

Bruits, création sonore et performance : trois contes (Palikur, Créole et Saramaka) de Guyane

Nicolas DARBON
Université d'Aix-Marseille
LESA – EA 3274



La performance du conteur et sa mise en spectacle.
Mémorial International du conte Paul Henri Gérard, novembre 2009 en Guyane. DR.

Avertissement – Cet article utilise des éléments d'un texte théorique : « Qu'est-ce que la transdiction ? » que l'on consultera sur ce site.

Ce langage qui fume, ici nous y passons...
Édouard Glissant, *Les Grands Chaos*¹

La créativité du conteur peut être étudiée dans sa dimension sonore et musicale. La description ethnographique du conte guyanais est ambiguë : c'est à la fois une réalité tangible et un dispositif vivant, hétérogène, en pleine création. De plus, cette poétique des relations musico-littéraires sollicite d'autres mondes. « Quand, à la lueur d'un simple flambeau, le Kontèr vous dit que le soucougnan² ou le zombi a passé... on sent peser la nuit tropicale, ses bruits, ses silences, là, sur ses épaules, on se recroqueville et on écoute

¹ « L'œil dérobé », *Les Grands Chaos*, dans *Pays rêvé, pays réel*, Paris, Gallimard, 1994, rééd. coll. « Poésie », 2009, p. 152.

² « Le soucougnan est une personne qui s'est liée avec le diable par un pacte secret. Outre la merveilleuse propriété qu'il a de se dépouiller de sa peau et de traverser les espaces avec la rapidité de la pensée, il est investi de la puissance du mal. Le soucougnan possède la connaissance de toutes les plantes vénéneuses, et la science de les administrer d'une manière à donner une mort infaillible. », *Journal du Palais. Cour de cassation*, 11 mars 1841.

la voix du Kontèr³... » Mon objectif est de zoomer sur la dimension sonore et interprétative du conte. D'un côté, il existe un matériau concret, exploitable, écrit ou proféré, de l'autre l'observateur doit avouer la volatilité et la duplicité du « texte » en présence. Je me concentrerai des transferts du sonore vers l'écrit, vers le Dit – et retour. Je vais combiner deux notions, la transdiction et la performance, afin de montrer qu'il s'agit d'un système dynamique. Je commencerai par situer le conte en Guyane. Tout un travail reste à accomplir : *cet article ne vise qu'à donner quelques pistes de recherche.*

L'univers du conte en Guyane bruisse des sons de la nature, végétale, minérale, animale, locale et lointaine. Les cultures affirment leur singularité mais aussi témoignent d'importations : écheveau qu'il faut démêler. Il existe une unité du conte dans la zone créolophone⁴ mais les communautés arrivées en Guyane, des Antilles, d'Haïti et d'ailleurs, possèdent leurs spécificités. La Guyane est riche d'ethnies amérindiennes qui se répartissent à « l'intérieur » et sur le littoral⁵ ; le village est leur centre, bien avant l'espace « amérindien⁶ ». Les Marrons autrement nommés les Bushinenge⁷, sont fils d'esclaves noirs fugitifs qui se sont réfugiés au Surinam et dans la forêt guyanaise, pour y établir des royaumes. Le poète Léon Gontran Damas incarne cette pluriethnicité, puisque dans son sang coulait « trois fleuves », blanc, noir, indien. Je ferai l'impasse sur les groupes plus récents mais fondamentaux, comme les Hmong, les Chinois, etc.

Pour étrange que cela paraisse, la Guyane, qui est une région de la plus haute diversité bioculturelle⁸, où des pratiques ont gardées une grande authenticité⁹, la Guyane qui constitue un terrain de recherche idéal pour les sciences sociales aussi bien qu'un réservoir d'avenir pour la France, ne possède pas d'analyses pointues sur le conte sous l'angle ethnomusicologique¹⁰. Avec les associations communautaires, le CADEG, centre d'archivage des documents ethnographiques de la Guyane (Université de la Guyane), sous l'impulsion d'Apollinaire Anakesa, collecte, étudie, valorise ce patrimoine immatériel. Les enregistrements sonores ou vidéos de contes sont toutefois rares, en tout cas peu accessibles. Je vais illustrer mon propos en utilisant certaines transcriptions écrites.

On observe le conte comme un objet ethnologique, théâtral, pédagogique, littéraire, etc. Pour les musiciens ou les conteurs, il manque une chose : le son et l'interprétation. J'appellerai *transdiction* le dit ou le dire interagissant avec un autre dit ou dire – sonore, écrit, musical, bruitiste. « Trans » parce que l'objet d'étude est transfert, action,

³ Édouard Glissant, *Les Hommes livres*, entretien avec Patrick Chamoiseau, film de Jean-René Christiani, Le Diamant, Paris, INA, 1993.

⁴ Jean-Pierre Jardel, *Le Conte créole*, Centre de Recherches Caraïbes, Fonds Saint-Jacques, Sainte-Marie, Martinique, Université de Montréal, 1977.

⁵ Dans la forêt et le long des fleuves : Wayãpi (ou Oyampi), Wayana, Teko (ou Emerillons). Sur le littoral : Ka'lina (ou Galibi), Arrawak, Palikur. Voir Jean-Marcel Hurault, *Français et Indiens en Guyane*. Guyane Presse Diffusion, Cayenne, 1989 (1972), p. 5-19.

⁶ Pierre et Françoise Grenand, « Les Amérindiens de la Guyane française aujourd'hui. Éléments de compréhension », *Journal de la société de américanistes*, 66 (66), Paris, Musée de l'Homme, 1979, p. 24.

⁷ On tend à les appeler depuis quelques années les Busikondé Sama. Eux aussi se répartissent en six groupes : Djuka (ou Boschés), Aluku (ou Boni), Paramaka, Saramaka, Mataway, et Kwinti.

⁸ Concept établi lors de la déclaration de 2012 de l'Unesco : <http://www.objectifterre.ulaval.ca/6541/conference-internationale-sur-la-diversite-biologique-et-culturelle-pour-le-developpement/>

⁹ « [L'isolement] a permis de conserver leur langue mieux que partout ailleurs où ils ont migré. Les Hmong de Guyane, connus comme étant des agriculteurs, ont pourtant veillé à la sauvegarde de leur patrimoine culturel. » (Cho Ly, « Les voies de patrimonialisation des langues et cultures Hmong en Guyane française. Entre intégration et isolationnisme », dans Apollinaire Anakesa (dir.), *Homme, Nature et Patrimonialisation : Guyane, Caraïbe, Amazonie*, CADEG-CRILLASH, Université des Antilles et de la Guyane, DVD ROM, HNP1, vidéos, enregistrements sonores et articles, 2012).

¹⁰ Sur le plan littéraire, voir les travaux de Maire-Paule Jean-Louis, de Marie-Christine Hazaël-Massieux.

créolisation ; « diction » parce qu'il est en-deçà et au-delà du texte. Le curseur se déplace vers le sonore et le corps en mouvement. Quant à l'interprétation, j'utiliserai la notion de *performance* ; en ethnomusicologie, la performance est une notion permettant, dans le conte par exemple, de relier dit et geste, patrimoine et création¹¹.

Analyser le son

Le conte créole est prononcé lors des réunions d'amis, de famille, les veillées funèbres à la campagne, comme en témoigne l'ouvrage de Damas. Les *kontèr* viennent distraire ; ils sont moins nombreux aujourd'hui ; ce peut être les grands-parents, les lectures publiques, les artistes. De plus en plus de femmes. Dans les familles blanches, c'était la *Da* (nourrice de couleur) qui effectuait cette transmission en direction des petits, mais cette *Da* elle-même disparaît. Le *kontèr* réveilleur – le *kont revéyé* se distingue du conte narré – est capable d'inventer des chansons *ex nihilo* afin que *lasistans*, autrement nommée *la cour*, maintienne sa vigilance. Ce n'est pas le cas chez les amérindiens, semble-t-il, ni les Bushinenge ; les femmes peuvent aussi, chez les premiers, dire le conte, lors de soirées familiales, mais dans le *mato*, de nature religieuse, ce sont les hommes.

Le *mato* est une succession de contes qui débute le *puu baaka*, seconde funérailles aboutissant à la cérémonie de levée de deuil, la nuit. Ce sont plusieurs conteurs pouvant s'interrompre entre eux, rivalisant d'imagination et d'humour, le tout entrecoupé de chant et de musique au tambour. Ces contes sont aussi nommés *Anansi Toli*, les contes d'Anansi l'araignée, comme chez les Akans au Ghana et en Côte-d'Ivoire, mais aussi comme en Jamaïque, ce qui montre les racines de ce répertoire.

L'échelle sonore utilisée dans les histoires orales relève des sphères naturelle (les bruits) et culturelle (la musique). Les trois barreaux de l'échelle que je vais gravir sont donc l'animal : la danse d'un corbeau dans le conte amérindien Palikur ; le cri humain dans l'histoire créole ; et enfin la musique : le chant, la flûte chez les Bushinenge.

Le premier échelon – le bruit – sera illustré par *Makawem*, un conte Palikur raconté par Mauricienne Fortino¹². Le chasseur tue un corbeau bicéphale parce qu'il fait fuir les autres oiseaux. Mauvaise idée ; il est transformé en corbeau. Le chasseur prend la place du corbeau qu'il a tué et suit des épreuves pour réparer la faute commise. Ainsi doit-il danser et faire danser sa sœur aînée.

Je place en annexe 1 un autre conte Palikur, où la danse également joue un rôle décisif : *Estwa gidahan pahavwi amekene gikak maruksi* (« La femme baboune [singe hurleur] »). Un homme rencontre une femme mystérieuse qui lui propose sur le champ de l'épouser – ce qu'il accepte. Seulement elle possède un secret que l'homme ne devra pas chercher à connaître. Sa femme l'invite au bal : « *Uya ba ahegbetaw. Kehnaba ptyuw. Kehnaba paramtema. Kehnaba made pewkanbet* » (« Commence à préparer le nécessaire pour la fête. Fais ta couronne. Fais ton sinal. Fais toutes tes affaires. ») Le *sinal* est une clarinette en bambou, comparable au *tule* de Wayãpi. Mais elle le prévient : « *Wis ta kayvine ta git niguh. Mmah hiya, arimkat – kabeywekene~ twazerne~ kawa dezer, ig niguh kaynenek, henneme ig kay kabaki barewyema gikayninek.* » (« Nous allons danser chez mon père. Mais attention, tard dans la nuit, vers trois heures, ou peut-être vers deux heures, mon père danse d'une manière très vilaine. »). « *Niguh kayne ka ba barewyema gikayni. Pitatye ig kay kabayhtiwa. Semah arimkat dezernek ka ba iveg.* » (« Il danse

¹¹ Voir Monique Desroches, « Entre texte et performance : l'art de raconter », *Cahier d'ethnomusicologie*, 12, Genève, 2006 et « Trajectoires de musiques populaires en Martinique », dans Apollinaire Anakesa (dir.), *Homme, Nature et Patrimonialisation...*, op. cit.

¹² Mauricienne Fortino et Antonio Felicio Inacio, *Makawem : le roi des corbeaux à deux têtes*, Cayenne, CRDP de Guyane, 2005.

d'une façon ridicule. Au début, il danse comme il faut. Mais à partir de deux heures, surtout, ne regarde pas.») Le soir, bien entendu, l'homme ne put s'empêcher de regarder... Ce qu'il voit ? Le père déféquer en dansant ! – À ce moment, éclats de rire dans l'auditoire, surtout si ce sont des enfants – ce qui a pour conséquence immédiate la disparition de la femme et de sa famille... transformées en batoues. Tel Orphée aux enfers, l'homme perd ainsi sa femme. La créature / animale, dans ces cultures chamaniques, est un thème récurrent.

L'interjection, entre le bruit et la parole, est omniprésente. Les Ka'lina ou les Djuka possèdent des formules de réponses et de relances de ce type : *Elomé-Elomé* ; *Gelinting*... Son emploi est éblouissant dans les romans du guyanais René Maran et les poètes de la négritude. Dans le conte tel que transcrit par Auxence Contout¹³, les interjections se font rares – le *viii*... du vent (qui tient de l'idéophone) ; le *hi ! hi !* de la fille qui pleure ; le *klókôtók*... de la tortue qui monte. Rares : détail stylistique, certes, mais signal d'une littéarité en œuvre. Les formules qui émaillent les contes : *Krik-Krak*, ou *Patatrak*, ou encore *A Boubou, ya*... sont proches de l'interjection simple. Il existe un répertoire de devinettes proférées par le conteur pour chauffer son public. Chez les créoles, elles n'ont souvent plus rien des devinettes (on connaît la réponse), mais bien d'un rituel sonore. Elles se mélangent au conte pour « l'aérer¹⁴ ». Il faut dire que la texture du bruit comme sa polyphonie / responsorialité est intéressante, car le public est à la fois récepteur et producteur de sons. Tout est interaction, rétroaction, lien social. Le débit du conteur est aussi rapide que le *flow* du rappeur ou du *bluesman*, parfois plus, pour que le conteur affirme sa virtuosité. Ces énigmes sont connues de tous. À la première formule : « *Massak, Massak ?* » Réponse de l'auditoire : « *Kam !* » Ces vocables perdent leur substance pour ne garder que l'écorce sonore : de la pure musique. De plus, le récit est entrecoupé de « *messiézédames* », d'onomatopées : bruits d'animaux, objets magiques, des sortes d'idéophones : *zimms, bloutoutoum*...

Les chansons qui viennent enter¹⁵ le conte ont la même fonction d'aération, d'animation, de relance, de ponctuation. Ce sont des refrains plus ou moins cloniques, au sens de duplication. En revanche, la mélodie est la même ou variée selon le contexte. La chanson se construit à partir d'images phoniques. De même que *Tambou Lapin ka palé épi Bon-Dié*, avec ses *tam tam* (comme onomatopée !), le conte guyanais *Ravet et Poule* que je cite plus loin fait intervenir le tambour. On a enfin remarqué un rapport entre les voyelles, les intensités et les hauteurs musicales :

Si l'on considère l'ensemble des images phoniques introduites dans les contes créoles, il semble que le locuteur et son auditoire perçoivent un rapport étroit entre le phonème et le ton d'une part, et le sens de l'expression d'autre part. Le phonème et le ton répondent au sens si bien qu'on peut relever les oppositions suivantes :

– un ton haut avec une voyelle claire i/a/ et une consonne sourde m/n/q/ et forte décrivent ce qui est intense, petit, clair, aigu (« *quiaquia-quia* » (un rire), « *blap* » (chute légère), « *pimme* » (un soufflet), etc.

– un ton bas avec une voyelle sourde /o/ et une consonne sonore et douce b/c/t/ ou b/g/d/ suggèrent ce qui est large, massif ou sombre (« *bloucou-toum* » (on dégringole), « *blogodo* » (un vacarme), « *boum* » (une chute massive), etc.¹⁶

¹³ Auxence Contout, *La Guyane, ses contes, ses devinettes, ses croyances, ses monuments*, Cayenne, s.e., 1999.

¹⁴ *Ibid.*, p. 44.

¹⁵ Forme entée, enture : greffe musicale ; interpolation d'un fragment d'une ballade dans un motet au XIII^e siècle.

¹⁶ Jean-Pierre Jardel, *op. cit.*, p. 8.

Ce qui montre la fusion inconsciente du littéraire et du sonore, un figuralisme collectif qui disparaît certainement dans l'écriture, mais que les mises en musique vont faire réapparaître.

Nous sommes donc passés du « rien-disant » au « mi-mot ». Voici l'échelon suivant, celui du cri. N'est pas traductible, le « *sine ki li li* », cri des Maskilili¹⁷, ces génies maléfiques de la forêt, cri répété dans *Atipa*¹⁸ qui sous-entend une signification (mais n'est-ce pas le cas du cri-langage animal ?)... Dans *La Légende de baka la main*, Satan déguerpit devant le crucifix en criant « *Diangolo ! Diangolo*¹⁹ ! » Ainsi n'arrive-t-on au cri humain que comme objet transdictif que je qualifierais de scratché : une bouillie sémantique avec diverses évocations agglutinées, une peinture sonore « contemporaine ». Dans un conte guyano-antillais *L'Accra de la richesse*²⁰, l'univers sonore est bruyant. C'est le cri lui-même qui fait évoluer les situations. Le seul héritage que reçoit un jeune homme est un accra (un beignet). Voici que les poules le mangent. Le jeune homme réveille la maisonnée de ses cris outragés. Bientôt, c'est son petit frère qui est tué. Hurllements et tohu-bohu.

Enfin, la musique. Je commencerai par le chant avec le conte guyano-haïtien *Tezen*²¹. Un poisson rejoint une fille en l'entendant chanter une ritournelle. Son frère surprend leurs ébats... Le père veut y mettre fin, mais ne parvient à faire sortir le poisson de l'eau. La voix du garçon chantant la ritournelle trompe l'animal, qui est aussitôt bouilli et boucané. Même ritournelle que chantera la fille éplorée, alors qu'elle « enterrera » son poisson...

Dernier échelon : l'instrument de musique. *Napi Tutu* est un conte Aluku sur l'interdiction de jouer de la flûte. Après avoir récolté des *napis*, c'est-à-dire des ignames, une mère et son enfant s'en retournent à l'abattis. Malgré les mises en garde et les remontrances de sa mère, l'enfant fabrique une flûte grâce aux *napis* et décide d'en jouer. Ce faisant, il éveille le diable, qui l'avale tout cru. La mère laisse l'enfant et s'enfuit. Mais son père intervient, combat le diable, ouvre son ventre, en ressort l'enfant. Aussitôt, il se remet à jouer de la flûte. Il se fait corriger vertement par le père. Dans son étude²², Suzy Platiel met en résonance trois contes de Guyane, d'Afrique et des Antilles, construits autour du motif de l'interdiction de jouer de la flûte. Leur fonction éducative est de faire comprendre à l'enfant ce qui résulte de la transgression ; la morale est la suivante : « Un enfant têtu ne renonce jamais à faire ce qui lui plaît. Mais il doit écouter ses parents pour ne pas s'exposer au mal²³. » Si l'on se place dans le contexte du marronnage, l'interdiction de faire du bruit était un impératif pour les fugitifs ; le diable est pour eux le colon.

L'oralité du conte serait en perte de vitesse²⁴, même si les mises en littérature du conte traditionnel se multiplient. En Afrique, le griot intervenait la nuit et la parole diurne était réservée aux contes : chez le créole comme chez l'esclave, la séance nocturne a été

¹⁷ Cette légende s'appuierait sur une réalité, un peuple nain comme les Pygmées repéré au Brésil dans le bassin du Soucoundouri, selon Contout... (*op. cit.*, 9).

¹⁸ Alfred Pérépou, *Atipa* (roman guyanais), Paris, Auguste Ghio, 1885, p. 9.

¹⁹ *Ibid.*, p. 18.

²⁰ Patrick Chamoiseau, *L'Accra de la richesse* (1988) dans *Le Commandeur d'une pluie*, suivi de *L'Accra de la richesse*, Paris, Gallimard, 2002.

²¹ Mimi Barthélémy, *Tezen, pwanson d'lo dous. Tézin, le poisson d'eau douce*, Paris, L'Harmattan, coll. « Contes des quatre vents », 1995 et Marie-Céline Agnant, *La Légende du poisson amoureux*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2000.

²² Suzy Platiel, « Un conte voyageur », dans Ursula Baumgardt et Jean Derive, *Paroles nomades*, Paris, Karthala, 2006.

²³ *Ibid.*, p. 21.

²⁴ Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997.

supprimée par les maîtres planteurs ; ce n'est pas le cas des noirs fugitifs ni des indiens libres. Il faut ajouter, sans entrer dans plus de développements, que le créole et l'esclave ont adopté une attitude langagière et corporelle de dissimulation et de vigilance par rapport au maître. La théâtralité bon-enfant du conte se double d'autres postures / positions incorporées (ou idéologiques) que le regard ethnographique ne doit occulter, quelques soit sa propre posture / position.

La tradition du *mayouri* créole (rassemblements, travaux collectifs) et le conte inspirent les « réunions de bavardages » à l'origine de *Variations littéraires*, recueil issu d'un collectif d'écrivains²⁵ – et non collecte ethnographique, le terme *variations* signifiant, en musique, une série de déclinaisons à partir d'un même thème. Le concept d'oraliture selon Chamoiseau²⁶ désigne la part de l'écrit dans l'oralité ; mais il n'est pas inintéressant d'observer la part d'oralité dans l'écriture. La relation de la littérature orale avec la littérature écrite est *intra-médiatique* (se réalisant au sein d'un même art). Vient se greffer la dimension sonore – que possède la littérature –, ce à quoi s'attaque la transdiction. Ici, je ne procéderai pas à une comparaison entre différentes cultures d'où viennent les contes, mais je mettrai l'accent sur la transdiction.

Analyser le ton

L'extrême « haleté » du conte créole ne laisse place pour aucun doux repos. Nul n'y a le temps de poser son regard sur les choses. La relation à l'entour y est constamment dramatique, questionnante. Le conte halète²⁷...

Si le conte créole est pauvre en éléments descriptifs, il est vibrant du halètement du *Kontèr*. Pourtant, le *ton* reste selon Michail Bakhtine²⁸ « l'aspect le moins étudié de la vie verbale ». Le *kontèr revéyé* est tout à la fois un diseur, un musicien, un acteur, un créateur, un danseur. C'est pourquoi sa performance est à analyser sous toutes ces facettes²⁹. Monique Desroches³⁰ rappelle de façon lumineuse les racines du concept de performance en sciences sociales, depuis le « dire c'est faire » d'Austin. Le Canada est en avance, car outre cette auteure, Serge Lacasse³¹ y étudie à la performativité et la phonologie dans les musiques populaires, et Sophie Stévance, spécialiste de Marcel Duchamp, interroge dans son livre *Musique actuelle*³² la performance liée à la mise en

²⁵ Apinty, Claire-Edmond Arnaud, Michel Come, Prisca Gourdon, Émilie Tocney-Darde.

²⁶ Patrick Chamoiseau, « Que faire de la parole ? Dans la tracée mystérieuse de l'oral à l'écrit », dans *La Nouvelle Littérature antillaise*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1994.

²⁷ Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, Le Seuil, 1981, p. 243.

²⁸ Michail Bakhtine, *Estetika slovesnogo tvorcestva*, Moscou, s.e., 1979, p. 359.

²⁹ L'analyse performancière touche à l'interprétation – concept clé de la musique, du théâtre –, à l'herméneutique, à l'anthropologie du corps, à l'analyse de la danse, la scénologie, etc. Les *performance studies* mettent l'accent sur l'interprétation « instrumentale ». Les *Cahiers d'ethnomusicologie* consacrent un dossier à la performance. La pluridisciplinarité se manifeste par les actes de colloque, attaquant un objet de façon trop disparate. *In course or performance* (Bruno Nettl, Melinda Russel, *In the Course of Performance: studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago, Chicago studies in ethnomusicology, 1998) par exemple est un agrégat d'études allant de Louis Armstrong au Gamelan... toujours sur une autoroute disciplinaire : psychologie, ethnologie, théâtre, musique... Une approche synthétique de la performance se met en place, au-delà de l'exécution, intégrant la notion de performance au sens des avant-gardes artistiques (*Fluxus*, etc.).

³⁰ Monique Desroches, « Entre texte et performance : l'art de raconter », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 21, 2008, p. 103-115.

³¹ Serge Lacasse, « Composition, performance, phonographie : un malentendu ontologique en analyse musicale ? », dans Serge Lacasse et Patrick Roy (dir.), *Groove : Enquête sur les phénomènes*, Laval, Presses de l'université de Laval, 2006.

³² Sophie Stévance, *Musique actuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011.

spectacle – un sujet brûlant en ethnologie³³ et pour les musiques guyanaises (voir sur la photo ci-dessus le micro que tient le conteur), prises dans la spirale de la modernisation, de la folklorisation et de la patrimonialisation³⁴.

Pour rester au niveau sonore, il faut relever dans le *kont révéyé* la pose de la voix, son grain, sa tessiture, son agilité ; s'interroger sur l'interzone déclamatoire, les bruits vocaux, les onomatopées, les *messiézédames*, les vocalités (du murmuré au chanté). Tout cela en rapport avec le « ton » : le parler créole, le parler français ; les accents ; le rapport production / réception ; le lieu, l'acoustique, la symbolique, la fonction, la valeur. Desroches³⁵ s'appuie sur des données phonétiques et musicologiques pour évoquer la performance du conte créole *Ti-Jean* : « dramatisation du récit, recours à des onomatopées, interaction avec l'auditoire, interventions autoritaires, interludes chantés en appel / réponse, répétitions de mots, inversions phonétiques et phrases émises à toute allure. » Ce qui manque, ce sont non pas des analyses sociologiques, ethnologiques, littéraires, etc., mais *techniques*, entre ethnomusicologie et *performance studies* afin de plonger dans la chair sonore et gestuelle... quitte à relier ces radiographies pour comprendre la complexité du système. Desroches propose un modèle d'analyse à retenir, consistant à prolonger l'étude écrite et publiée, par des liens hypertextes avec les extraits sonores, la visualisation des contours itératifs et le texte du conte³⁶.

L'étude comparative, intertemporelle, voire interculturelle, est instructive, par exemple entre le conte guyanais *Ravet ké poule* (« Ravet et poule ») tel qu'il été transcrit en 1893³⁷ et une version actuelle. Je place en annexe 2 d'une part ce conte créole, et en annexe 3 d'autre part un conte Saramaka : *Die woto u Halakwakwa ku Ganiya* (« L'abattis de Coq et Cafard »)... qui est exactement le même ! Étonnant de retrouver un siècle plus tard ce conte où la poule devient coq, et le ravet (cancrelat) devient cafard – à travers deux entités culturelles différentes ! Dans le conte Saramaka, la description est bien plus fournie. La transcription s'est-elle voulue plus littéraire ?

L'histoire est la suivante : un ravet, marié à une poule, prétexte d'avoir « *sô machouai mattée cou paquet bois* » (« la mâchoire attachée (grosse) comme un paquet de bois ») pour ne pas aller travailler à l'abattis. Dès que sa femme s'y rend, il sort son tambour et invite ses amis à une joyeuse rigolade. La troisième fois, elle se doute de quelque chose : « *li serré sô cô devè case* » (« elle serra (cacha) son corps derrière la case »). Ravet est pris sur le fait ; la poule course les ravets : « *chouiii, chouiii !...* » ; elle les tue et les mange. Moralité : « *A pou ça ou ka tendé di toute temps : "Ravet pou ka jamé gagnin réson divant la pôte poulailler."* » (« C'est pour cela que vous entendez dire tout le temps : "Les ravets n'ont jamais raison devant la porte d'un poulailler". ») La morale Saramaka est sensiblement la même. Même problème de mâchoire par une grosse fatigue, et il ajoute au repos le fait de manger le riz pendant que le compagnon va le travailler à l'abattis. « *Hen Gania tei kule ku Halakwakwa tee fa a kisi hen, hen a nya me kii. Sô nbe i taa tee Gania si Halakwakwa a sa nya me noomo, bika a bi nya di alisi u*

³³ Laurent Aubert, *La Musique de l'autre : les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, Genève, Georg éditeur, 2001.

³⁴ « La "patrimonialisation" (du Patrimoine culturelle immatériel – PCI) est le processus par lequel un fait culturel présumé "traditionnel" voit sa pratique volontairement "relancée" en parallèle ou à l'issue d'un inventaire et d'une "sauvegarde" ». (Luc Charles-Dominique, « Du folklore aux revivalismes : les multiples facettes de la patrimonialisation du chant populaire en France », Rencontres « Chanter d'ici », journée d'étude du 10 octobre 2012 (C.M.T.R.A. – Musée Dauphinois), [http://www.cmtra.org/IMG/pdf L.Charles-Dominique - Chanter d'ici.pdf](http://www.cmtra.org/IMG/pdf/L.Charles-Dominique_-_Chanter_d_ici.pdf)

³⁵ Monique Desroches, « Entre texte et performance : l'art de raconter », art. cité, p. 108.

³⁶ Hélas, il semble que ces documents ne soient plus accessibles sur le site internet du laboratoire.

³⁷ Georges Haurigot, *Littérature orale de Guyane française*, Paris, Lechevalier, Larousse, 1893, p. 7-10.

Gania. Naandè di woto tapa. » La fin est concise et abrupte : le coq mange le cafard. Morale : « aujourd’hui, lorsque Coq rencontre Cafard, il le dévore car il n’oublie pas que Cafard l’a dupé en lui dévorant toute sa récolte de riz ! »

L’élément moteur, c’est la chanson. Sans le chant, le récit s’effondre. Il revient trois fois, lié à la partie de tambour. À noter qu’il est peu courant en Guyane d’entendre le *tambouyen* chanter. Voici les paroles : « *Tibidi badi badi / Banban / Tambou kalé la Sosso... / Poté boueilles champagne, ho / Tambou kalé la Sosso. / Tibidi badi badi / Banban, / Tambou kalé la Sosso !* ». Quelle était exactement la musique ? Comment le conteur la chantait-elle ? Ce qui demeure à l’écrit est un effet itératif et visuel. On le retrouvera, à une échelle macro, dans *Batouala*³⁸ de René Maran. Le rôle structurel de la chanson est toujours central dans le conte Saramaka. La voici : « *Mi, Gania mi mati taa mi ta siki (bis) / Me ta siki wan hoyo siki / Mi dè a ganda ta lala alisi / Gin gin gwongolo, gin gin gwongolo* ». Ce qui signifie en substance que le Cafard n’est pas malade du tout, qu’il est au village pour piler riz, le dernier vers étant des onomatopées.

Lorsque le texte dit que le ravet « battait du tambour, il dansait, il chantait », il est évident que le conteur a tout le loisir d’exploiter ces idées lors de sa performance. Le corpus gestuel du conteur est composé de normes incorporées, d’improvisations, de style personnel. L’héritage sensori-culturel dans l’art de conter est africain, amérindien, européen. Ne pas oublier la créolisation en cours. Les veillées ne sont pas toujours fermées. Cela ne date pas d’hier : Jean Galmot³⁹ en fait le récit. Le conte créole passe chez les Saramakas (voir annexe). Les fables de La Fontaine, venues d’Ésope, sont créolisées : Saint-Quentin⁴⁰ en compile certaines et livre le dolo « *Sigal ké froumi*⁴¹ ». Il raconte :

Dans mon enfance, il m’est arrivé bien souvent, à la campagne, de m’approcher d’un groupe de noirs assis autour du petit feu qui est l’indispensable compagnon de leurs veillées. Après un silence quelquefois assez long, une voix disait : « *Masak ! Masak !* » C’était un conteur qui s’annonçait, et toute la compagnie répondait avec empressement « *Kam !* »

Il décrit alors l’art du conteur, regrettant que par écrit l’on soit dans

l’impossibilité de reproduire les gestes, les exclamations, les chants répétés en chœur par l’auditoire, qui sont l’accessoire ordinaire de ces longues narrations, et qui leur donne souvent leur seule saveur. Ces chants [sont] modulés sur quelques phrases musicales, d’une harmonie très originale et souvent empreints d’une douce mélancolie [...].

Comme l’explique Desroches, la performance se situe entre filiation patrimoniale et signature personnelle. En Guyane, le *Nika* de la danse, en particulier le *Kaséko*, est une combinaison d’entrechats et de gestes constituant le « style » du danseur, destinés à montrer sa virilité et séduire. Nous sommes là au plus près d’un « ton » corporel. Performer révèle l’*hexis* du conteur, sa posture, son langage incorporé. Fruit du système et de l’acteur, le conte créole est lutte, transgression⁴², mais aussi complicité, perpétuation.

³⁸ René Maran, *Batouala, véritable roman nègre*, Paris, Albin Michel, 1921.

³⁹ Jean Galmot, *Quelle étrange histoire*, Paris, Édition et librairie, 1918.

⁴⁰ Auguste de Saint-Quentin, *Introduction à l’histoire de Cayenne : contes, fables et chansons en créole, notes et commentaires, étude sur la grammaire créole*, Antibes, Marchand, 1872.

⁴¹ « *A fòs sigal chanté pandan tan di botan, / Li pa chanjé travay, so bati sa gnaman. / Sèk lò lapli vini ala fen baré-li ; / Pou préte moso koual l’alé toruvé froumi. (...)* » (*Ibid.*, p. 50).

⁴² Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, *op. cit.*

L'interjection est propre à la dynamique de la communication. Certainement est-ce une empreinte africaine. La traduction des contes ci-après le montre peu, trop littéraire peut-être. À peine deux « Iiiih ! » et « hop ! » dans le conte palikur en annexe ; « chouiii, chouiii !... » et « *Tibidi badi badi Banban* », dans la chanson créole et son équivalent saramaka : « *Gin gin gwongolo, gin gin gwongolo.* » Avant de quitter la Guyane en 1857, Saint-Quentin⁴³ souligne la richesse de l'interjection chez les créoles, l'expression sonore-corporelle, en somme le ton. « Suivant l'intonation, un créole comprendra sans hésiter » le mot « oui » comme une adhésion, une pointe de satisfaction, un peu d'étonnement, ou encore de la résignation. Il a fallu attendre la négritude pour ouïr / lire ces mimiques sonores⁴⁴... *Batouala* de Maran, « véritable roman nègre » aux allures de conte, en fait des orgies.

Lorsqu'en 1893 Georges Haurigot couche sur le papier *Ravet ké Poule*, il se navre à l'instar de Saint-Quentin de ne pouvoir restituer la performancialité du conte. Passer à l'écrit revient à allonger le conteur sur le lit de Procuste, ce qui impose à l'écrivain des « difficultés insurmontables » :

Ce récit, en effet, est vécu presque autant que parlé, par le conteur, qui le coupe d'éclats de rire, de chansons, de danses au besoin, qui multiplie les gestes, prodigue les imitations de personnages mis en scène, se livre enfin à une véritable débauche d'onomatopées. Supprimez tous ces jeux de scène, – et imaginez combien ce qui reste paraît d'une froideur désespérante en comparaison de ce qu'on a vu et entendu⁴⁵.

Ce témoignage soulève la question de la transcription. Faut-il utiliser une langue écrite à partir de contes oraux ? Deux attitudes : tenter une forme de fidélité (reproduire le plus exactement possible le Dit), ou laisser libre cours à l'invention (s'en écarter, broder autour du récit, gommer l'empreinte orale : argot, tournure de phrase, éléments non narratifs, développer un style littéraire). Haurigot choisit le premier.

À cela s'ajoute la traduction du créole en français. Notre auteur met sagement en regard la version créole et sa traduction littérale. Dès lors que cette traduction est écrite, peut-on avancer que le conte entre dans la grande littérature ? La question esthétique, celle de la littérarité, nous mènerait trop loin. Concernant Haurigot, je dirais que le conte devient en effet littéraire, mais sans viser la création littéraire. Le paradoxe est que la création artistique est en grande partie soustraite de ce recueil, comme le dit l'auteur lui-même : elle est dans le conte. La littérature demeure un miroir où se reflète, d'une autre manière, souvent glacée, la vie du système disparu. Peut-être pourrions-nous y voir l'une de ces « traces » dont parle Glissant.

Étant par essence pluridisciplinaires, les études musico-littéraires engagent toutes les ressources dont nous disposons, de l'anthropologie à la théorie du texte, en passant par les études théâtrales, chorologiques... Elles sont même « tissées ensemble », c'est-à-dire complexes : elles interrogent la mémoire vivante et émergente des identités (langage et société), et se manifestent comme un phénomène global. Elles participent d'une logique du vivant. « La vie ressemble à un conte », disait Sénèque (*Lettre à Lucilius*, LXXVII, 64) ; le conte ressemble à la vie, il est la vie, il donne à voir la vie. Le terme de créolisation

⁴³ Auguste de Saint-Quentin, *Introduction à l'histoire de Cayenne*, op. cit., p. 153 et 206.

⁴⁴ Auguste Horth (*Le Patois guyanais : essai de systématisation*, Cayenne, Imprimerie Paul Laporte, 1949) cite le paysage sonore à son époque : *ago* : excuse ; *waïe* : cri de douleur ; *ayo* : admiration ; *foubin* : je m'en fous bien ; *foutrou* : sacrebleu ; *o* : vocatif après le nom, tel *ouome-o* : ô homme ; etc.

⁴⁵ Georges Haurigot, *Littérature orale de Guyane française*, Paris, Lechevalier, Larousse, 1893, p. 1.

peut être utilisé dans cette perspective systémique. « La créolisation est la mise en contact de plusieurs cultures ou au moins de plusieurs éléments de cultures distinctes, dans un endroit du monde, avec pour résultante une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse de ces éléments⁴⁶. »

C'est une donnée à intégrer à l'anthropologie musicale du conte : comprendre le sens du mot création. J'emploie ce terme dans le sens fort que lui attribue Iannis Xenakis⁴⁷. Ce compositeur propose une conception démiurgique qui fait tache aujourd'hui, tant les mentalités artistiques semblent acquises à la contingence sociale et à l'intertexte (qui prétend inventer totalement du nouveau ?). Le conte est un espace intéressant pour saisir cette dialectique de la création et de la tradition, du néotexte et de l'intertexte. Je m'appuie ici sur la définition large de l'intertexte, qui pourrait être une véritable esthétique de la postmodernité. Elle contient le fantasme du métissage, qui, comme le dit Roger Toumson⁴⁸, travaille le corps social tout entier. Mais si le texte est mosaïque, absorption, il est aussi transformation⁴⁹, ce à quoi j'ajoute donc, pour être plus clair : il est création.

⁴⁶ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997 ; p. 37.

⁴⁷ « Pouvoir inventer, créer, pas seulement découvrir ou dévoiler. » (Iannis Xenakis, « L'univers est une spirale », *Kéleütha, Écrits*, Paris, L'Arche, 1994, p. 136).

⁴⁸ « Le métis est une figure mythique », correspondant à la « mythologie de la totalisation du monde humain. » (Roger Toumson, « Archétypes du métissage », dans Georges Voisset et Marc Gontard, *Écritures Caraïbes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Plurial », 2002, p. 121-122).

⁴⁹ Julia Kristeva, *Semeiotike*, Paris, Seuil, 1964.

Annexes : trois contes et leur traduction**1. Estwa gidahan pahavwi amekene gikak maruksi (conte palikur)**

Pahavwi amekene gihayo miyop. Ig amekene ig tihep, tihep, ig kadni guharit gihayomni. Amaviyemni kispka, ig kavusa kannivwi ke pitatyebe. Mpuse hawkanawa ig tivik adah kehne gihmun. Aygete ig diyuhe givinwat. Inin dahwa pina paka hene. Pahay hawkri ayhte ahavrik, ku aysaw ig kanivanene, ig tima maruksi awna. Ig amekene awna :

– Nah haviste maruksi ad ahan numana, awaku yumah ariknawnama paytrik.

Ig tivik, ig havis piyana. Ig diyuhe givinwa. Ig sakahpta piyamate giwin. Ig sakehe pahavwi adahan gaaxni, ig masere pahavwi. Heneme neg pariye ig masere egu tine.

N awenye hawkri akiw, ig amekene tivik. Ku aysaw ig diyuhe givinwa aygete, ig uti givin sagahka kabayhtiwa, gisimsa sukubetaki, giwohkisni adahkawa kuwis, ahgebet agiku tumowri. Amekene maviyvi higemni, ig ka ivegmna gihiyakemni awaku ig givewkan pahavwi ariwntak gikebyuvwi maIya ayge giVinwa.

Inin dahwa kibite hawkri. Ku aysaw ig patiptak pahavwi gaytakkis gikebyuvwi, ig ayap ta gitkis :

– Mmah yis mpiya nuvinwa ?

Avanenekwa egkis kaytwa :

– Ka usuhma.

Inin dahwa mpuse hawkri. Pahay hawkri ig dagawne. Ig hiyap hiyeg giwakdukwen ahakwa giwohkisni. Hewke akiw ig diyuhe amun gannivwi. Ku aysaw ig kanivanene, ig sarayh givegyi, ig hiyap pahavu tino duruwe gusemnu. Eg ayta hiyara gimkat. Ig amekene abet gihiyakemni awna :

– Kitakva nor barewyo tino pes ?

Egme tino ayta wadit gimkat. Eg batahkiswa kenesa gihumwa. Kuri eg awna ta git :

– Ba pis batekye nukakuh ? Ba pts muwaka nah uges pihayo ?

Ig amekene kaytwa :

– Ku pis batek nukakuh, nah hahwata. Nah wadisewne hiyeg, nah kuwis kiyavuh tewne hiyeg, nuhayo miyuvi ka kuriyenema kuwis.

Eg awna :

– Nah kamaxwepte. Nah avuriwvi hawata ke pihayo pitatyebe.

Amekene kaytwa :

– Ihi, giwn, nah kamaxwepte.

Eg tino awna git :

– Heneme nah kote tivikte pihapti. Nah diyuh te nah kinetihwate gikak nukebyuvwi.

Ku pis hiyap nnaguh gikak niguh kaytwa ihi, nahte tivikte pihapti ta pivinwat.

Eg ayge mataytak gimun, eg masaya, gikepten, egkis axno, awkevyokis gikak gigihgi, awaku gigihgiwa kuwis.

Aygete daraka kamuw, eg awna git :

– Met ba nah tivik.

Ig amekene awna :

– Inkata nikwe. Nah hahwata, nah tivikte nuvinwat.

Danuhe givinwa, ig ka hiya gimasan. Bawkata egu gimaruksa kuri ig ka hiyavru akiw. Kuri ig danuh iveg han, iveg gimasan, ig ka hiya gimasan. Bawkata egne gihayo.

Hene amekenegben ka kamax. Nah ka hiyak samahpa igkis kamax puwikne, tinogben hahwata kamax puwikne, nah ka pukuha inin. Egkis gubunrakis, nah awna inin !

Ayteke tino aytwe gimkanit ig awayg. Egkis tivik givinwete. Eg danuh guvinwa, eg sagahwano guvin, iwasano ku pariye gugihgi givin ka maguyema, eg sagahakuno ku gikawihni ku pariye patahwavye, eg sukubeteni.

Ku arih, eg kehe piyana kayg. Amamnevwi kayg, egte awna git gugihgi :

– Nah ta danuhpete ta gît nukebyuvwi.

Ig awayg kaytwa :

– Barika.

Ka guwnma ‘Uya atak danuhpa ta git nukebyuvwi’. Kawa. Eg awna :

– Nah ta danuhpa.

Igme gugihgi awna :

– Su atak.

Ahadye eg tivik. Eg tivik hawkanawa, eg tivik. Daraka kamuw eg danuh akiw. Eg awna:

– Nnaguh awahkis kabayka pimin. Niguh awahkis kabayka pimin. Kabay gidahankis madekis

– Ihe, ig awna.

Eg awna :

– Niguh awna nutuh adah wis atak kayvene avimne migaviye kayg. Pase ig marahpanek usuh te mmahpata in no adah bareykye ta git niguh.

– Inkata nikwe, giwn.

Eg awna :

– Uya ba ahegbetaw. Kehnaba ptyuw. Kehnaba paramtema. Kehnaba made pewkanbet.

– Inkata nikwe.

Ig puhe gevwi hah guyabwisa, nopsisa evwit. Ig keh no mmahpata wanawna evwit, wanawna barewyesa. Ig keh gudahan gihayo pohow adah kahata egkis kamaxka. Bawa kawa. Egkis tivik averuw ta ahad kanopsimahad. Ayge ig maruksi kayne. Ig gimawhkgid, ayge ig kayne. Eg tino avit gitepkemni awna git gugihgi :

– Wis ta kayvine ta git niguh. Mmah hiya, arimkat – kabeywekene~ twazerne~ kawa dezer, ig niguh kaynenek, henneme ig kay kabaki barewyema gikayninek.

Inin inere eg awna git :

– Niguh kayne ka ba barewyema gikayni. Pitatye ig kay kabayhtiwa. Semah arimkat dezernek ka ba iveg.

Ahadye eg tivik. Eg tivik hawkanawa, eg tivik. Daraka kamuw eg danuh akiw. Eg awna:

– Nnaguh awahkis kabayka pimin. Niguh awahkis kabayka pimin. Kabay gidahankis madekis

– Ihe, ig awna.

Eg awna :

– Niguh awna nutuh adah wis atak kayvene avimne migaviye kayg. Pase ig marahpanek usuh te mmahpata in no adah bareykye ta git niguh.

– Inkata nikwe, giwn.

Eg awna :

– Uya ba ahegbetaw. Kehnaba ptyuw. Kehnaba paramtema. Kehnaba made pewkanbet.

– Inkata nikwe.

Ig puhe gevwi hah guyabwisa, nopsisa evwit. Ig keh no mmahpata wanawna evwit, wanawna barewyesa. Ig keh gudahan gihayo pohow adah kahata egkis kamaxka. Bawa kawa. Egkis tivik averuw ta ahad kanopsimahad. Ayge ig maruksi kayne. Ig gimawhkgid, ayge ig kayne. Eg tino avit gitepkemni awna git gugihgi :

– Wis ta kayvine ta git niguh. Mmah hiya, arimkat – kabeywekene~ twazerne~ kawa dezer, ig niguh kaynenek, henneme ig kay kabaki barewyema gikayninek. Inin inere eg awna git :

– *Niguh kayne ka ba barewyema gikayni. Pitatye ig kay kabayhtiwa. Semah arimkat dezernek ka ba iveg.*

Eg awna :

– *Ku pis bateke nukakuh, ka ba hiyarap, ka ba iveg gimkat niguh. Nahpa kayne gikak niguh. Nahpa pitati gikak niguh. Pisenwa gawnani, egkis tivik. Danuhta eg waneke givudiga, amin paytrik ke ininbe ku ig maw paytrik. Ka ayhsima hiyeg kaynevwi ayge, arakembet hiyeg akama, maruksi, wakukwa... Bawkata ig ayhte averu ah gatawni givudiga maw ayge. Ku arimkat kibeyweke, te ! giyakni awna ku samah gihayo awna git. Ig awna:*

– *Nah avuriwte ku pariyeva inin kayka, mmahpa inin ka y ka. Ig iveg arimkat danuhe nikwe. Kuri ayge « mmmh » ig diridriyevad nikwe bawkak adah hewkeyyemet. Kuri ig iwi kiyapyad garamtemad, kuri ig kayvad nikwe padekwevad. Ig amekene eg gihayo bereswig atere, eg awna git*

– *Ka ba iveg ayta. Kayneba usuh. Ka ba iveg ayta. Igme ka gadatoni. Ka ba giwnma 'N ah ugeswete pisenwate'. Kuri ig iveg atere ku pase be igkis ka y, padekwe nikwe, igkis padekwe pitati huwigvit, kuri igkis diyuhkisaw nikwe, igkis sikad amere. Ig kihivagit ku ayge, kihivagit ku ig ka hiya aysaw. Ig hiyarap :*

– *Ha, ha, ha!*

Se pa! made ka pi hiyap kite madikte hiyeg peke, ku msekwe ig pahavo msekwe. Iné gihayo ig ka hiya. Kuwe, biyuw gikan, ig tihene ka pis hiyap pis iveg ta waykwit, miyaminavad ta waykwit. Ig hiya ig kaburuh ayge pudig. Ig awna :

– *Kuri nah biyuk ayge averu ah kanopsima. Ku eg gihayo diyuhe aytwe awna :*

– *Mm ah biya ? Ku ri a y pi biyuke ku ri. N ah ka biya nahma wiwhpi ayteke kuri.*

Eg awna :

– *Ba aytwe. Nah aytwenep.*

Eg kidiswig wagahkiswig ta amun no yakegubetnad sakeregad, tivige eg batahkiswig. Ayge ig misekwe berehte. Egme gihayo sarayhwe adye tivik, ikiswig ayge. Biyuw gikan ig tihene : « Iiih ! » Kuri nawenyowa ayta iwasavgi. Kibeynekata ig amekene aymuhe sisuw, sisuwyan ig aymuhe no sisuh « paykulukulukulu » ig amekene aymuhe. No kuwekwe eg ayta iwasavgi. Ku eg ayta aytnihgi, eg awna git :

– *Pariye pikehni ayge ?*

Eg kanumgi kakukihwa git, eg awna git :

Kuk, pariye pikehni ay ?

Ig awna :

– *Ka ariknanama. Mbeyne utevun ay.*

– *Mmah henne ?*

Igme kaytwa :

– *lya!*

– *Kuri pisme pibetki ayta aharit maruksi gise. lveg semah kuri eg biyuksesep. Kuri pis ka tivik pivinekut Eg awna :*

– *Usuh pahadguhte pidahan. Ku semah ukebyi usuh pahadguh pidahan, usuh hiya ba ik adahan usuh muhuksap.*

Eg kuwekwe sigise nikwe muwapu. Eg ivegevye hiyeg ku eg awnese hiyeg hahwata akebyit akiw. Kuri araytak hiyeg danuh.

– *Aa, egkis awna. Arakembet hiyeg ku pariye kawokwine, urusadmin, nerahs liyohviyene ignes danuh, ignes awna :*

– *Aa, axkabe neg, kuri usuh axwig.*

Kuri igkis kehe kiyapyad fetad gidahan adahan gimuhuksetni. Arimkanit sehker ig sarayh givegyi :

– *Ke! ig awna. Naymuhni ba norahs sisuwyehepu. Ig iveg tahan egkis ugikeke mpana gukebyikis, henne egkis danuh. Aka egkis danuh, egkis maviya gimuniw, egkis kighaw ta gît. Egkis awna :*

– *Pa, mmah ayneba pis ?*

– *Ihi, ig awna, ay nah.*

Kuri akiw egkis kay, egkis kay, egkis kay, egkis padakwa ta gimkanit, egkis awna :

– *Pa, usuh wihwep aytékian, usuh tivikep. Ka ayhsima nerahs paaxwetni, heneme usuh bisiksep.*

Kuri igme pahavwi awayg, ig patukne atit amadga kudi, ig patukavevgu. Egkisme piyana gukebyikis tinogben egkis ugikeke kaynokis, igme hiyuwe akak kudi kay hahwata.

Kuri ig awna ta gut no gitigvig, ig awna :

– *U gisnig pebkeke, yis padakwa gikaknek, yis ka y kewe yis kaynebe gikak. Yis te tivik gikak, nahme bute yihavu.*

Bawa ig bute adahan ig ewkatevye nomnahs adahan kahate no ig ewkete akak atit, adahan kahate igkis madikte mabukwevu made awaku atit. Igme nikwe, mmmh! gikak gaymwehten warikwite. Hehpe hiyakis egkis kanikewbdi iveg arimkanit :

– *Sisuw ku hiyuhpig !*

Igkis awna :

– *Mmah wixwiy isaksa nop kuhivga ayta hiyuhe umanawiy ? Aa, egkisme ugikeke gimin kuwis.*

Egkis tivik gikak derekwe, derekwe gikak tivike warikwite. Igme gegnikis bute nikwe, ig ewke gahepkamadgakis, xwan !

madikte hiyeg gahepkamadga akak atit. Ku made hiyeg mabukwe, ku egkisme nikwe, mmmh ! Heneme ig amekene muhuke.

W ake ka egnemakis gaymuhwani no kuhivga sisuw, ah, aygenekam, ig hahwakam. lnneki keh ku aysaw pis aymuhwa arikna nawene tivik, gute tivikte, eg pamnihbetninek.

Henne baki.

(Conteuse : Davina Yaparra

Transcription : Michel Launey, Mauricienne Fortino, Alexandre Batista)

Traduction : « La femme baboune »

Il y a bien longtemps, un homme venait de perdre sa femme. Après l'avoir pleurée des jours et des nuits, après son deuil et sa peine, il se consola. Il recommença à vivre sa vie de tous les jours. Tous les matins, il allait faire son canot, puis il revenait chez lui. Cela dura à peu près deux semaines.

Un jour qu'il était dans la forêt en train de faire son canot, il entendit des babounes⁵⁰ chanter à proximité de l'endroit où il se trouvait. Il se dit en lui-même :

– Je vais aller en tuer pour mon repas, car je n'ai rien à manger aujourd'hui.

Il y alla et en tua deux. Il revint dans son carbet⁵¹ et s'empressa de les nettoyer. Il décida d'en faire cuire un pour son repas du jour et de faire boucaner⁵² l'autre, qui était une femelle.

Un autre jour, l'homme repartit faire son canot dans les bois. À son retour il trouva son carbet bien rangé, ses vêtements bien lavés et son cachiri⁵³ était pressé et passé dans

⁵⁰ Singe hurleur, ou singe rouge, *Alouatta seniculus*.

⁵¹ Abris en bois amérindien, conçu pour attacher les hamacs.

⁵² Cuire et faire sécher la viande à la fumée

⁵³ Bière traditionnelle peu alcoolisée des amérindiens, à base de manioc et de patate douce.

le manaré⁵⁴, et tout prêt dans une calebasse. Sans se poser de questions, il but bien vite son cachiri, prit son bain et se reposa.

Cela dura quelques jours. Quand il rencontrait des gens de sa famille, il leur demandait

– Est-ce vous qui êtes passés chez moi ?

Et ils lui répondaient :

– Non, ce n'est pas nous.

Cela dura quelques jours. Un jour, il se mit en colère : quelqu'un avait mis le doigt dans son cachiri. Cela l'inquiéta, mais le fait de trouver son carbet propre, son repas prêt, ne l'inquiétait guère, car il pensait que c'était quelqu'un de sa famille qui le faisait. Il retourna dans la forêt faire son canot non sans avoir réchauffé son boucané de baboune. Alors qu'il était à l'ouvrage, il entendit un bruit derrière lui. Il se retourna et vit une jeune femme avec une belle chevelure rousse. « Tiens, c'est une femme, mais d'où vient-elle ? » Elle s'approcha de lui et lui dit bonjour. L'homme s'empressa de lui répondre chaleureusement. La femme vint s'asseoir à ses côtés. Il déposa sa hache et fit une pause, assis à côté d'elle. Ils parlèrent de choses et d'autres. Soudain elle lui demanda :

– Est-ce que je te plais ? Est-ce que tu veux de moi pour femme ?

L'homme répondit :

– Si tu veux bien de moi, moi aussi. Je suis un homme courageux au travail, j'ai déjà un certain âge, et ma femme est morte il y a peu de temps.

Elle dit :

– Si c'est comme ça, eh bien je serai ta femme. Je prendrai soin de toi comme ta première femme.

L'homme répondit :

– Très bien, sois ma femme.

Mais la femme dit :

– Je ne partirai pas tout de suite avec toi dans ton carbet, il faut que j'aie d'abord en parler à mes parents. S'ils sont d'accord, alors je deviendrai ta femme.

Ce jour-là elle prépara le repas, ils se baignèrent ensemble et passèrent le restant de la journée ensemble dans la forêt.

La nuit commençait à tomber quand elle lui dit :

– Je vais partir, car il va bientôt faire nuit.

L'homme dit :

– Moi aussi, car il faut que j'arrive à mon carbet avant que la nuit ne soit complètement tombée.

Ils se séparèrent. Une fois arrivé à son carbet, l'homme remarqua que son boucané de baboune avait disparu. Il chercha pour voir si ce n'était pas un animal qui l'avait pris pour le manger, mais il ne trouva rien, car la femme aux cheveux roux n'était autre que son boucané de baboune !

À l'époque où cette histoire se passait, il arrivait souvent qu'un homme ou une femme prenne pour époux des animaux qui prenaient apparence humaine. Je ne sais pas comment ils faisaient, ni s'ils avaient de la chance. La femme revint et devint son épouse. Elle s'installa dans le carbet, en prit soin, elle nettoyait tout ce qui n'était pas propre, elle lavait les affaires sales de son mari. Deux mois se passèrent ainsi. Le troisième mois, elle dit à son mari :

– Je vais aller voir ma famille.

Il lui répondit :

– Très bien.

⁵⁴ Tamis en arouman qui calibre les grains de couac, farine de manioc.

Elle ne l'invita pas à aller faire la connaissance de sa famille, pas du tout. Elle se contenta de dire :

– Je vais visiter ma famille.

Et son mari répondit :

– Oui, tu peux y aller.

Cela dit, elle partit le matin à l'aube et revint dans l'après-midi. Elle dit à son mari :

– Tu as le bonjour de mon père et de ma mère qui nous souhaitent une vie heureuse.

– Très bien, dit-il.

Elle ajouta :

– Nous sommes invités chez mes parents à la pleine lune : ils organisent une fête en notre honneur, il faut que nous y allions.

– C'est bon, dit-il.

Elle lui dit :

– Commence à préparer le nécessaire pour la fête. Fais ta couronne. Fais ton sinal⁵⁵. Fais toutes tes affaires.

– Entendu.

Il tailla un petit banc en forme d'oiseau *wanawna*, très beau. Il en fit un pour sa femme au cas où ils seraient tous les deux pris en faute durant le bal et auraient un gage⁵⁶. Ils arrivèrent auprès d'un arbre gigantesque. C'est là que les babounes dansaient, avec le beau-père. Mais il faut dire qu'avant de partir, la femme avait prévenu son mari :

– Nous allons danser chez mon père. Mais attention, tard dans la nuit, vers trois heures, ou peut-être vers deux heures, mon père danse d'une manière très vilaine.

Elle avait insisté :

– Il danse d'une façon ridicule. Au début, il danse comme il faut. Mais à partir de deux heures, surtout, ne regarde pas.

Elle avait dit encore :

– Si tu m'aimes, ne ris surtout pas. Ne regarde pas mon père. C'est moi qui dois danser avec lui, qui mènerai la danse avec lui.

Quand elle lui eut donné ces instructions, ils partirent.

En arrivant, il attacha son hamac, le suspendant bien comme il le faisait chez lui. Il vit qu'il y avait des tas de gens qui dansaient : mais c'étaient des sapajous⁵⁷, des babounes, des macaques... Lui-même restait là, étendu dans son hamac. Vers trois heures du matin, tiens ! Dans son coeur, il se rappela les paroles de sa femme et se dit :

– Je vais observer ce que c'est que cette danse, comment elle est. Et il regarda.

Cela faisait un bruit de tonnerre, parce que le lever du jour était proche. Alors il prit son plus grand sinal, et il se mit à danser et à sauter. Sa femme lui fit un clin d'oeil et lui dit :

– Ne regarde pas. On est en train de danser. Ne regarde pas.

Mais il était entêté. Il ne se dit pas « Je vais me retirer », non, il regarda bien comment ils dansaient et sautaient, en se précipitant en avant le torse plié, puis en faisant marche arrière, et voilà qu'ils se mirent à déféquer, et que la matière s'envola. Il trouva cela drôle, tellement qu'il ne se rendit plus compte de rien, et éclata de rire :

– Ha, ha, ha !

Mais vlan ! En moins de temps qu'il n'en faut pour le dire, tous s'étaient dispersés et il se retrouva tout seul. Même sa femme avait disparu. Il se mit à pleurer, et regarda en bas, très loin, car il était suspendu dans son hamac. Il se dit :

– Me voici perdu, en haut de cet arbre immense.

⁵⁵ « Arantem » : sinal, clarinette en bambou.

⁵⁶ Celui qui danse mal est écarté de la danse.

⁵⁷ Apelle, ou Sepajou, ou Capucin à houpe noire. *Sapajus*.

Sa femme revint et lui dit :

– Tu vois ? Te voilà perdu. Je te l’avais bien dit, maintenant je ne peux plus rien faire pour toi.

Elle ajouta :

– Attends, je vais t’installer mieux.

Elle le prit et l’installa dans un embranchement plus large, et le laissa là, étendu. Puis elle s’en alla de branche en branche en l’abandonnant.

Il se remit à pleurer : « Iiiih ! ». Mais quelqu’un d’autre vint le voir. Heureusement pour lui, il avait élevé autrefois une perruche, de celles qui chantent en faisant païkouloukouloukoulou. Il l’avait élevée puis un jour elle était partie dans les bois. C’est elle qui vint le voir. Quand elle fut près de lui, elle lui dit :

– Qu’est-ce que tu fais là ?

Elle l’appelaient tonton :

– Tonton, qu’est-ce que tu fais là ?

Il répondit :

– Rien, le malheur m’est tombé dessus.

– Ah bon ?

Il répondit :

– Eh oui !

– Tu vois ce que c’est, d’avoir voulu prendre pour femme la fille d’un baboune. Regarde où elle t’a mis maintenant. Tu ne peux plus rentrer chez toi. Mais elle ajouta :

– On va se réunir et voir ce qu’on peut faire pour toi, voir si on peut te faire descendre de là.

La perruche se mit à voleter partout. Elle chercha tous les gens qu’elle pourrait inviter. Pendant ce temps, d’autres arrivaient :

– Ah ! dirent-ils.

C’étaient toutes sortes de fauves mangeurs d’hommes, des jaguars, et même des ours et des lions⁵⁸ ! Ils disaient :

– Ah, voilà de la nourriture fraîche, nous allons le manger. Et ils préparèrent une grande fête en espérant le faire descendre. Vers cinq heures il regarda :

– Bon, dit-il, ce sont mes petites perruches qui viennent m’aider. Il vit qu’elles arrivaient en se tenant trois par trois. Elles vinrent et passèrent autour de lui et l’appelèrent papa.

– Papa, comment ça va ?

– Ça va, ça va, dit-il.

Alors elles se mirent à danser, à danser, à danser, en sautant devant lui, et en disant :

– Papa, nous allons te tirer de là, nous allons t’emmener. Tous ceux-là veulent te manger, mais nous allons te sauver.

Un de leurs frères écrasa du piment dans une coque de maripa⁵⁹. Il écrasa bien tout. Pendant ce temps, les deux perruches dansaient en se tenant enlacées, et lui dansait aussi en tenant la coque de maripa. Il dit à ses sœurs :

– Prenez-le de chaque côté, élancez-vous avec lui, comme si vous dansiez ensemble.

Allez-y avec lui, moi je vous suis. Et s’il restait derrière, c’était pour envoyer le piment sur les autres, pour les forcer à se baisser. Et l’homme, hop ! descendit avec ses petites protégées vers le sol. Les autres le regardaient :

– Les perruches emportent notre repas !

Ils dirent :

⁵⁸ Ours et lions ne sont pas présents en Guyane.

⁵⁹ Palmier qui produit ses fruits dans une coque en bois.

– Comment pouvons-nous laisser ces oiseaux emporter notre repas ? Ah, elles le tiennent enlacé ! Elles s'en allèrent tout de travers, tout de travers, jusqu'à arriver à terre. Leur frère suivait derrière, et vlan ! envoya tout le piment à la figure des fauves. Alors tous se courbèrent, et c'est ainsi que l'homme put descendre. Sans ces perruches qu'il avait élevées, il aurait été perdu.

C'est pourquoi, si vous élevez des animaux et qu'ils veulent partir, laissez-les partir, un jour ils viendront peut-être à votre secours.

Voilà l'histoire.

(Conteuse : Davina Yaparra

Traduction : Mauricienne Fortino)

2. Ravet ké poule (conte créole)

Ravet ké Poule té marié.

Oun jou, Poule dit Ravet : « Nous gagnin nou batis, faut nous travaille li. Dimain bon matin, nous ké lèvé grand bonhò et pis ké pai. »

Ravit di oui.

Quand poule prête, li appelé Ravet. Ravet sòti di sò boucan sò machouai marrée cou paquet bois. Li dit Poule : « Mô chè, laissé mô la case jòdi-là, mô malade. »

Poule allé la batis li oune sò.

Dipi li sòti, ravet metté tambou dérhò, li commencé chanté :

« Tibidi badi badi

Banban

Tambou kalé la Sosso...

Poté bouteilles champagne, ho

Tambou kalé la Sosso.

Tibidi badi badi

Banban,

Tambou kalé la Sosso ! »

Toutes ravets di vouésinage rivé ; yé toutes ka dansé.

Dipi Ravet tendé quatre hò, li serré sò tambou, li renvoyé toute monne, et pis li allé couché, li marré so machouai.

Poule rivé, li doumandé Ravet coment li fika.

Ravet dit li ka souffri beaucoup.

Lendemain, Poule lèvé pou allé la batis. Li dit Ravet : « To pou ka vini ké mô ? »

Ravet dit li trop malade.

Tous lé jous, Ravet té ka fait même farce. Dipi Poule allé la batis, li ka souté dérhò : fioup ! li, ka batte tambou, li ka dansé, li ka dansé :

« Tibidi badi badi

Banban » etc. etc.

Poule dit : « Ça trop fò ; mô crai Ravte ka foutan di mô ! »

Lendemain, en place li pati pou yé batis, li serré sò cô dèyè case.

Ravet cai li allé la batis, li metté sò tambou dérhò, li coumencé chanté :

« Tibidi badi badi

Banban » etc. etc.

Toutes sô zamis ravets rivé.

Pendant dansé là té bien chaud, Poule sòti dèyè case. Li dit : « Anhan ! parsou !.. A couç tô malade ?... Coquin ! tô pou ka foutan di mô encò !

Li tombé lassou bande ravet-yé-là. Ravet coumencé couri toutes côtés : chouiii, chouiii ! Mé avant yé gain temps di : mô maman !... Poule tué yé toutes, li mangé yé toutes.

A pou ça ou ka tendé di toute temps : « Ravet pou ka jamé gagnin réson divan la pòte poulailler. »

(Conteur : s. n.

Transcription : Georges Haurigot)

Traduction : « Ravet et poule »

Ravet⁶⁰ s'était marié avec poule.

Un jour, Poule dit à Ravet : « Nous avons notre abatis⁶¹, il faut que nous le travaillions. Demain matin, nous nous lèverons de très bonne et puis nous partirons. »

Ravet dit oui.

Quand Poule fut prête, elle appela Ravet. Ravet sortit de sa cabane, la mâchoire attachée (grosse) comme un paquet de bois⁶². Il dit à Poule : « Ma chère, laissez-moi à la maison aujourd'hui, je suis malade. »

Poule alla sur l'abatis elle toute seule.

Dès qu'elle fut partie, Ravet mit son tambour dehors, il commença à chanter :

« Tibidi badi badi

Banban,

Le tambour va (s'en va bientôt) au village voisin.

Portez des bouteilles de champagne, ohé !

Le tambour va au village voisin.

Tibidi badi badi

Banban,

Le tambour va au village voisin. »

Tous les ravets du voisinage arrivèrent ; eux tous se mirent à danser.

Dès que Ravet entendit quatre heures il serra son tambour, il renvoya tout le monde, et puis il alla se coucher, il attacha sa mâchoire.

Poule arriva, elle demanda à Ravet comment il allait.

Ravet dit qu'il souffrait beaucoup.

Le lendemain, Poule se leva pour aller à l'abatis. Elle dit à Ravet : « Tu ne viens pas avec moi ? »

Ravet dit qu'il était trop malade.

Tous les jours, Ravet faisait la même farce. Dès que Poule était partie pour l'abatis, il sautait dehors : floup !, il battait du tambour, il dansait, il chantait :

« Tibidi badi badi

Banban » etc. etc.

Poule dit : « C'est trop fort ! je crois que Ravet se moque de moi. »

Le lendemain, au lieu de partir pour leur abatis, elle serra (cacha) son corps derrière la case.

⁶⁰ Nom vulgaire du cancrelat.

⁶¹ *Sic.* Variante orthographique de « abattis ».

⁶² Haurigot s'en tient à une traduction littérale du texte créole, ce qui explique ces tournures insolites.

Ravet cru qu'elle était partie pour l'abatis, il mit son tambour dehors, il commença à chanter :

« Tibidi badi badi
Banban » etc. etc.

Tous ses amis ravets arrivèrent.

Pendant que le danser était bien chaud, Poule sortit de derrière la case. Elle dit : « Ah ! ah ! paresseux !... C'est comme ça que tu es malade ?... Coquin ! tu ne te moquerais pas de moi encore ! »

Elle tomba sur cette bande de ravets-là. Les ravets se mirent à courir de tous côtés : chouiii, chouiii !... Mais avant qu'il n'aient eu le dire : ma mère !... Poule les tua tous, elle les mangea tous.

C'est pour cela que vous entendez dire tout le temps : « Les ravets n'ont jamais raison devant la porte d'un poulailler. »

(Conteur : s. n.)

Traduction : Georges Haurigot)

3. *Die woto u Halakwakwa ku Ganiya (conte saramaka)*

Hiliti ! Daiti !

Die woto u Halakwakwa ku Gania We da u bi dè tee... Sô wè Halakwakwa ku Gania bi dè bunu mati ta libi a wan wosu. Hen wan daka Gania. taki ku hen mati Halakwakwa taa mati m'bi kè fu u bi koti wan goon di ya aki : « u fa i bi pakisei ». Halakwakwa taa mati sonde sei : « a toobi ».

Sô dè de tee wan daka, hen Gania hakisi Halakwakwa taa : « mati u fa woo du amanya, wa bi sa go luku di goon kamia nô ? » Halakwakwa taa mati sonde sei : « a toobi ».

Sô de duumi tee kamia limbo. De hopo na amaka, boi sonde, sèka lai u de go a bakasè go luku ka de o koti di goon. Hen de tei ufangi ku de matjaw. Hen de nango tee fa de dow ka de kè koti di goon. Hen de luku lomboto tee ko kai. Hen de taa aki bunu fu u koti di goon.

Sô de bigi koti tee fa sapate hen de toona go a wosu. Hen de wasi tee fa de kaba, go na amaka, duumi tee kamia limbo. Hen de toona go baka go koti tee fa sapate. Hen de toona ko a wosu baka. Hen de dè tee fa di goon dè. Hen dè tjuman di goon tee fa de kaba. Hen de bigi wooko di goon tee fa de kaba begedee. Hen de paandi nyanya. Hen de diki alisi tee fa de kaba. Hen de dè ta luku dee nyanya u lepi. Tee fa di alisi lepi de go luku taa de o bigi koti alisi amanya ma mante.

De duumi tee mamante, Gania taa « mati Halakwakwa u boo go koti di alisi fu u ». Halakwakwa taa : « mati, mè duumi bunu, mi swaki ». Gania taa : « sonde a toobi mi wanwa o go tide u koti ». Hen Gania wanwa go ta koti di alisi tee fa hen manda fu u, hen a toona go a wosu, ko wasi lai, boi nyanya da Halakwakwa tee fa a kaba. Hen de duumi tee fa kamia limbo.

Gania go seeka manda faa go a goon u go koti di alisi. Hen a seeka tee fa a kaba. Hen a go a goon go ta koti alisi. Hen Halakwakwa hopo tei di alisi buta a mata ta fon. Hen a bai tuwè kanda taa :

« Mi, Gania mi mati taa mi ta siki

Mi, Gania mi mati taa mi ta siki

Me ta siki wan hoyo siki

Mi dè a ganda ta lala alisi

Gin gin gwongolo, gin gin gwongolo »

Hen a ta fon tee fa a kaba u fon di alisi. Hen a boi hen nya. Tee fa Gania ko a ganda. A hakisi hen mati taa : « mati, u fa wè ? ». Halakwakwa taa : « nono mati me fendi, me hopo moosó ». Hen Gania taa : « a toobi ». Hen Gania wasi lai, boi soni tee fa a kaba. Hen de nja. De go na amaka duumi tee kamia limbo. Gania seeka tee a kaba, fa a go a goon. Hen a go ta koti tee. Hen Halakwakwa toona tei di alisi buta a mata ta fon. A bai tuwè kanda taa :

*« Mi, Gania mi mati taa mi ta siki
Mi, Gania mi mati taa mi ta siki
Me ta siki wan hoyo siki
Mi dè a ganda ta lala alisi
Gin gin gwongolo, gin gin gwongolo »*

Tee fa a kaba u fon di alisi, hen a boi hen, hen a nya tee fa a kaba. Hen a toona go kandi baka, tee fa Gania ko dow. Hen Gania taa : « mati, u fa wè », a taa : « nono mati me ta fendi ee ». Gania taa : « dee baaka fow ko a di alisi mo ». Halakwakwa taa : « na soso soni mi ya ka tee mi wei », Gania taa : « na soso nya de nya mènè ». Halakwakwa taa : « de nya mènè kaba, u fa sei woo du ku dee fow aki ? » Hen wan womi di bi ta si andi Halakwakwa bi taa du, kai Gania hen a taa « mati, wan soni ta pasa te ja dè a wosu, tee yoo kumutu moo noo gaantangi du kuma yo go. Noo tjubi noo yoo si andi ta pasa ku di alisi fi i ». Hen Gania taa « mati, gaantangi fi i, mi o du kuma fa i taki da mi ».

Hen Gania wasi tee fa a kaba hen de duumi te fa kamia limbo, de hopo na amaka. Hen Gania taa « mi o go a goon noo moo lati ». Hen a du kuma a go, ma a go, a go tyubi ta luku andi Halakwakwa ta du. A kaba u bi a baka, Halakwakwa tei di alisi buta a mata ta fon ; a bai tuwè kanda taa un :

*« Mi, Gania mi mati taa mi ta siki
Mi, Gania mi mati taa mi ta siki
Me ta siki wan hoyo siki
Mi dè a ganda ta lala alisi
Gin gin gwongolo, gin gin gwongolo »*

Hen Gania tei kule ku Halakwakwa tee fa a kisi hen, hen a nya me kii. Sô nbe i taa tee Gania si Halakwakwa a sa nya me noomo, bika a bi nya di alisi u Gania.

Naandè di woto tapa.

(Conteuse : Wilma Pinas

Transcription : association Grand Pays)

Traduction : « L'abattis de Coq et Cafard »

Autrefois Cafard et Coq étaient bons amis, ils vivaient dans la même maison.

Un jour Coq proposa à son ami Cafard de faire un abattis ensemble cette année-là. « Qu'en penses-tu ? » Ce à quoi Cafard répondit : « Pas de problème ! ».

Quelques temps plus tard, Coq demanda à Cafard : « Que ferons-nous demain ? Nous pourrions partir à la recherche d'un terrain ? » Cafard acquiesça. Ils se couchèrent et le lendemain matin, ils sautèrent du hamac, mirent le déjeuner sur le feu. Ils se préparèrent pour partir à la recherche d'un bon endroit à déboiser et prirent leur sabre et leur hache. Ils marchèrent jusqu'à ce qu'ils trouvent une place qui parut leur convenir. Ils regardèrent alentour et décidèrent que le lieu était propice.

Ils se mirent aussitôt au travail et commencèrent à couper. Ils coupèrent jusqu'au soir puis s'en revinrent chez eux. Ils se baignèrent et grimpèrent dans leur hamac pour y

dormir jusqu'au lendemain. Ils retournèrent alors reprendre leur travail jusqu'au soir et rentrèrent chez eux. Il en fut ainsi jusqu'à ce que tous les arbres soient coupés et que les feuilles laissées là soient suffisamment sèches pour y mettre le feu. Une fois le tout bien brûlé, ils se mirent à nettoyer jusqu'à ce que tout soit bien propre. Alors ils creusèrent la terre pour y planter toutes sortes de légumes bons à manger et même du riz. Lorsque tout fut planté, ils allèrent chaque jour vérifier que tout poussait bien jusqu'à ce qu'ils estiment que le riz soit suffisamment mûr pour être récolté le lendemain.

Ce matin là, Coq appela Cafard pour partir ramasser le riz avec lui mais ce dernier lui répondit : « Je n'ai pas bien dormi, je me sens faible ». Coq lui affirma qu'il n'y avait pas de problème, il se débrouillerait tout seul aujourd'hui. Il prit son couteau et son panier et passa la journée à le remplir. À son retour, il se baigna et prépara un bon repas pour son ami, puis, fourbu, il alla dormir jusqu'au lendemain.

Le matin, Coq prépara son panier et partit pour la récolte.

Dès que Coq fut reparti à la cueillette du riz, Cafard se leva, prit le riz, le mit dans un mortier et commença à l'écraser en chantant :

« Moi, mon ami Coq a dit que je suis malade,
Moi, mon ami Coq a dit que je suis malade,
Je ne suis pas malade du tout,
Je suis au village en train de piler le riz,
Gin gin gwongolo, gin gin gwongolo. »

Il a pilé tout le riz puis l'a fait cuire et l'a mangé.

À son retour, Coq s'informa de la santé de son ami qui se plaignit encore : « Non, je ne suis pas rétabli, je ne vais pas bien du tout, je ne me suis même pas levé. » Coq le rassura, fit la vaisselle, prépara le repas et partit se coucher bien fatigué jusqu'au lendemain.

Le jour suivant Coq se leva, se prépara et partit pour l'abattis. Dès qu'il fut en chemin, Cafard se leva, prit le riz et se remit à chanter en pilant :

« Moi, mon ami Coq a dit que je suis malade,
Moi, mon ami Coq a dit que je suis malade,
Je ne suis pas malade du tout,
Je suis au village en train de piler le riz,
Gin gin gwongolo, gin gin gwongolo. »

Quand il eut terminé, il mit le riz à cuire, le mangea et repartit se coucher jusqu'à l'arrivée de Coq. Celui-ci s'enquit à nouveau de sa santé : « Comment vas-tu aujourd'hui ? » Cafard lui répondit : « Ça ne va pas du tout, je ne vais pas mieux ! » Coq s'inquiéta de ne pas voir le riz : « Les oiseaux noirs sont venus pour attaquer le riz ? » et Cafard confirma qu'il avait passé tout son temps à les chasser et que maintenant il était épuisé. Coq remarqua : « Ils en ont vraiment mangé une grande partie ! » et Cafard renchérit : « C'est vrai, ils ont vraiment tout mangé, comment allons-nous faire avec ces oiseaux ? »

Un homme avait vu ce que Cafard faisait. Il appela Coq et lui dit : « Mon ami, il se passe quelque chose chez toi quand tu n'es pas là. Quand tu partiras demain, fais semblant de partir vraiment mais cache-toi pour regarder ce qui arrive à ton riz. » Coq le remercia et promit de suivre ses conseils. Coq se baigna et alla dormir jusqu'au lendemain.

Ce jour là, Coq salua son ami : « Je pars à l'abattis, à plus tard ! » mais il fit semblant de partir et se cacha pour voir ce que Cafard faisait. Il n'eut pas à partir très loin que déjà Cafard avait pris le riz, l'avait mis dans le mortier et s'était mis à chanter :

« Moi, mon ami Coq a dit que je suis malade,

Moi, mon ami Coq a dit que je suis malade,
Je ne suis pas malade du tout,
Je suis au village en train de piler le riz,
Gin gin gwongolo, gin gin gwongolo. »

Quand Coq vit cela il se mit aussitôt à courir après Cafard jusqu'à ce qu'il l'attrape.
Et là, il le dévora d'un coup.

C'est pour cela qu'aujourd'hui, lorsque Coq rencontre Cafard, il le dévore car il n'oublie pas que Cafard l'a dupé en lui dévorant toute sa récolte de riz !

C'est ici que l'histoire se termine.

(Conteuse : Wilma Pinas
Traduction : Sylvie Abbe)