

Véronique CORINUS

# ÉCRIRE L'ORALITÉ CRÉOLE

Étude du répertoire  
de Félix Modock (1885-1942),  
conteur antillais



PARIS  
HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR  
2023

[www.honorechampion.com](http://www.honorechampion.com)

## INTRODUCTION : LE DÉVOILEMENT D'UNE ŒUVRE MASQUÉE

Le répertoire de Félix Modock n'existe pas. Il faut avoir l'audace de poser cette affirmation en préambule à toute réflexion sur cet objet singulier, à la façon des rédacteurs d'*Éloge de la créolité* qui déclarent avec provocation : « La littérature antillaise n'existe pas encore<sup>1</sup> », dans l'espoir que cette allégation même la sorte de l'inexistence. Car, si aucun discours ne parle d'une forme littéraire, celle-ci risque fort d'être vouée à l'opacité et au néant. Car, si aucune instance critique ne se prononce sur sa valeur, elle n'accède pas à la légitimité qui donne la visibilité<sup>2</sup>.

Et de fait, tel est le sort qui a été réservé à l'ensemble des trente-neuf contes du petit planteur martiniquais Félix Modock (1885-1942), œuvre totalement occultée depuis près d'un siècle et ce malgré sa recension (1924), sa publication (1933<sup>3</sup>) et ses rééditions totales (1976<sup>4</sup>, 2021<sup>5</sup>) ou

---

<sup>1</sup> Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989, p. 14.

<sup>2</sup> Voir Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, « Libre Examen », 1992.

<sup>3</sup> Elsie Clews Parsons, *Folk-Lore of the Antilles, French and English*, New York, G. E. Stechert and Co, Agents / The American Folk-Lore Society ed., « Memoirs of the American Folk-Lore Society », tome XXVI, part I : volume XIII, 1933, 521 p.

<sup>4</sup> La deuxième partie du travail d'Elsie Clews Parsons a été publiée trois ans plus tard : Elsie Clews Parsons, *Folk-Lore of the Antilles, French and English*, New York, G. E. Stechert and Co, Agents / The American Folk-Lore Society ed., « Memoirs of the American Folk-Lore Society », tome XXVI, part II : volume XII, 1936, 596 p. La troisième partie a, quant à elle, été publiée sept ans après, de façon posthume par Gladys A. Reichard : Elsie Clews Parsons, *Folk-Lore of the Antilles, French and English*, New York, G. E. Stechert and Co, Agents / The American Folk-Lore Society ed., « Memoirs of the American Folk-Lore Society », tome XXVI, part III : volume XVI, 1943, 487 p. Les trois volumes ont été réédités par Kraus reprint Corporation (Millwood, New York) avec la mention « reprint with the permission of The American Folklore Society ». Les deux premiers sont parus en 1976, tandis que le troisième l'avait été en 1969. Pour la commodité de l'exposé, l'abréviation *FLAFE* remplacera désormais dans les notes le titre : *Folk-Lore of the Antilles, French and English* et les références renverront aux fac-similés de 1969 et 1976.

<sup>5</sup> Voir p. 18, note 10.

partielles (1979, 1989, 1995<sup>6</sup>). Elle constitue un objet étonnant qui, à ce jour, n'a jamais été envisagé dans sa singularité et n'a fait l'objet que d'études limitées. Raymond Relouzat est certainement le chercheur qui a le plus travaillé à la faire sortir des limbes, lui qui a eu l'intuition de sa présence dans le recueil de la folkloriste américaine Elsie Clews Parsons :

Quatre contes créoles de la Martinique, recueillis par notre ethnologue américaine entre 1924 et 1927 près de deux Martiniquais, un homme de quarante ans [Félix Modock] et une jeune fille de dix-huit ans [Andrée Pardon, sa cousine] nous interpellent. Les précisions historiques, et les explications à caractère culturel fournies par le conteur homme à propos de passages délicats, la personnalité de celui-ci, présenté comme quelqu'un d'exceptionnellement intelligent (« uncommonly intelligent man ») qui, tout petit planteur qu'il fût, savait lire et écrire le français, nous font également voir qu'il possédait non seulement la pratique du récit mythique, mais qu'il avait une claire conscience du rôle, des démarches, et des objectifs de celui-ci<sup>7</sup>.

Ces quelques lignes m'ont incitée à m'intéresser plus précisément à l'ensemble de la production de Félix Modock, à en percevoir l'intérêt tant historique qu'esthétique et à vouloir la réintégrer dans le champ de la littérature antillaise. Tel est l'enjeu du présent ouvrage.

Étrange destin d'une œuvre à la fois ignorée et sollicitée, parfois étudiée et pourtant jamais réellement identifiée comme telle. Pourquoi une production aussi remarquable (au propre comme au figuré) est-elle ainsi passée inaperçue ? Les raisons de son occultation tiennent principalement à ses conditions d'édition. Les trente-neuf contes qui la constituent ne sont pas présentés dans une publication autonome, comme un tout cohérent, mais disséminés à l'intérieur d'un ensemble plus vaste : *Folk-Lore of the Antilles, French and English*. Or, ce recueil se présente comme un ensemble particulièrement riche. Élaboré par Elsie Clews Parsons entre 1924 et 1927, il se compose de trois volumes. Les deux

<sup>6</sup> « Tortue sème toute sa marmaille en chemin », « Compère Lapin dévore les poissons de compère Éléphant », dans Raphaël Confiat, *Contes créoles des Amériques*, Paris, Éditions Stock, 1995, respectivement p. 17-30 et p. 230-238 ; « Travail et Feignant / Travail épi Feignant », « Une Fille sans mère / An ti fi qui pas té ni maman », « Les grands doivent écouter les petits / Piti divet couté grand, grand divet couté piti » et « Le chat qui fait le mort / Chat' fè rôle mô », dans Marie-Thérèse Lung-Fou, *Contes et proverbes créoles*, Fort-de-France, Désormeaux « Créole lève », 1979, respectivement p. 68-77, p. 152-157, p. 210-219 et p. 330-337 ; « Pol é Polin / Paul et Pauline », « Timanmay-la alé chéché dé sé-a / L'enfant qui était allé chercher les deux sœurs », « I k monté pyé-a / Il grimpe à l'arbre » et sa variante, dans Raymond Relouzat, *Le Référent ethno-culturel dans le conte créole*, Paris, L'Harmattan, 1989, respectivement p. 21-37, p. 55-63, p. 78-106, et p. 96-106.

<sup>7</sup> Raymond Relouzat, *ibid.*, p. 15.

premiers sont organisés en vingt sections, qui regroupent des contes collectés dans les différentes îles de l'arc caribéen, tandis que le troisième comprend leurs résumés en anglais, la liste des types auxquels ils renvoient, ainsi qu'une sélection de devinettes et de proverbes. Plus de cent-quatre-vingts informateurs ont été mobilisés pour l'édification de ce monument de l'oralité créole, qui recense plus de mille contes, mille-deux-cents devinettes et six-cent-cinquante proverbes.

Les contes de Félix Modock sont, pour leur part, insérés dans la section martiniquaise du recueil, incluse dans le premier volume publié en 1933. Cette section se présente également comme un ensemble dense, regroupant cent-vingt-six contes, collectés auprès de vingt-sept informateurs différents. Les trente-neuf contes de Félix Modock, uniquement identifiables par des notes infrapaginales qui les attribuent laconiquement à un « informateur 1 », ne se suivent pas de façon linéaire mais sont dispersés parmi les autres pièces. Un tel éclatement de la présentation rend difficilement perceptible la simple présence d'un tout organique à l'intérieur du recueil. L'insertion de l'œuvre de Félix Modock dans un recueil si pléthorique explique en grande partie la méconnaissance dont elle est victime. Le foisonnement de *Folk-Lore of the Antilles* autant que son économie ont fonctionné comme un écran, rendant difficilement détectable en son sein sa présence singulière.

L'inclusion de l'œuvre du conteur dans le recueil a été d'autant plus préjudiciable à sa visibilité que le travail d'Elsie Clews Parsons a longtemps été délaissé et reste, aujourd'hui encore, peu exploité. Malgré l'engouement qu'ont suscité les collectes de la folkloriste dans l'anthropologie américaine dès leur parution, et l'estime que leur accordent les chercheurs français à partir de 1957, elles ont eu beaucoup de mal à réellement s'imposer et jouissent encore, de nos jours, d'un renom équivoque. Peu accessible aux uns du fait de son caractère unilingue, suspect aux autres en raison de sa transcription incorrecte du créole, *Folk-Lore of the Antilles* semble à tous un outil difficilement exploitable, si bien qu'il est souvent délaissé au profit d'autres corpus. Les contes de Félix Modock ont eux-mêmes eu à souffrir de ce traitement réservé à tout le recueil, lequel l'a condamné pendant des décennies à l'invisibilité.

Enchâssé dans un recueil dont la forme, l'agencement et le traitement sont problématiques, l'ensemble des contes de Félix Modock se présente comme une œuvre masquée, assimilable à un palimpseste camouflé non pas sous des textes ultérieurs mais parmi des compositions contemporaines qui rendent son appréhension délicate. En dépit de leur manque de visibilité, les trente-neuf contes de Félix Modock constituent pourtant

bien une œuvre<sup>8</sup>, un *opus*, un objet clos et définitif à l'existence effective. Sa présentation dans le cadre de ma thèse en 2005<sup>9</sup>, l'extirpant de l'ensemble qui le dissimulait, a permis de le porter à la connaissance du monde universitaire ; sa réédition aux éditions Karthala<sup>10</sup> l'a fait définitivement sortir de l'ombre en l'ouvrant au grand public.

Une telle publication s'avérait indispensable pour faire entrer l'œuvre de Félix Modock dans le *champ de forces* tel que le définit Bourdieu, celui qui convoque instances de production et de diffusion, instances de légitimation et de consécration. Publiés, les textes peuvent désormais être lus et étudiés. Or l'appréhension de cette œuvre longtemps occultée est fondamentale car elle constitue un jalon important dans l'histoire de l'oralité créole, dont on pourrait définir cinq grandes phases : genèse, apogée, déclin, agonie et résurgence. Si les éléments tangibles manquent pour établir avec précision ces différents stades – l'oralité non seulement « impose la synchronie et ne permet pas la confrontation de la production actuelle avec des échantillons antérieurs<sup>11</sup> », mais elle laisse, de plus, très peu de traces dans l'histoire –, il est néanmoins possible d'en retracer l'évolution à grands traits.

La genèse se situe en toute logique au XVII<sup>e</sup> siècle, période où les populations amérindiennes, européennes et africaines, mises en contact sur les terres antillaises, mêlent leurs patrimoines oraux et donnent naissance à des traditions nouvelles. L'oralité créole connaît son apogée au cours des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, alors que la culture créole commence à se stabiliser

---

<sup>8</sup> L'œuvre est, selon Jean Bellemin-Noël, « l'ensemble des productions d'un écrivain [...], l'ensemble de ses ouvrages oubliés et de tous les écrits de lui qu'on possède. À ce titre, elle s'insère dans l'histoire, à la fois par la chronologie des publications, par le moment des rédactions et par la date à laquelle on la considère » (Jean Bellemin-Noël, *Le Texte et l'avant-texte*, Paris, Librairie Larousse, 1972, p. 16).

<sup>9</sup> Véronique Corinus, *Le Répertoire du conteur martiniquais Félix Modock. Reconstruction d'une œuvre entre oral et écrit*, thèse de doctorat co-dirigée par Ursula Baumgardt (INALCO) et Jacques Chevrier (Université Paris IV-Sorbonne) et soutenue le 10 décembre 2005 à l'Université Paris IV-Sorbonne.

<sup>10</sup> Véronique Corinus, *Le Répertoire du conteur Félix Modock (1885-1942), petit planteur antillais. Traduction et édition critique*, Paris, Karthala, 2021. Toutes les citations du répertoire de Félix Modock présentées dans cet ouvrage renvoient à cette édition. Elles seront référencées directement dans le corps du texte, de la manière suivante : titre de recueil abrégé (*RFM*) et numéros des contes (C5, C12, etc), dont on trouvera le tableau récapitulatif aux pages 73, 74 et 75. Pour plus de clarté, les contes, tout comme les notes de Félix Modock, seront généralement cités dans leur langue originale et suivis de leur traduction en français.

<sup>11</sup> Jean Derive, « La Notion de champ littéraire dans une société africaine de culture orale (les Dioula de Côte d'Ivoire) », dans *Le Champ littéraire*, études réunies par Pierre Citti et Muriel Détrie, Paris, Librairie J. Vrin, « L'oiseau de Minerve », 1992, p. 107.

et à se pérenniser dans l'univers des plantations. La période de l'esclavage institutionnalisé constitue l'Âge d'or de l'oralité. Elle est alors, pour la population servile analphabète, face au mode écrit minoritaire, le vecteur majeur de la civilisation plantationnaire, qui fonde la conscience identitaire et la cohésion communautaire, véhicule les valeurs idéologiques et permet la transmission du patrimoine culturel. Le conteur apparaît alors comme l'un des principaux détenteurs du savoir et des traditions.

Tel n'est pas le statut de Félix Modock, né près de quarante ans après l'abolition de 1848. Recueilli dans les années 20, son répertoire ne saurait être représentatif du temps de l'esclavage – même s'il en est directement issu et en garde des traces importantes –, ni ses contes renvoyer à un état initial de l'oralité antillaise. Il ne s'inscrit pas davantage dans sa période de lente agonie, correspondant approximativement à la départementalisation de 1946 qui sonne le glas, pour des décennies, de l'oralité. La population, désormais résolument tournée vers l'écrit, la rejette avec dédain, si bien que les conteurs, méconnus, mal aimés, méprisés, connaissent une véritable aphasie. On les voit peu à peu « s'éteindre l'un après l'autre, s'exténuer, s'abîmer même très jeunes en une vieillesse silencieuse<sup>12</sup> ». Le souvenir de la parole contée se fait incertain et ses contours prennent de plus en plus une forme folklorique, avant qu'un sursaut dans les années 70-80 ne remette au goût du jour l'oralité. La période contemporaine célèbre la néo-oralité, comme le prouve le nombre de publications, spectacles et festivals qui la mettent à l'honneur.

Le répertoire de Félix Modock s'inscrit dans la phase de déclin de l'oralité créole, que l'on situera symboliquement entre 1848 et 1946, période de transition entre un monde rural et plantationnaire qui se démantèle progressivement et une société post-esclavagiste, plus urbaine et plus occidentalisée qui émerge. L'abolition de 1848, provoquant simultanément l'effondrement du système des plantations et de la culture qu'il avait produite, amorce le recul de l'oralité aux Antilles. La francité, comprise comme l'adoption de la langue, de la culture et des valeurs françaises, est parée de toutes les vertus. Elle seule semble pouvoir permettre aux descendants d'esclaves d'espérer une ascension sociale qui les tirera de la misère et du mépris, dans lesquels la culture créole risque fort de les maintenir. Dans un tel contexte de négrophobie, l'oralité, produit de la plantation, est fortement dévalorisée et détrônée peu à peu par l'écriture.

---

<sup>12</sup> Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Lettres créoles*, Paris, Gallimard, 1999, p. 189.

Elle n'est alors plus perçue comme un mode majeur de création, sans pour autant apparaître comme une forme totalement désuète, si bien qu'elle est recueillie par quelques intellectuels qui cherchent à endiguer le tarissement qu'ils observent. Le répertoire de Félix Modock porte témoignage de cette période de transition d'une société essentiellement orale qui passe à l'écriture et se fait l'écho d'une oralité qui commence à s'écrire. C'est principalement à cet égard qu'il constitue un document précieux. Aussi l'objectif principal de cette étude est-il de réintégrer cette œuvre dans le champ littéraire antillais, comme une manifestation emblématique du passage de l'oral à l'écrit.

J'entends l'expression « champ littéraire » dans son acception la plus large, celle qui se confond avec la littérarité et qui envisage une délimitation, dans une culture donnée, entre ce qui est perçu comme littéraire et ce qui ne l'est pas. Il s'agit, en conséquence, de tenter de restructurer le champ littéraire antillais, en y intégrant une œuvre liée à l'oralité. Or une telle insertion ne va pas de soi, en raison justement de l'étroite liaison que le répertoire de Félix Modock entretient avec l'oralité. Depuis près d'un siècle, nombre de littérateurs antillais, tournant le dos à leurs prédécesseurs, ont pourtant proclamé la littérature orale matrice essentielle, considérant le « folklore comme [un] archi-texte, [une] source de symboles et [un] canevas de thèmes<sup>13</sup> », voire comme un « modèle rythmique et narratologique<sup>14</sup> ». Les écrivains du mouvement de la Créolité, dans les pas d'Édouard Glissant, ont, à la fin du xx<sup>e</sup> siècle, renforcé l'intérêt porté à la littérature orale créole, en s'intéressant à l'« oraliture ». Mais déjà un engouement – moins formaliste – pour les productions des Anciens était né dans les années 30 avec les revendications du groupe *Légitime défense* qui, militant pour l'acceptation d'une identité culturelle distincte, exhortait l'écrivain à se tourner vers l'oralité et à s'inspirer des « chants d'amour, de tristesse et de révolte des travailleurs noirs<sup>15</sup> ». En cela, il poursuivait l'entreprise de promotion de l'oralité que la *Revue du Monde Noir* avait amorcée en accueillant, dans ses colonnes, des collectes de contes issus de cultures noires. Puis Aimé Césaire et René Ménénil reprirent le flambeau dans *Tropiques* et leur « Introduction au folklore martiniquais<sup>16</sup> ». Ils

<sup>13</sup> Colette Maximin, *Littératures caribéennes comparées*, Paris, Éditions Jasor-Karthala, 1996, p. 353.

<sup>14</sup> *Id.*

<sup>15</sup> Étienne Léro, « Misère d'une Poésie », dans *Légitime défense* [1932], Paris, Jean-Michel Place, 1979, p. 10.

<sup>16</sup> Aimé Césaire et René Ménénil, « Introduction au folklore martiniquais », *Tropiques* [1942], n° 4, Paris, Jean-Michel Place, 1978, p. 8.

donnèrent leurs lettres de noblesse aux contes porteurs d'un imaginaire réaliste face à la *littérature de sucre et de vanille* alors en vogue, au réalisme menteur. Ils s'y plongèrent avec délectation pour y retrouver leurs racines, leur histoire, la vérité psychologique de leur peuple, persuadés que c'est là que doit puiser « celui qui voudra saisir, éloquente et pathétique, la grande misère de nos pères esclaves<sup>17</sup> ».

Malgré ces professions de foi renouvelées, la littérature orale continue d'être tenue dans un certain mépris par les critiques et l'histoire littéraire antillaise a bien souvent rayé de ses cadres les œuvres de l'oralité. Il suffit, pour s'en persuader, de feuilleter les quelques ouvrages qui retracent l'évolution de la littérature antillaise. Peu de place y est accordée à l'oralité, quand celle-ci n'est pas purement et simplement escamotée. Si Lilyan Kesteloot évoque bien la littérature orale<sup>18</sup>, Daniel Delas la passe totalement sous silence<sup>19</sup>; Jack Corzani n'y fait, quant à lui, qu'une allusion discrète<sup>20</sup>, tandis que Régis Antoine s'y arrête davantage, consacrant quelques paragraphes à la description de ses thèmes principaux et à la présentation de ses instances de transfert<sup>21</sup>. Mais c'est alors à Lafcadio Hearn qu'il emprunte un exemple, alors que ce dernier n'en propose qu'une réécriture. Quand les histoires littéraires antillaises traitent de l'oralité, elles ont effectivement une fâcheuse tendance à confondre l'oralité « pure<sup>22</sup> » avec les adaptations ou réécritures dont elle peut faire l'objet, voire avec toute œuvre simplement affectée d'un certain degré de merveilleux<sup>23</sup>. On comprend, dès lors, l'innovation que constituent les quelques pages consacrées par Raphaël Confiant et Patrick Chamoiseau au personnage du conteur et à son art dans *Lettres*

---

<sup>17</sup> *Id.*

<sup>18</sup> Voir Lilyan Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala-AUF, 2001. Notons cependant que la chercheuse belge consacre son étude avant tout à l'oralité africaine, n'accordant que quelques lignes à l'oralité créole.

<sup>19</sup> Daniel Delas, *Littératures des Caraïbes de langue française*, Paris, Nathan Université, « 128 », 1999.

<sup>20</sup> Voir Jack Corzani, *La Littérature des Antilles-Guyane françaises*, Fort-de-France, Éditions Désormeaux, 1978.

<sup>21</sup> Régis Antoine, *Rayonnants écrivains de la Caraïbe*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1998, p. 273-278.

<sup>22</sup> Voir Walter J. Ong, *Orality and Literacy, the Technologizing of the World*, London & New York, Methuen, 1982.

<sup>23</sup> C'est ainsi que Jack Corzani présente le recueil de poèmes de Drasta Houël, *Les Vies légères*, comme un « conte de fées créole », écrit par une « princesse des *Mille et Une Nuits* antillaise », tandis qu'un passage du « roman féérique » de Jean-Louis Baghio'o, *Issandre le mulâtre*, vient illustrer la section « conte » de son anthologie, à côté d'adaptations empruntées à Léon-Gontran Damas et à Marie Berté. Voir Jack Corzani, *Littérature antillaise (prose)*, Fort-de-France, Éditions Désormeaux, « Encyclopédie antillaise », 1971.



*créoles*<sup>24</sup>. L'ouvrage propose une nouvelle approche globale de la littérature ultramarine, en introduisant l'oralité dans le champ de la littérature. En 2021, Patrick Chamoiseau met une nouvelle fois à l'honneur l'art du conteur créole avec son essai *Le Conteur, la nuit et le panier*, dans lequel la filiation entre homme de lettres et homme de paroles est revendiquée<sup>25</sup>.

Une telle valorisation est cependant une posture encore peu courante. Le traitement habituel de l'oralité – oubliée, survolée ou assimilée à ses adaptations littéraires – traduit l'indifférence qu'elle suscite, finalement, chez beaucoup de critiques, qui rechignent à l'incorporer dans le champ littéraire. Cette réticence persistante entraîne un questionnement épistémologique : le répertoire de Félix Modock est-il une œuvre littéraire ? Cette première interrogation ouvre sur une cascade d'autres. À quel régime de communication appartient cet assemblage de transcriptions et de rédactions de textes initialement proférés à l'oral ? Production composite, le répertoire de Modock ne saurait plus être assimilé *stricto sensu* à une œuvre de l'oralité première, car sa fixation à l'écrit lui en a fait perdre les caractères spécifiques. Le passage à l'écrit change la nature même du discours oral. Il le prive des éléments paralinguistiques (gestes, mimiques, regards, tonalité, musique, danse...) qui fondent le style oral, si bien que « [s]orti de son contexte, le texte littéraire oral est comme un poisson hors de l'eau : il meurt et se décompose<sup>26</sup> ». Il le prive également de son caractère éminemment mouvant, pour en faire un discours figé. Ne s'énonçant plus au cours de la performance<sup>27</sup>, le conte oral ne peut plus varier au gré des circonstances, en fonction des destinataires, du temps et du lieu car « la profération [...] récréation continue à partir d'une trame fixe<sup>28</sup> » s'oppose à l'écriture, à l'origine d'une réalisation finie et immuable. Où se situe donc le répertoire oral de Modock, pétrifié par sa mise à l'écrit ?

Quel degré de littérarité peut-on par ailleurs prêter à cette œuvre, dont une partie a été transcrite par un tiers, la folkloriste Elsie Clews Parsons, et l'autre rédigée par Félix Modock lui-même dans la précipitation, en quelques semaines ? Doit-on considérer ce répertoire comme une œuvre littéraire à part entière ou comme un *ethnotexte* ? Si tous les textes

<sup>24</sup> Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *op. cit.*, p.72-83.

<sup>25</sup> Patrick Chamoiseau, *Le Conteur, la nuit et le panier*, Paris, Éditions du Seuil, 2021.

<sup>26</sup> Diouldé Laya, *La Tradition orale : problématique et méthodologie des sources de l'histoire africaine*, Niamey, UNESCO et Centre régional de documentation pour la tradition orale, 1972, p. 10.

<sup>27</sup> De l'anglais *performance* : réalisation, accomplissement, narration à haute voix.

<sup>28</sup> Sandra Bornand, *Le Discours du griot généalogiste chez les Zarma du Niger*, Paris, Karthala, 2005, p. 16.

littéraires devraient, en toute logique, être considérés comme tels, puisque, indissociables de la culture où ils émergent, ils la renseignent d'une façon ou d'une autre, on a souvent tendance à les distinguer radicalement les uns des autres, prêtant aux premiers une valeur esthétique qu'on dénie aux seconds. Quel statut doit-on alors accorder à l'ensemble des contes de Félix Modock ?

Estimant que la littérature ne peut se définir simplement comme une *mise en lettres* de la parole et qu'il convient de se dégager d'une étymologie malheureuse qui fait naître une dichotomie stérile entre écriture et oralité, j'ai pris le parti d'inclure le répertoire de Félix Modock dans le champ du littéraire. Qu'elle se profère ou qu'elle se trace, la littérature ne relève-t-elle pas toujours de la même fonction esthétique du langage ? Celle-ci se manifeste aussi bien à l'écrit qu'à l'oral, chacun des deux modes empruntant des formes stylistiques distinctes. L'oralité s'appuie sur des procédés propres qui fondent sa littérarité. Depuis Marcel Jousse<sup>29</sup>, on sait que l'*oral* ne saurait se confondre avec le *parlé*, mais convoque des procédés stylistiques et des formes propres qui donnent naissance au « style oral », ainsi décrit par Claude Hagège :

Le style oral recourt à toutes sortes de procédés de symbolique gestuelle et articulatoire qui lui assurent une étonnante efficacité mnémotechnique : refrains, syllabes de déclenchement, mots d'appel, noms agrafes, rimes, allitérations et autres échos phoniques et sémantiques, parallélismes lexicaux et grammaticaux, couples de sens, rythmisation par le geste et les mouvements de la bouche. Coiffant ces manifestations, le procédé général est la répétition<sup>30</sup>.

Matérialité phonique de la voix (respiration, halètement, cri), importance déterminante du rythme (répétition prosodique, lexicale, syntaxique, sémantique), reprise des motifs, auxquelles il faut encore ajouter des techniques de production et de transmission propres (statut particulier des énonciateurs et des énoncés, mode de communication immédiat, présence et interaction de l'auditoire) : tout cela fonde la littérature orale.

L'ensemble de ces considérations invite à voir dans le répertoire de Félix Modock une œuvre littéraire à part entière, qu'il s'agit de « restaurer » au sens pictural du terme. Sa récente publication a permis de le faire exister ou, plus précisément, de faire prendre conscience de son existence : le nouvel établissement du texte l'a rendu plus *visible* en l'extirpant de

<sup>29</sup> Marcel Jousse, *Le Style oral : rythmique et mnémotechnique chez les verbomoteurs*, Paris, Fondation Marcel Jousse, Diffusion Le Centurion, 1981.

<sup>30</sup> Claude Hagège, *L'Homme de paroles*, Paris, Fayard, 1985, p. 85.

l'ensemble qui le camouflait comme un lourd repeint; la traduction littérale l'a rendu plus *lisible* en le rendant accessible au plus grand nombre. La présente étude a l'ambition de le rendre plus *compréhensible*, en lui donnant sens.

Une telle construction du sens doit d'abord convoquer des éléments externes qui, autorisant une contextualisation tant historique qu'idéologique, rendent sensibles les motifs de l'existence même du répertoire. Sa collecte et sa publication s'expliquent parfaitement, dès lors qu'elles sont replacées dans l'Amérique des années 20, déchirée entre les crispations racistes et les postures progressistes qui se retrouvent jusque dans les questionnements de l'anthropologie. Elsie Clews Parsons collecte le répertoire de Félix Modock avec de nombreuses autres manifestations du folklore noir dans le but avoué de revaloriser la culture des populations issues de la traite négrière. Elle s'y adonne avec la rigueur scientifique telle qu'elle se conçoit au début du xx<sup>e</sup> siècle, si bien qu'elle laisse bientôt la plume à son informateur principal, afin d'obtenir une fiabilité et une authenticité maximales. C'est ainsi que Félix Modock, simple petit planteur martiniquais, participe à ce colossal travail de recension de la culture noire méprisée. Les contes qu'il offre à la collecte servent un projet humaniste fort, qui marquera le siècle : la reconnaissance de l'être noir. L'étude de sa genèse fait ainsi apparaître la dimension éminemment militante de la collecte du répertoire.

L'idéologie qui a présidé à sa recension a eu une forte influence sur sa fabrique même, en participant à sa déstructuration. Enchâssement dans un recueil protéiforme, dispersion parmi les compositions narratives de divers conteurs, troncation de constituants précieux : les pièces du répertoire de Félix Modock ont subi de multiples manipulations qui ont altéré son élaboration, sa composition et son agencement initiaux. Sa cohérence interne en est troublée, si bien qu'il est désormais difficile d'appréhender avec justesse cet objet littéraire désarticulé, qu'on peine à circonscrire ou même à définir.

Car qu'est-ce, à proprement parler, qu'un *répertoire*? La désignation générique, initialement reliée à l'archivage et au catalogage plutôt qu'à l'esthétique, est vague et demande à être précisée. On parlera plus volontiers de *répertoire individualisé*, afin de désigner le corpus syntagmatique d'un conteur singulier, caractérisé par des règles de constitution particulières et une visée spécifique qui l'opposent au *répertoire collectif*. La distinction est d'importance car, lorsqu'il s'individualise, le répertoire devient une création personnelle, intimement rattachée à son énonciateur, qui imprime à cet ensemble fragmenté son unité. Émanation d'une

personne plutôt que d'une communauté, le répertoire individualisé peut être analysé comme une véritable œuvre littéraire, qu'il convient en conséquence d'appréhender *aussi* avec les outils propres à l'étude de la littérature générale : contextualisation socio-historique et biographique, analyses littéraire et linguistique, structuralisme, comparatisme intra- et extraculturel, *etc.* C'est là une approche qui peut encore être déniée à qui travaille sur la littérature orale, tant il est de mise de « bouter le chercheur s'intéressant à [l'oralité] hors du "champ littéraire", entendu comme lieu institutionnel<sup>31</sup> ». Revendiquant le statut pleinement littéraire de l'oralité, je persisterai quant à moi tout au long de ce travail à la nommer « littérature orale », afin de toujours parfaitement souligner son inscription dans le champ de la littérature. Je renoncerai donc aux termes *orature* ou *oraliture*, néologismes pourtant heureux, afin de favoriser le dialogue avec les questions de littérature générale.

L'analyse du répertoire de Modock nécessite cependant également de recourir aux outils d'étude spécifiques à l'oralité. La démarche de l'ethnolinguistique, défendue par Bernard Pottier et Geneviève Calame-Griaule, s'avère d'une grande efficacité. Cette méthode, se référant « aussi bien à la forme des textes qu'à leur contenu et à leur contexte<sup>32</sup> », permet une approche globale du discours oral replacé dans son contexte socioculturel et linguistique, ce qui favorise son exploration à la fois textuelle, contextuelle et ethnographique. « Restituer les textes dans leur intégralité, rappelle Geneviève Calame-Griaule, implique de considérer chacun d'eux comme un message unique et original, produit dans un contexte culturel particulier, par l'intermédiaire d'une langue, et d'un agent dont il est inséparable<sup>33</sup> ».

Les spécificités du répertoire ne peuvent réellement apparaître que si on réinsère *de facto* ce dernier dans le *contexte culturel particulier* qui est le sien. Ainsi pourra-t-on se dégager de la conception ethnocentriste qui a présidé à sa constitution et à sa présentation, pour adopter l'approche *émique* préconisée par Jean-Pierre Olivier de Sardan. Il s'agit de travailler à partir du point de vue de l'informateur local et non pas des seules interprétations de l'anthropologue qui, suivant la démarche de *l'étiq*ue, s'appuie

<sup>31</sup> Jean Derive, « "Champ littéraire" et oralité africaine », dans *Les Champs littéraires africains*, textes réunis par Romuald Fonkouda et Pierre Halen, Paris, Karthala, 2001, p. 94.

<sup>32</sup> Geneviève Calame-Griaule, *Des Cauris au marché. Essai sur des contes africains*, Paris, Mémoires de la Société des africanistes, 1987, p. 11.

<sup>33</sup> Geneviève Calame-Griaule, « Pour une étude ethnolinguistique des littératures orales africaines », *Langages*, n° 18, 1970, p. 40.

sur des observations matérielles. Or les données tirées des discours populaires permettent d'analyser les représentations mentales locales aussi bien, si ce n'est mieux, que les discours savants extérieurs. Quoi qu'il en soit, les deux approches doivent se combiner, parce que se focalisant sur les perceptions de l'acteur et les réflexions du savant, elles multiplient les *représentations partagées*. Grâce à elles, peut être en partie dévoilée la cohérence interne du répertoire qui lui avait été ôtée par les manipulations de sa collectrice. Grâce à elles, peut être en partie retrouvée son unité, derrière l'apparent morcellement.

L'identification générique de ses composants ainsi que leur classification constituent deux étapes essentielles à la meilleure appréhension formelle du répertoire, en faisant apparaître sa mécanique et sa logique interne. Le détour par le genre – mais également par la classe, qui se présente comme une autre sorte de distinction générique – est fondamental car «[g]énéral mais non universel», il est non seulement élément central «d'un système de relations mais aussi objet d'une mémoire au long cours, tissant des liens entre les individus qui l'adaptent à leur tour<sup>34</sup>». En insérant le texte dans un mode de conceptualisation spécifique, il dit la relation d'une société au monde qui l'entoure et aux objets culturels qu'elle produit ; il souligne également la spécificité de ses représentations face à un modèle extérieur.

Il appert qu'en dépit d'une trompeuse homophonie, le *conte* français n'est pas un synonyme exact de son calque créole : *kont*. Ce vocable englobe des sous-genres divers qu'on rassemble ordinairement sous le terme générique de *tikont* (i.e. petits contes) pour les distinguer des *gran-kont* (i.e. grands contes) à la dimension narrative plus affirmée. Le répertoire est ainsi marqué par une diversité générique qu'il convient de prendre en compte, si l'on veut dégager son ancrage local. La localisation conceptuelle est également riche d'enseignements, quand on la fait porter sur la typologie des contes. Ainsi on préférera à la classification internationale d'Aarne-Thompson-Uther<sup>35</sup>, aussi pratique soit-elle, une typologie locale qu'il s'agit par ailleurs de recomposer. Le témoignage de la Guadeloupéenne Léonora, conteuse nonagénaire interrogée par Dany

<sup>34</sup> Marielle Macé, *Le Genre littéraire*, Paris, Garnier-Flammarion, 2004, p. 16.

<sup>35</sup> L'indexation, commencée par le Finlandais Antti Aarne, a été complétée, en 1927 et en 1961, par l'Américain Stith Thompson (*The Types of the Folk-tale, a Classification and Bibliography*) puis, en 2004, par l'Allemand Hans-Jörg Uther (*The Types of the International Folktales. A classification and Bibliography*). Cette classification compte quatre catégories : les contes d'animaux (1-299) ; les contes merveilleux (300-749) ; les contes facétieux/ religieux (750-849) et les contes réalistes ou nouvelles (850-999).

Bebel-Gisler entre la fin des années 70 et le début des années 80<sup>36</sup>, est un document essentiel qui, associé à diverses autres propositions typologiques, permet de refonder la classification locale. Trois catégories émergent alors : contes ludiques, contes madrés et contes sorciers, chacune s'articulant à un ressort dramatique distinct (ruse, confrontation avec le surnaturel, jeux sur les signifiants) qui détermine son type narratif.

Le répertoire de Modock, envisagé selon le prisme local, livre quelques-uns de ses secrets. Il ne délaisse aucune catégorie, séduit par tous les registres, mais marque une véritable prédilection pour les contes sorciers, ceux-là mêmes qui se développent dans un univers au merveilleux trop familier pour ne pas faire naître l'angoisse. De redoutables forces surnaturelles se manifestent dans la majeure partie du répertoire pour susciter la peur qui fait tressaillir l'auditoire et le tient en haleine, quelle que soit l'issue de l'aventure contée. Est réservée une place privilégiée à l'action que les petits contes ont pour fonction de soutenir : ils accroissent la tension dramatique en valorisant l'histoire, ses péripéties et ses rebondissements.

Ces diverses clarifications génériques et typologiques permettent de circonscrire plus précisément les paramètres formels du répertoire. Elles ne disent rien en revanche de sa signification globale. Or le répertoire ne peut être envisagé comme un simple *meccano*<sup>37</sup>. Il est avant tout le support de l'imaginaire d'un individu, qui y projette ses rêves, ses doutes et ses peurs. C'est la personnalité du conteur qui donne, en somme, sa cohérence à cet ensemble de pièces *a priori* hétéroclites. Aussi reconstituer la vie de Félix Modock s'avère nécessaire. Loin de relever d'un biographisme vain, dont la stérilité a souvent été critiquée, l'entreprise représente une étape indispensable pour poursuivre l'effort terminologique entrepris, en faisant du répertoire et de son énonciateur des éléments consubstantiels. Outre la nouvelle contextualisation dans le cadre antillais qu'elle autorise, la biographie de Félix Modock s'inscrit dans la démarche globale de dévoilement qui sous-tend la présente étude. Elle donne à voir la figure complexe d'un conteur antillais, fort éloignée de l'image d'Épinal qui est généralement accolée à l'acteur essentiel de l'oralité créole. Félix Modock s'avère être un individu travaillé par des préoccupations, voire des obsessions qui transparaissent dans son répertoire et lui donnent sens. On n'a habituellement pas coutume de supposer une intention sémantique au

<sup>36</sup> Dany Bébel-Gisler, *Léonora, l'histoire enfouie de la Guadeloupe*, Paris, Seghers, «Mémoire vive», 1985.

<sup>37</sup> Voir Claude Brémond, «Le meccano du conte», *Le Magazine littéraire*, n° 150, juillet-août 1979.

conteur qui, en individualisant son répertoire, lui imprime pourtant bien une finalité, une visée. Le performateur n'étant pas perçu comme un auteur qui s'individualise mais comme le simple élément locuteur d'une énonciation collective, on relie plutôt la possible signification des contes à la «sagesse populaire», c'est-à-dire à la vision du monde propre à une communauté singulière. Découle de cette posture la tendance à percevoir le sémantisme du conte dans son autonomie.

Or il est pertinent d'accorder au répertoire, œuvre composite, la même *présomption d'intentionnalité*<sup>38</sup> que l'on prête à un recueil de nouvelles. Les pièces qui le composent ne sont plus impersonnelles, dès lors que le conteur se les est approprié par diverses manipulations : sélection, modification, personnification, agencement. Il est alors possible de repérer les continuités sémantiques qui relient les pièces les unes aux autres ou les rapports d'opposition qu'elles entretiennent. Il est alors possible de proposer une interprétation globale, en cherchant à dévoiler moins «ce que l'auteur a voulu dire» que ce que ses textes disent, sans qu'il en soit nécessairement toujours conscient. L'étude des structures actantielles permet tout particulièrement de dégager une ligne de sens importante du répertoire de Modock, lequel met en scène de façon privilégiée le sujet masculin en butte aux vicissitudes de l'existence. Sa cohérence tient ainsi à l'unité figurative qui souligne son homogénéité thématique.

«Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit qu'importe qui parle», dit une voix anonyme dans le troisième des *Textes pour rien* de Samuel Beckett<sup>39</sup>. Cette formule, que l'on cite aussi bien pour évoquer la mort de l'auteur<sup>40</sup> que pour réaffirmer son irréductibilité<sup>41</sup>, s'applique parfaitement au conteur, dont la parole a longtemps eu le terrible pouvoir d'être *meurtrière* de son énonciateur, entraînant le déni de son individualité même. Le présent essai a pour ambition de renverser la perspective, afin que la parole qui s'élève dans le texte retrouve toute sa force conjuratoire, celle de sauver de la disparition un sujet parlant et écrivant : Félix Modock. Il s'agit maintenant de mettre au jour son répertoire, assemblage de *dits et écrits* auxquels il faut désormais rendre, au-delà d'un locuteur, un auteur.

<sup>38</sup> Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Paris, Éditions du Seuil, «La couleur des idées», 1998, p. 97-98.

<sup>39</sup> Samuel Beckett, *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1955, p. 129.

<sup>40</sup> Antoine Compagnon, «Théorie de la littérature : qu'est-ce qu'un auteur?», <http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>, consulté le 19/03/2016.

<sup>41</sup> Voir Michel Foucault, «Qu'est-ce qu'un auteur?», dans *Dits et Écrits*, 1954-1988 [1969], Paris, Gallimard, 1994, p. 792.