix Modock, est mise en valeur. Témoignage unique, déterminant, il donne à entendre la voix et l'imaginaire d'un conteur du début du siècle. Son antériorité en fait un objet d'étude précieux pour l'analyse des répertoires individualisés.

Corpus syntagmatiques, les répertoires individualisés sont élaborés selon des modalités particulières. Si le conteur est rarement l'inventeur des histoires qu'il énonce, il en est l'habile adaptateur, si bien que son art est « à mi-chemin entre création et reproduction⁶ ». Soumis au contrôle vigilant de son auditoire, il respecte les constantes qui caractérisent le conte-type ; cependant, il peut jouer sur des variables modifiables selon son bon vouloir. Ainsi peut-il choisir d'ajouter ou d'omettre à son gré les épisodes, de camper à sa guise les personnages. Il s'arroge, en outre, une liberté totale dans la façon de dire, déterminant les éléments linguistiques et paralinguistiques qui agrémenteront sa performance. Par l'ensemble de ces procédés, il s'approprie les pièces du patrimoine commun qu'il personnalise. Elles font dès lors partie de son répertoire propre, qui doit être considéré comme une œuvre littéraire à part entière, c'est-à-dire « comme un système qui produit des images structurées et cohérentes⁷ ».

Le répertoire individualisé ressortit à la « littérature en kit » à l'esthétique singulière. Il procède de l'assemblage inédit d'éléments existants, savamment réajustés par l'énonciateur. *Œuvre en mouvement*, il est l'un de ces objets d'art identifiés par Umberto Eco, « doués d'une mobilité qui

-
1. Martine Mariotti, *Marie Nicolas, conteuse en Champsaur*, Aix-en-Provence, Édisud/Éditions du CNRS, 1990.
 2. Veronika Görög-Karady, *Miklós, fils-de-jument, contes d'un Tzigane hongrois, János Berki raconte...*, Paris, Éditions du CNRS, 1991.
 3. Marie-Louise Tenèze et Georges Delarue, *op. cit.*
 4. Ursula Baumgardt, *Une conteuse peule et son répertoire*, Paris, Karthala, 2000.
 5. Alain Rutil, *Les Belles paroles d'Albert Gaspard*, Paris, Éditions Caribéennes, 1987.
 6. Michèle Simonsen, *Le Conte populaire*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, p. 40.
 7. Ursula Baumgardt, *op. cit.*, p. 24.

leur permet de se recomposer comme un kaléidoscope¹ ». Chacune de ses composantes est semblable au fragment singulier d'une mosaïque au tracé modulable : elle se modifie au gré des retraits et des additions de contes, certaines pièces, altérées, oubliées, étant délaissées, d'autres fraîchement mémorisées, se voyant intégrées. Malgré l'instabilité et la multiplicité de ses constituants, le répertoire représente « une unité textuelle [...] attribuable à un "auteur"² ». C'est ce dernier qui, à l'instar d'un nouvelliste, donne à un ensemble hétéroclite sa cohésion à la fois formelle et sémantique.

Félix Modock n'a jamais été, à ce jour, considéré comme un émetteur individuel, à l'origine d'une production singulière mais perçu comme une entité abstraite et collective. Cette minoration tient au traitement de son répertoire par Elsie Clews Parsons qui a voulu revaloriser toute une communauté par ses productions orales. Son projet pourtant nécessaire a eu comme conséquence préjudiciable d'entraîner l'effacement de l'énonciateur, acteur central de la littérature orale. Aussi, en dépit de ses forts enjeux esthétiques et idéologiques, le répertoire de Félix Modock, n'a-t-il jamais été identifié comme un ensemble organique ; il est resté méconnu durant des décennies, ne laissant aucune trace dans le champ littéraire antillais.

Rééditer les contes de Modock

Ainsi dissimulé par les centaines de textes qui l'accompagnent, le répertoire de Félix Modock apparaît comme une œuvre masquée. Sa nouvelle édition a pour ambition de mettre fin à son invisibilité. Il s'agit, au propre comme au figuré, de reconstruire le répertoire de Félix Modock, de rassembler ses parties éparses de manière à reformer un tout, afin de retrouver sa structure et sa cohérence internes. Il s'agit, en somme, de le faire exister ou, plus précisément, de faire prendre conscience de son existence, car le répertoire n'était invisible que pour qui ne voulait ou ne pouvait le voir du fait d'un ancrage dans une époque, un espace et un cadre scientifique autres. Le mérite du travail de Parsons, impulsé par l'éthique et les préceptes de l'anthropologie culturelle boasienne, est d'avoir autorisé sa collecte par des transcriptions mais surtout une rédaction autologographique qui permettent aujourd'hui de l'envisager selon de nouvelles perspectives, plus proches du folklorisme « à la fran-

1. Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1979, p. 25.

2. Ursula Baumgardt, *op. cit.*, p. 21.

çaise » de Marie-Louise Ténèze, disciple d'Arnold Van Gennep et acolyte de Georges Delarue, ou de l'ethnolinguistique de Geneviève Calame-Griaule, Veronika Görög-Karady et Ursula Baumgardt.

L'intérêt nouveau que suscitent l'énonciateur et son répertoire incite à faire sortir le corpus de Modock de l'opacité. Une telle démarche nécessite de se lancer dans une véritable entreprise de *restauration*, au sens pictural du terme. On redonne, en effet, aux tableaux altérés par les atteintes du temps, les accidents, les retouches, toute leur beauté originelle, en allégeant les vernis qui ternissent les couleurs et occultent les détails, en lavant les aplats de peinture qui recouvrent l'œuvre. Il s'agit, de même, de faire ressurgir le répertoire de Modock, en le dégageant de l'ensemble des contes qui le dissimulent comme autant de repeints.

Cette entreprise de restauration nécessite, tout d'abord, un nouvel établissement du texte, condition préalable à toute lecture, puisqu'elle donne à l'œuvre une visibilité indispensable. Cette nouvelle édition du texte se doit d'être à la fois fidèle et infidèle à la version originale de 1933. L'infidélité porte sur la présentation des paragraphes et des notes intra- et infra-paginales qui ont subi un réagencement propre à rendre le corpus plus clair et plus maniable. En revanche, la typographie, la graphie, la syntaxe et la morphologie originelles ont été conservées et ce, en dépit des aberrations et des erreurs patentes de copie. Ces dernières sont probablement tout autant imputables aux approximations linguistiques de Félix Modock lui-même qu'à celles de ses intermédiaires anglophones : un manuscrit écrit dans deux langues et selon deux systèmes orthographiques proches mais néanmoins différents n'a pas manqué de déconcerter sa collectrice et son éditeur américains¹.

Publiant quelques textes de Félix Modock, certains chercheurs ont jugé bon de les retranscrire selon une graphie plus moderne et plus cohérente. Marie-Thérèse Lung-Fou fait ainsi passer les quelques textes de Modock qu'elle reprend dans un laminoir qu'elle considère plus orthodoxe, s'autorisant d'ailleurs d'autres types de corrections. Elle transforme ainsi le début du conte 23 :

Téni en manman qui téni deux iches. Yonne yo té ca crié Fainyant, l'aut'ela c'était Travail. T'ouvé manman a pas té inmin Fainyant, i té ca laissé i épi on linge toujou' sale asou li. Toute travail qui té tini pou' té fai en case la, c'était li qui té ca faille à coute pied et p'is à coute bâton.

1. On se souvient, à ce sujet, qu'Alfred Parépou s'agaçait des erreurs de transcription commises par son éditeur français, malgré les diverses corrections qu'il apportait à *Atipa*. Lambert-Félix Prudent raconte une anecdote similaire, au sujet d'un document recueilli aux Antilles par l'anthropologue américaine Ellen Schnepel et soigneusement relu par le chercheur, qui fut, malgré tout, malmené par les éditeurs américains.

Té ni an man-man qui té ni dé iches ; yon-ne yo té ka appelé Fein-gnan, l'aut' la cété Travail. Trouvé man-man a pas té ain-main Fein-gnan, i té ka laissé i épi an linge sale et i té ka baille fè tout travail qui té ni pou fè an case la, et i té ka main-nain i à cout' pied aussi à cout' baton¹.

Plus respectueux du texte original, Raymond Relouzat s'adonne également à un tel exercice dans quatre textes qu'il transcrit suivant la graphie établie par le GEREC (Groupe d'études et de recherches en espaces créoles) :

Té ni an manman ki té ni dé jimo, an fi, an gason. Menm jou yo fet, papa-a mo. Alos manman di: "Helas ! Mon Dieu, sa mwen ké duvini ! Mi papa dé zanfán mwen a mo. » Sa i fè i ba gason-a non Pol ; fi-a Polin. Asou lestomak Pol té ékri Par la permission de Dieu : « Pol, ou ké trayi paw Polin, é ou ké t'jwé Polin. » E asou lestomak Polin té ni ékri : « Polin, ou ké trayi Pol é i ké t'jwé'w. » Selman yonn a lot pa té k konpwann sa ki té ékri asou lestomak yo a².

Je me suis refusée, pour ma part, à une telle transformation des textes de Félix Modock et les propose délibérément dans leur graphie d'origine, si aléatoire soit-elle, car il m'a semblé important de maintenir intacte cette manifestation singulière de la graphie du créole. On ne saurait nier, bien entendu, le confort que peuvent apporter les remaniements graphiques aux lecteurs contemporains, déjà déconcertés par une langue vieillie, aux formules parfois obscures qu'une transcription aussi anarchique finit de décontenancer. Cet argument peut-il toutefois résister à la nécessité de conserver au texte toute son authenticité ? Car telle est bien l'exigence que doit poursuivre le chercheur qui veut porter à la connaissance de ses pairs un objet culturel « inédit », sur lequel des spécialistes de différentes disciplines seront amenés à se pencher.

Documents anthropologiques et littéraires inestimables, les textes de Félix Modock constituent également un corpus précieux pour qui veut étudier l'évolution du créole et l'histoire des différentes tentatives élaborées pour le codifier à l'écrit. On ne saurait tronquer une attestation si importante de la langue telle qu'elle est parlée et écrite au début du XX^e siècle. De même qu'on a à cœur de présenter les premiers écrits en créole dans leur graphie originelle, quitte à leur accoler une transcription plus moderne³, on doit également préserver les contes de Félix Modock sans la moindre altération.

1. Marie-Thérèse Lung-Fou, *op. cit.*, p. 69.

2. Raymond Relouzat, « Pol é Polin », *op. cit.*, p. 21.

3. C'est ainsi que la réédition des *Bambous* de François Marbot présente en vis-à-vis la version originale et la transcription en graphie GEREC. Voir François

Une transformation de ces textes paraît d'autant plus vaine, dans le cadre d'un travail scientifique, qu'à l'heure actuelle la graphie du créole n'est pas normalisée. Certes, Haïti peut se prévaloir d'une orthographe autonome systématique reconnue officiellement depuis 1979, mais « il a fallu une quarantaine d'année avant que l'unanimité se fasse dans le choix d'une orthographe unanime¹ ». La standardisation fut amorcée par la proposition graphique élaborée en 1940 par le missionnaire protestant Ormonde MacConnell et révisée dès 1943 par l'Américain Frank Laubach, afin de faciliter l'alphabétisation des masses populaires créolophones unilingues. Le système du pasteur anglo-saxon fut cependant décrié par une partie de l'élite haïtienne qui y voyait une américanisation de sa langue. Le journaliste Charles Fernand Pressoir et l'éducateur Léo Faublas firent une nouvelle proposition qui s'imposa durant des décennies, avant d'être remplacée par une nouvelle variante :

Diffusée entre 1943 et 1946 par la revue *Limie-Fòs-Progrès* et utilisée dans une traduction de l'Évangile et un projet d'instruction fondamentale de l'UNESCO, cette orthographe fut adoptée par une institution gouvernementale, l'ONAC (Office national d'alphabétisation et d'action communautaire), d'où l'appellation qu'elle porte. [...] Entre 1946 et 1975 l'orthographe ONAC se vit utilisée par tous les producteurs de l'écrit en CH² : les auteurs des premiers romans en CH, Franketienne et Émile Célestin-Mégie, par le traducteur de *Bib la* et par les rédacteurs des mensuels confessionnels *Bon Nouvèl* et *Boukan* qui fournirent l'accès à l'écrit à des milliers de lecteurs unilingues. Vers 1975, en prévision d'une réforme éducative dans laquelle le CH devait être utilisé comme langue d'enseignement pendant les quatre premières années du cycle primaire, une équipe de l'Institut pédagogique national (IPN), appuyée par des spécialistes français, dont le spécialiste de l'illettrisme Alain Bentolila, décida de remplacer l'orthographe ONAC par une variante jugée plus appropriée³.

L'orthographe IPN fut officialisée en 1979 par le gouvernement de Jean-Claude Duvalier, ce qui « mit fin à la querelle sur l'orthographe du CH qui avait duré quatre décennies⁴ ».

Dans les Petites Antilles, en revanche, comme en Guyane et à La Réunion, on n'est encore parvenu à aucun consensus. Le constat relatif au créole fait par Jean Bernabé en 1977 est toujours valable : « [...] »

Marbot, *Les Bambous, fables de La Fontaine*, Martinique, Ibis Rouge, collection « Guide Capes Créole », 2002.

1. Albert Valdman, « Vers la standardisation du créole haïtien », *Revue française de linguistique appliquée*, 2005, X-1 (39-52), p. 39.

2. Comprendre « créole haïtien ».

3. Albert Valdman, *op. cit.*, p. 43.

4. *Ibid.*, p. 44.

ceux qui veulent l'écrire ne sont pas arrivés à un accord¹ », de sorte que de multiples discussions et controverses agitent encore le monde de la créolistique².

Les débats les plus virulents ont longtemps opposé les partisans d'une graphie étymologisante aux tenants d'une graphie phonétique ou phonographique. Les premiers soutiennent que la graphie du créole doit rendre compte, autant que faire se peut, de l'origine française des lexèmes ; les seconds affirment, au contraire, qu'il faut préserver le créole des complexités de la graphie française et l'écrire simplement, tel qu'il se prononce : « La vocation de l'écriture phonétique, adoptée pour le créole, c'est précisément [...] de rendre transparente à l'écrit, la réalité sonore (acoustique et articulatoire) de la langue³ [...] ». Selon le GEREC, il faut qu'il y ait correspondance univoque entre les phonèmes et les graphèmes, entre un son et un signe. Les symboles graphiques doivent être empruntés au français à chaque fois que cela est possible, afin de ne pas compliquer le dispositif. Mais c'est là l'unique concession faite au système métropolitain. Le principe de la *déviance maximale* est proclamé : le créole écrit – tout comme le créole oral – sera aussi éloigné du français que possible. Ainsi naît ce que l'on a coutume d'appeler la *graphie GEREC*.

Depuis 2001, un nouveau standard GEREC tente de proposer un moyen terme entre les deux systèmes rivaux, en énonçant le principe de l'*option écologisante* : la graphie ne doit plus faire fi de l'environnement linguistique et graphique de façon systématique, mais peut intégrer *des règles dérogatoires aux règles générales* quand cela s'avère utile, pour des raisons esthétiques, symboliques ou idéologiques. Le recours à l'*écologie* « sans imposer un étymologisme non opérationnel au niveau du codage, brise la rigidité du phonétisme univoque pour l'ouvrir à une variation allographique réglée, qui puisse mettre le système en convergence avec les pratiques d'écriture de la langue en contact : en l'occurrence le

-
1. Jean Bernabé, « Écrire le créole (écriture et phonétique) », *Mofwaz*, n° 1, 1977, p. 12.
 2. Voir Jean Bernabé, « Propositions pour un code graphique intégré des créoles à base lexicale française », *Espace créole*, n° 1, 1976, p. 25-56 ; « Écrire le créole (1) », *Mofwaz*, n° 1, 1977, p. 11-31 ; « Écrire le créole (2) », *Mofwaz*, n° 2, 1977, p. 11-20 ; « Écrire le créole (3) », *Mofwaz*, n° 3, 1980, p. 9-15 ; Robert Chaudenson, *Les Créoles français*, Paris, Nathan, 1979 ; « Pour un aménagement linguistique intégré : le cas de la graphie des créoles », *Études créoles*, vol. 10, n° 2, 1987, p. 143-158 ; Ralph Ludwig (dir.), *Les Créoles français entre l'oral et l'écrit*, Tübingue, Gunter Narr, 1989 ; Lambert-Félix Prudent, « La reconnaissance officielle des créoles et l'aménagement d'un CAPES dans le système éducatif de l'Outre-mer français », *Études créoles*, vol. 24, n° 1, *Capex créole(s) : le débat*, 2001, p. 80-109.
 3. Jean Bernabé, « Écrire le créole (1) », *op. cit.*, p. 27.

français¹ ». Ce compromis, considéré par certains comme une compromission, n'a cependant pas réduit le clivage, relançant de plus belle les violentes polémiques sur la graphie du créole.

Aujourd'hui, aucune graphie n'est encore parvenue à faire autour d'elle l'unanimité parmi les créolistes français et à réaliser un consensus apaisé, car derrière l'aménagement linguistique de la langue se cachent des enjeux forts. Autonomie linguistique des créoles rime singulièrement avec autonomie politique des Créoles, association qui effraie les uns et enflamme les autres :

L'écriture [...] intègre un certain nombre de valeurs idéologiques et politiques qu'il serait vain de vouloir ignorer. [...] Aucun système graphique, même élaboré sur des bases scientifiques, n'est neutre, en définitive, et le nôtre moins qu'un autre. Nous affirmons même, s'il en était besoin, son caractère militant².

Dans une telle conjoncture, choisir une nouvelle graphie pour présenter le texte de Modock équivaldrait à l'associer à une idéologie anachronique. C'est là une démarche scientifique qui semble bien contestable et malencontreuse. Laissons à Modock ses errances graphiques qui ont du moins le mérite de le situer dans le contexte qui est le sien, celui de l'émergence encore un peu confuse de soi et de son identité, sans lui faire endosser une idéologie qui lui est étrangère.

Traduire les textes de Félix Modock : nécessité et difficultés de l'entreprise

Si la modification de la graphie de Félix Modock n'est pas souhaitable, la traduction de l'ensemble de ses textes, rédigés en créole martiniquais, est en revanche indispensable. C'est pourquoi la présente réédition présente le répertoire accompagné en vis-à-vis d'une traduction systématique en français. Cette dernière s'avère essentielle à l'entreprise de restauration, qui ne serait pas complète, si l'ambition d'une meilleure *visibilité* de l'œuvre n'était accompagnée de celle de sa meilleure *lisibilité*.

Après près d'un siècle d'existence, seuls dix des trente-neuf contes de Modock ont reçu une traduction. Bien qu'elle ne cite pas sa source, c'est

1. Jean Bernabé, *La Graphie créole*, *op. cit.*, p. 29.

2. Jean Bernabé, « Écrire le créole (1) », *op. cit.*, p. 28.

bien dans *Folk-Lore of the Antilles* que Marie-Thérèse Lung-Fou sélectionne certains contes qu'elle intègre dans son recueil *Contes et proverbes créoles*. On reconnaît aisément quatre contes de Modock¹ pour lesquels la folkloriste propose une traduction pour le moins contestable. À de nombreuses reprises, des interprétations, voire des adaptations, se mêlent aux traductions littérales. Elle donne, par exemple, la traduction suivante à la situation finale du conte 32, associant d'une façon étonnante censure, ellipse, ajout et recomposition :

Ça roi a fè ; i prend maman a épi fi a, i main-nain yo au château, i mayé Nannecy épi gaçon i. Yofè an noce toute en mérinos, an dinain toute an ti nain. Cé là mounne ouè mussieu Osca ka caca, mussieu Aristé ka pété, manzé Marie ka mô ri, manzel da à dada, mussieu Vincent ka fè mauvais sang, mussieu Adrien ka grignain, Mussieu Roba couché face en bas, manzéMarizo sans os, manzé Gabrielle sans z'aille... Enfin là té ni d'aut, mais moin pas té ni temps rété compté yo toute. Moin trappé an ti bouteille du vin plein vide pou moin té boué. An servante ouè moin, i crié moin espèce du nègue qui a inventé la limonade au gros sirop, foutez moi le camp... Ou oué moin pâti con an chien la queue coupé, moin vini raconté ça bazotes.

Il maria son fils le prince à Nannecy. Ce fut un merveilleux mariage où furent invités messieurs Aristé, Adrien, Gabriel, Roba, Manzo, Vincent et mesdemoiselles Marie, Ida, Résulda, Nanie, Suzie, Lisette, Poupette et Chouette. Enfin d'autres encore dont j'oublie le nom et moi-même qui suis venu vous conter cette merveilleuse histoire...²

Le travail entrepris dix ans plus tard par Raymond Relouzat sur quatre autres textes de Félix Modock³ a été mené avec davantage de rigueur. Enfin, en 1995, Raphaël Confiant livre la traduction de deux nouveaux contes de Modock⁴, dont les versions originales ne sont pas reproduites. Les premières lignes du conte de Modock intitulé « To'tue té semé toute petit en chimin » sont ainsi rendues :

-
1. Marie-Thérèse Lung-Fou, « Travail et Feignant » ; « Une Fille sans mère » ; « Les grands doivent écouter les petits » ; « Le chat qui fait le mort », dans *Contes et proverbes créoles*, *op. cit.*, respectivement p. 68-77 ; p. 152-157 ; p. 210-219 ; p. 330-337.
 2. *Ibid.*, p. 157.
 3. Raymond Relouzat, « Paul et Pauline » ; « L'enfant qui était allé chercher les deux sœurs » ; « Il grimpe à l'arbre » ; « Il grimpe à l'arbre », dans *Le référent ethno-culturel dans le conte créole*, *op. cit.*, respectivement p. 29-37, p. 59-63, p. 91-95, p. 96-106.
 4. Raphaël Confiant, « Tortue sème toute sa marmaille en chemin » ; « Compère Lapin dévore les poissons de compère Éléphant », dans *Contes créoles des Amériques*, *op. cit.*, respectivement p. 17-30 et p. 230-238.