



HAL
open science

Animaux fabuleux

Félix Marimoutou

► **To cite this version:**

Félix Marimoutou. Animaux fabuleux. Revue historique de l'océan Indien, 2018, L'animal en Indonésie: De l'Antiquité à nos jours, 15, pp.337-348. hal-03249796

HAL Id: hal-03249796

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-03249796>

Submitted on 4 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Animaux fabuleux

Félix Marimoutou
PRAG
Université de La Réunion

Pour introduire/détak baro

Les animaux, dans la littérature réunionnaise dans son ensemble, sont peu souvent mis en scène et rarement en situation de personnage principal mais souvent comme personnage auxiliaire, adjuvants ou opposants, ou, comme chez Lacaussade, représentations du poète. Leconte de Lisle les fait fonctionner comme des marqueurs de lieu ; de ce fait, ils participent activement à l'exotisation de ces *Poèmes barbares*, c'est-à-dire qu'ils participent pleinement à donner au recueil sa dimension barbare au sens étymologique. Leconte de Lisle écrit pour des lecteurs installés en France, dans une certaine idée de la poésie. Le franc succès que ces poèmes animaliers barbares ont auprès du public s'explique, selon Claudine Gotho-Mersch, par le fait que ces animaux exotiques ont été rendus familiers au lecteur français par l'abondance des paysages exotiques qui ont envahi l'espace européen depuis le XVIII^e siècle. Cependant, sans doute, pour le lecteur des contrées barbares, le poème prend-il une tout autre signification : ce qui est en jeu n'est plus l'Autre, le Barbare mais le Même. Le texte n'est plus alors reçu comme exotique, étrange mais comme familier, c'est-à-dire appartenant pleinement à l'espace du lecteur.

Rares aussi sont les animaux imaginaires alors même qu'il existe, si on suit l'étude de William Cally (« Le cri de l'oiseau de malheur. Étude de deux oiseaux légendaires de l'île de la Réunion », in *Démons et merveilles. Le surnaturel dans l'océan indien*, sous la dir. de Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo, Jean Claude Carpanin Marimoutou et Bernard Terramorsi, Université de la Réunion, 2005), deux animaux relevant de cette catégorie: le *Timise* et le *Bébèt Tout*, qui tous deux ont partie liée avec Granmèr Kal. D'ailleurs W. Cally a imaginé un chien surnaturel, un chien des Enfers dans la nouvelle intitulée « Kapali, le chien des cannes », nouvelle qui se veut fantastique sur le modèle du fantastique européen. Et Jean-Louis Robert a écrit deux recueils de contes, *Larzor et autres contes créoles* et *Dédalage* qui mettent en scène des animaux imaginaires. Remarquons que d'une part ces animaux occupent des emplois secondaires dans les récits et d'autre part ils sont monstrueux et renvoient à un imaginaire des croyances et surtout des peurs qui hantent l'espace créole, comme l'a montré Prosper Eve dans *Ile à peur*. Comme si ces animaux symbolisaient, représentaient ou incarnaient, par leur monstruosité, les *bébèt* qui peuplent l'île, réellement et le destin possible des humains après leur mort. C'est-à-dire ce que je peux devenir

dans un espace marqué par la violence, la souffrance, la mort violente. William Cally propose une distinction qui me semble tout à fait judicieuse entre *bébèt* et *movézam* : « La *mauvaizâm* correspond à l'âme errante, maléfique, au fantôme néfaste pour les vivants, au spectre terrifiant et malfaisant » (p. 240, art. *op. cit.*). « Les *bébèt* des superstitions réunionnaises sont liées à la chair et à la dévoration. (...) la *mauvaizâm* est apparition tandis que le *bébèt* est incarnation (...) Ce qui fait de la *bébèt* la figure la plus spectaculaire de la peur créole se rapporte très largement à la tératologie animale : les monstres composites, mêlant divers corps de bêtes, ou hybrides, mêlant l'humain à l'animal » (*Ibid.* p. 244).

Si l'on passe de l'autre côté, à savoir non plus de la littérature de la peur mais de la littérature fabuleuse, la littérature des fables, on s'aperçoit que chez Fourcade les animaux ne sont pas non plus légions. J'ai compté, dans *Z'histoires la caze* huit textes qui programment des animaux dans leur titre :

- deux scénettes : *Tribunal z'oiseaux* et *Z'affaires canards*
- cinq fables : *Papangue ensemb' tangué*, *Grenouille et camaléon*, *Voleur coq* : *fable pour marmaille l'école*, *Batail' coq* et *Tecteck et le rat musqué*.
- une chanson : *Le P'tit paille-en-queue*.

Cependant, si « *Tribunal z'oiseaux* » a pour personnages principaux et protagonistes des oiseaux, Kardinal, Z'oiseau vert, Couty, le Roi Martin, ceux de « *Z'affaires canards* » sont des humains, les canards ne sont que les objets d'un conflit et n'interviennent jamais en tant que personnages. Par contre, dans la première scénette, les animaux représentent des humains. Ils n'ont donc ni le même statut ni le même rôle. Les fables de Fourcade mettent, elles, en scène les animaux de façon traditionnelle, sur le modèle de la Fable, notamment celles de La Fontaine dont elles sont issues.

Ce n'est finalement que chez Héry que les animaux tiennent le haut du pavé. Si dans les fables de 1828 trois fables sur cinq sont consacrées aux animaux, dans l'édition de 1849, 16 sur 22 sont animalières et l'ensemble des fables contient au moins un animal.

Ces animaux ne sont-ils, comme plus tard chez Leconte de Lisle, mais de manière totalement différente, des marqueurs de lieu ou comme chez La Fontaine des représentations de l'être humain, avec ses qualités et ses défauts ? Servent-ils, comme le dit La Fontaine « à instruire les hommes » et si cela est, de quels « hommes » s'agit-il ? Mon hypothèse est que les animaux héryens travaillent en profondeur la culture créole de l'époque.

La question des titres/ *lo bann zarkawèl*

Il est sans doute difficile, tant le poids de la tradition est énorme, d'échapper à l'anthropomorphisation des fables, même chez Héry. Cependant, entre La Fontaine et Héry il existe une différence de taille, me semble-t-il : le premier est un moraliste, en tout cas dans ses fables, au même titre que La Rochefoucauld ou La Bruyère, c'est-à-dire un observateur attentif et critique de la société de son temps, dont il pointe les disfonctionnements, entre autres.

Je ne suis pas sûr qu'Héry le soit ou le revendique. Cependant, cette dimension moraliste est sans doute inhérente au genre tel que conçu par La Fontaine. Par contre la dimension didactique est omniprésente chez Héry. Là où la fable lafontainienne relève de l'apologue (petite fable visant essentiellement à illustrer une leçon de morale) – en tout cas c'est de cette manière que la tradition scolaire la présente, celle de Héry relèverait plus de la didactique (qui vise à instruire, qui a un rapport avec l'enseignement) et aussi de la scène comique, farcesque ou burlesque.

De plus, si pour La Fontaine, les animaux sont universels et symboliques de tel ou tel aspect de l'être humain, chez Héry ils s'inscrivent dans un espace, un lieu précis, à savoir Bourbon de l'esclavage. Plus que comme symbole, ils ont signes pleins du lieu, à la fois signifiant, signifié et référent. L'endroit où Héry place ses animaux n'est ni un lieu imaginaire ou imaginé. Il s'agit bien d'animaux « réels » dans un lieu « réel » bien qu'il s'agisse de fiction. Ce que disent ces animaux renvoie donc immédiatement à ce qui se joue dans l'espace de Bourbon, c'est-à-dire les conflits, les rapports de force, les jeux de la domination. Ainsi, dans « La tortue et les deux canards », la tortue se plaint de sa situation :

« *Li dit dans n'fond d'son coer : "Z'écoliers gagn' vacances*

*Tout' blancs gros 'têt' s'en va promène en France,
Moi tout sèl moi rest' dans mon trou !"* »

et les deux canards de la mettre en garde :

« *Laç' pas maman, si vous çappé,
vous va donn' marrons grand soupé* » (p. 29, éd.

Chaudenson, *Textes anciens*).

Ces discours mettent en perspective deux groupes antagonistes, en conflit qui existent dans l'espace de Bourbon, les maîtres et les esclaves. Mais aussi les solidarités, toujours dans la même fable :

« (...) *Tiens-vous bon,
Souqué bien ni mitant d'bâton,
Trap' li bambou par son traverse,
Prends gard' va timber à la renverse* » (*idem*)

Solidarité cependant feinte car les deux canards s'envolent, abandonnant la tortue à son destin : elle tombe du haut de la falaise et sert de repas à une bande d'esclaves qui la guettait (solidarité entre les dominés ?).

Les titres, alors, ne fonctionnent plus seulement comme un clin d'œil culturel, comme marqueurs culturels mais inscrivent d'emblée la fable dans l'univers créole et invitent, dans un premier temps, à une lecture immédiate. Dit autrement, le titre dit explicitement que ce qui va être lu ou entendu est un récit créole. Ainsi, de manière exemplaire, Héry accompagne la fable « La cigale et la fourmi » d'un titre créole « *La fourmi ensemb' li grélé* » ; il en fera de même avec « Le renard et la cigogne » qui sera suivi de « *Li cien ensemb' z'aigrette* ». Le renard, animal n'appartenant pas à l'espace de Bourbon devient un chien et la cigogne une aigrette. De même « Le héron, la fille » de La Fontaine se transforme en « *L'aigrette trop vantard* », le héron

paraissant trop exotique, barbare, aux yeux des lecteurs/auditeurs de Héry ou aux yeux du fabuliste lui-même. Il disparaît ainsi du titre, de même que la fille. Dans cette fable, ce n'est pas la seule transformation que Héry fait subir à celle de La Fontaine car de deux fables, celle du héron, celle de la fille, il n'en fait qu'une, mais ce n'est pas ici le lieu d'en parler. Comme s'il fallait ramener les destinataires des fables vers la proximité, le familier. Ce que propose Carpanin Marimoutou quand il dit : « Le théâtre de Héry est bien un théâtre de voisinage – et donc à fonction sociale » (C. Marimoutou, « Louis Héry et la créolisation des fables », *Fonder une littérature*. Marseille : éd. K'A, 2003, p. 89).

Les animaux fabuleux participent pleinement donc pleinement à rendre familier c'est-à-dire immédiatement compréhensibles les histoires racontées dans les fables. Et quand l'animal du titre est par trop « français », rapidement la fable le ramène dans son identité créole. Ainsi, dans la fable « L'âne et le petit chien » peut-on lire au vers 2 : « *L'avait in vié-vié bourriquet* » ; de même dans « Le meunier, son fils et l'âne », ce dernier est remplacé par « *bourrique* » au vers 3. Celle intitulée « Le renard et la cigogne » remplace au vers 2 la « cigogne » par « *commèr' z'aigrette* ».

Le cas de l'aigrette est cependant intéressant à plus d'un titre. Son nom, dans l'espace créole, selon Chaudenson (*Le lexique du parler créole*) et Alain Armand (*Dictionnaire Kréol Réunioné/Français*) désigne un poisson et non un oiseau. L'aigrette est en effet un poisson de creux, poisson de mer précise Chaudenson. Poisson de mer et pourtant il existe deux bassins des Aigrettes à la Réunion : celui de Saint-Gilles, sans doute le plus connu et celui de Bras-Panon, à la Rivière du Mât, des bassins d'eau douce. Par ailleurs, dans *L'Album Roussin*, ni aigrette ni bassin. En français, « aigrette » sert à désigner une sorte de héron. Pourquoi Héry a-t-il remplacé le héron, supposé inconnu, par l'aigrette, supposée connue mais qui désigne autre chose, dans deux fables ? Mystère ! Une hypothèse de basse intensité serait la métonymie « aigrette » poisson et « aigrette », mangeur de poisson, qui expliquerait que cette dernière se refuse à manger du poisson, c'est-à-dire à se manger elle-même. On admettra que c'est extrêmement tiré par les cheveux. Marie-Laurence Elisabeth et Laurent Andriamasse proposent dans une étude qu'ils consacrent à la fable « *L'aigrette trop vantard* » que l'aigrette aurait été préférée au héron parce que c'est un féminin et comme la fable lie les mésaventures de l'aigrette et de la jeune fille, ce serait plus cohérent (« Lire Héry : “*L'aigrette trop vantard*” », in *Des fables créoles, Etudes créoles*, dir. Carpanin Marimoutou, vol. XXIV, n° 2, 2001). Ainsi, dès le vers 8, l'animal et les jeunes filles sont liés :

« *Comment plis d'ein mamzell' dans la vill' Saint-Denis* ».

En effet, là où La Fontaine sépare, Héry suture, bricole une autre fable :

« *Moi razist' là li zouli fille*

« *Li mamzell' z'aut' y dit d'famille* » (v. 41/42)

où le terme « *razist* », que l'on peut traduire par « rajuste », signale la volonté

de lier ensemble deux histoires, volonté inscrite par ailleurs dans la reprise de « vantard » :

« *L'avait ein trop vantard z'aigrette* » (v. 2)

auquel fait écho :

« *Quand qu' la saison vient pour marier,
Z'aut' vantard y commenç' babier* » (v. 43/44)

Cependant, cela n'explique pas l'aigrette du « *Li cien ensemb' l'aigrette* » où c'est de vengeance qu'il s'agit, comme l'indique le vers final :

« *Vous donne à moi manioc, moi va rendre à vous
batate* »

que l'on peut traduire par « A malin, malin et demi », ce qui renvoie au motif de l'arroseur arrosé.

Voilà donc un mystère, celui de l'aigrette, qui montre que la transposition en créole, la créolisation ne va pas toujours de soi et que parfois Héry prend des détours, des ruses, des sentiers marrons pour arriver à ses fins. Qui montre aussi que la créolisation est bien cette pratique du mélange, du bricolage, du consensus, du comment trouver la bonne solution pour rendre compte de l'espace créole.

Cependant, pour être tout à fait honnête et exact, cela ne marche pas tout le temps et certains animaux résistent à la renomination, comme si la nomination était trop forte ou comme s'il manquait, dans la faune créole, un animal qui pourrait le remplacer. Il en est ainsi du lion, « Roi des animaux » de la fable « Les animaux malades de la peste » ou du renard de « Le renard et le bouc » alors que celui du « renard et la cigogne est facilement remplacé par « *li cien* ». En réalité, il ne s'agit pas du même animal : le renard de la deuxième fable n'est pas l'animal rusé, représentant, symbolisant même la Ruse comme dans la première fable. Tout se passe comme si c'est la fable elle-même, non son hypotexte mais son contenu, l'histoire qu'elle raconte qui dicte sa loi. Il y a des transformations possibles et d'autres qui se heurtent à l'histoire culturelle dont l'animal est porteur et qui est, du coup, partagé par l'ensemble des récepteurs de la fable. Pourtant, il existe, me semble-t-il, dans les contes africains des animaux qui représentent la ruse et peut-être même dans les histoires malgaches. Pourtant ils ne sont pas convoqués par le fabuliste. Ainsi, chez les animaux tout n'est pas créolisable.

Cette analyse rapide des animaux dans les titres fait apparaître que les animaux ne sont pas uniquement des marqueurs de lieu mais participent, comme d'autres éléments de la fable – flore, toponymes, patronymes, groupes sociaux – à l'inscription du lieu dans la fable et de la fable dans le lieu. Plus même, l'animal permet de construire activement l'espace créole, sa créolisation non plus seulement par l'identification de l'animal et du lieu mais aussi, si on considère que la créolisation est un processus de mélange, d'hybridation, de recherche de solution surtout dans un moment de tensions entre deux éléments culturels comme dans le cas de l'aigrette et du héron : comment traduire « héron » dans l'univers bourbonnais ? Par le jeu de la métonymie – figure principale, selon certains théoriciens des études postcoloniales (Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *L'Empire vous*

répond. Théorie et pratique des littératures postcoloniales. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2012) des littératures dominées, mineures ou émergentes : « L'importance de la distinction métaphore/métonymie pour les textes postcoloniaux a également été signalée par Homi Bhabha (1984a). Il fait remarquer que la perception des figures métaphoriques d'un texte impose une lecture universaliste car la métaphore ne tient aucun compte de la spécificité culturelle. Pour Bhabha il est préférable de lire les tropes du texte comme des métonymies qui font symptômes en lui et de voir dans ces traits les forces sociales, culturelles et politiques qui le traversent » – le poisson « aigrette » se transforme en oiseau « aigrette » qui devient par là-même un oiseau créole, inscrit dans la toponymie du lieu. Ainsi, un animal du lieu peut attirer dans le lieu un animal étrange, d'en faire un animal du lieu et de ce fait construire le lieu. De même, la mise en contact de l'aigrette et de la « *zouli fille* » dans « *L'aigrette trop vantard* » par le jeu du « *razist'* » montre de quelle manière le texte créole se fabrique, par bricolage, rajustement, suture. La pratique du « *razist'* » se retrouve dans trois autres fables : « *Le lièvre ensemb' li tortie* », « Les aventures de Phaéton » et « La chute d'Icare » (qui ne sont pas des fables animalières mais mythologiques). A la fin des deux premières fables on trouve successivement :

« *Moi raziss' ça tout li z'enfants collèze* »

et

« *Moi razist' ça li z'habitants* »

où il ne s'agit pas de *razister* deux fables mais les éléments de la fable à l'espace social de Bourbon : « *z'enfants collèze* » et « *z'habitants* ». On peut aussi lire le même procédé dans « *L'aigrette trop vantard* » dans la mesure où la *zouli fille* est métonymique de l'aigrette. Ce qui permet à Frédérique Hélias d'écrire :

« (...) C'est en effet un lien qui est effectué entre l'histoire des personnages des fables et les personnages sociaux de l'univers bourbonnais auxquels ils appartiennent » (F. Hélias, *La poésie réunionnaise et mauricienne d'expression créole: histoire et formes.* Marseille : éd. K'A, 2014, p. 179).

Suture, bricolage que l'on retrouve aussi dans le traitement des animaux imaginaires des contes de Jean-Louis Robert, ce qui permet de construire leur monstruosité et comme monstres terrifiants créoles, à savoir procédant de la rencontre et du mélange des différents éléments culturels de l'île : européen, indien, africain, malgache. C'est de cette manière qu'Héry fabrique Icare, en *razistant* l'aile de cire à l'épaule, le transformant ainsi en animal mythologique, fabuleux, mi-homme/mi-oiseau, en monstre. Et on connaît le destin des monstres dans l'espace créole de l'esclavage. Plus même, les animaux des fables de Héry, par leur nomination et leur renomination non seulement situent le lieu mais « nomment le lieu » font de ce lieu « non pas seulement un espace géographique mais un espace social et culturel lié à des praxis particulières immédiatement lisibles par les destinataires privilégiés

des fables », selon C. Marimoutou (« Louis Héry et la créolisation des fables », *op. cit.*, p. 79). Et donc, empêche ou tout le moins bloque toute lecture exotisante.

Les animaux, dans les fables de Héry, loin d'être des éléments du décor ou des éléments folkloriques au sens péjoratif du terme, travaillent bien en profondeur la culture créole. Certes, les fables de Héry n'échappent pas à la vocation universaliste de ces histoires et délivrent une leçon de vie valable pour tous, en tout temps et en tout lieu. Ainsi, la fin de la fable « *Li cien ensemb' z'aigrette* »

« Vous donne à moi manioc, moi rendre à vous patate »

ou celle de « *L'aigrette trop vantard* »

« Z'aigrett' trop fier finit par souque ein lescargot

Et mamzell' trop cipèq' épous' ein vié magot »

peut s'appliquer à n'importe qui dans n'importe quelle société ; mais, par le jeu de la métonymie, ces leçons valent avant tout pour le lieu qui les produit.

Trois fables puissantes/ *troi zistoir fab danzé*

Dans une deuxième partie, je voudrais illustrer mes propos par une analyse de trois fables : deux proprement héryennes, sans hypotexte connu, « Le requin » et « La pêche des bichiques » et la troisième, « Le meunier, son fils et l'âne ». Les deux premières ne font pas partie du recueil de 1828 alors que la troisième s'y trouve et a été reprise avec quelques modifications dans celui de 1849. Mon analyse portera sur les fonctions des animaux dans ces fables.

« La pêche des bichiques » et « Le meunier, son fils et l'âne » ne sont pas à proprement parler des fables animalières car ni les bichiques ni le bourriquet ne sont les acteurs principaux de la fable mais inscrivent dans leur titre un animal. « Le requin », elle, entre pleinement dans le sous genre « fable animalière » car les deux animaux, le requin et son poisson pilote en sont les personnages principaux.

La fable « Le requin » se veut une illustration des méfaits de la gourmandise comme l'énoncent les deux vers finaux :

« Fais pas comment requin, z'ami,

Son gourmand la fait mort à li »

Il s'agirait donc d'un apologue, une fable morale valable pour tous et en tout temps. Ce qui fait que cette fable détone dans l'ensemble des fables. Cependant, elle s'inscrit dans un espace bien précis :

« A proç' li cap bon l'Espérance »

avec un animal créolisé par la prononciation. Il ne s'agit pas d'un requin (prononciation à la française) mais d'un *requin* (prononciation à la créole). Le *requin* est qualifié de « *gros papa* » (v.2), de « *bébèt* » qui a « toujours faim ». Le terme « *bébèt* » est à lire dans sa double acception de bête énorme, signification corroborée par la redondance « *gros papa* », papa signifiant en créole gros, grand, voire énorme et dans sa signification dans l'imaginaire créole, à savoir : « Les *bébèt* des superstitions réunionnaises sont liées à la

chair et à la dévoration ».

Or, le *réquin* de notre fable relève bien de cette catégorie du monstrueux dans la mesure où il est énorme et est habité par une faim insatiable que rien ne peut satisfaire. C'est cette faim qui le pousse à s'approcher du navire, pour son malheur. Car, tout monstrueux qu'il est, c'est un *faux bébé* dans la mesure où il est « bête », « vantard » dit le capitaine du navire. S'ouvre alors un autre espace, celui du conte créole avec son personnage typique, Grandiab, monstrueux certes mais bête. A l'opposé nous avons le poisson pilote qui est « petit » et « *fité* ». Ce qui fait penser à l'autre du duo du conte, Tizan. Où l'on s'aperçoit que la fable de Héry joue avec le conte, non pas seulement dans sa rhétorique (organisation et langue) mais aussi dans ses fondements culturels. Par ailleurs, le *réquin* représente la force brute, les instincts primaires. Aux conseils du pilote, il répond « tout en colère » (v. 21) :

« *Pilot' vous nana trop mystère*
Moi voi bien ou la laç' li coer,
Nous pé sauver si vous la pèr » (v. 22 à 24)

tandis que le pilote représente la voix/voie de la raison, de la sagesse fondée sur une connaissance des êtres :

« *Car li blancs là nana malice* » (v. 18).

La fable subrepticement déplace l'histoire du cap bon l'Espérance vers l'espace social bourbonnais avec « *li blancs* » qui fait penser au maître blanc. Or, la malice peut aussi bien signifier « malicieux » que « méchant » voire « pratique magique, sorcellerie » d'après le dictionnaire d'Alain Armand. Ce qui programme une forme de monstruosité non visible, caractéristique des « blancs ». Et l'on sait que dans l'espace créole, le plus monstrueux n'est pas celui qui l'est le plus visiblement. D'ailleurs, le sort que les matelots réservent au *réquin* relève plus de la torture, du sadisme c'est-à-dire de l'inhumanité que de la simple mise à mort :

« *Halle à bord ! Tout li matilot*
Bourr' gros di bois dans son zabot
Z'aut' zir à li dan' tout' manière,
Z'aut' fait passe à li la misère.
Quand' tout matilot la bien ri,
Z'aut' y fait couit', pour faire cari ;
Dans n'mât z'aut' y clout' son mâcoire »

A la faim insatiable du *réquin* répond le mal infini des hommes. Cela résonne étrangement avec les pratiques répressives de l'esclavage. Le *réquin* devient une métonymie de l'esclave. Et au final, « *le cap bon l'Espérance* » du début qui inscrivait la fable dans un lieu se révèle, dans l'économie générale du récit, une ironie car le *réquin* est tué et une métonymie, celle de l'esclavage dont le *réquin* est une synecdoque. Donc, apologue comme cela se présente ou récit de l'espace créole ? On voit bien comment la fable, même en créole, programme en même temps l'ici et l'ailleurs pour le « récepteur privilégié », pour reprendre les mots de C.

Marimoutou.

Les deux fables « La pêche des bichiques » et « Le meunier, son fils et l'âne » entrent pleinement dans ce que C. Marimoutou et F. Hélias identifient comme un théâtre social, un théâtre de proximité, organisé autour d'une activité inscrite dans le lieu : pêcher les bichiques ou vendre un âne au marché. Même si les animaux ne sont pas, à première vue, les personnages principaux de l'histoire, ils ne sont pas moins au centre du dispositif de la fable, du dispositif narratif, énonciatif et discursif.

En effet, ce sont eux qui lancent le récit :

*« Moin l'entendi conté (sait pa trop qué l'endroit,
Sais pas côté Saint-Paul, ou côté Saint-Benoit),
Zens libr' l'était condir' au bazar z'aut' bourrique,
Pour z'aut' payé vingt piast' z'aut' y doit man*

Mounique » (v. 1 à 4)

En quatre vers, le narrateur de « Le meunier, son fils et l'âne » sature la fable d'informations sur le lieu, le genre, la classe sociale et l'histoire. Et dans « La pêche des bichiques », après une présentation du lieu durant 16 vers, le narrateur lance l'histoire :

*« Quand qu'nouvell' lun' la cacietà' son figuire
Ça pitit poisson là rentr' dans chaque emboucire.
Biçique y monte !!!... Quand qu'nouvell' la fané,
Tout li criol' z'aut' y dépêc' branné »* (v. 17 à 20)

Là s'arrêtent les ressemblances entre les deux fables. En effet, chacune propose un traitement différent des animaux.

Dans « La pêche des bichiques » nommés « *biçique* » dans la fable (même procédé que pour le requin), les bichiques occupent plusieurs fonctions. Ils sont d'abord un élément de l'économie de l'île :

« Biçique ! à vl'à biçiq !!! prend vite ! La bol six sous »

(v. 56),

un mets apprécié, de choix même qui traverse toutes les couches de la société et les unit :

*« Çaquin y timb' dissi, çaquin y vé son bole,
Autour de çaqu' vendeur ein tas d'ac'teurs y colle.
N'a pas li temps dir : ouaye !... Biçiqu' la partazé,
Et li z'épaul' pêcer l'est vit' soulazé ;
Car tout' di mond' St-Dinis y vé gouté ça manzaille »*

(v. 57 à 62).

En même temps, si la pêche des bichiques est présentée comme une fête, le bichique provoque aussi de la violence et devient un élément de discorde :

*« Çi zour là n'a point camarade,
Li poings y roule, n'en a croçade ;
Et bataille y gomenté entre çaq' travaillèr
Si li rhum y ferment' dans la têt' li pécèr »* (v. 29 à 32)

Le bichique sert alors de révélateur de ce qui se passe dans la société de Bourbon, l'importance donnée à la valeur marchande, à l'argent.

Cependant, la fonction la plus importante donnée à cet animal dans la fable est d'être une métonymie du lieu. En effet, Bourbon, dès les premiers vers est présentée comme un pays de cocagne, un Eden, qui n'est pas sans rappeler les descriptions des récits des voyageurs:

*« Bourbon, ein bon payés quand même.
Oui, l'est bon comm' patate en crème.
Ça qu'plis pauv' n'a pas pèr la faim,
Li n'en a Bengal' dans n'son main;
La afraid l'est pour li badinaz
Qui sacoué li pour faire l'ouvraze.
(...)
Bon Dié mêm' donn' bon vivr' bien saine
Sans qu' n'en a besoin prend la peine »* (v. 1 à 10),

et est associé étroitement aux bichiques. Quelle est cette nourriture divine qui existe en abondance à Bourbon ?

*« Nourritir' là, nous criol' nous connais...
Dir ein pé si pour nous n'a pas envoye exprès,
Ein' fois qu' moi n'aura nomm' biçique
N'en a pas besoin qu' ein quéquin y siplique,
Biçique ça cadeau di bonDié
Pour nous souque, empare et çarrié »* (v. 11 à 15)

L'abondance dans ce lieu béni de Dieu est une caractéristique que possèdent en commun Bourbon et les bichiques. On comprend alors que ce sont les hommes qui viennent troubler la paix et l'harmonie du lieu, en faire un lieu de conflits. Se dit, en raccourci, l'histoire de l'île, d'abord Eden puis Enfer à cause de la stupidité et de la cupidité des humains. En arrière-plan se lit le mythe du paradis et de la chute. La fable tente alors de construire ce qui manque à cet espace : un mythe des origines. C'est pour cela qu'elle se clôt sur ce qu'elle a commencé :

*« Merci donc mon bon Dié, merci pour la nourriture,
Qu' nous donn' dans Mascarin pour tout' vout' criatire.
Çaq' fois qu' biçique y monte', nous doit bénir à vous,
Pisque vout' Providence' sonze à nourrir à nous »*

(derniers vers),

où Mascarin, l'un des premiers noms de Bourbon remplace le nom actuel de l'île comme pour signifier un temps lointan placé sous le signe du bonheur, de la plénitude. La fable, alors, ne peut valoir que pour cet espace particulier.

« Le meunier, son fils et l'âne » est organisé autour de l'âne qui, même s'il ne dit rien, n'en est pas moins au centre de tous les regards, de tous les discours. Au fur et à mesure de l'avancée du récit, il se métamorphose, devenant ainsi un acteur à part entière de ce théâtre comique, burlesque même. En effet, après avoir été lié par les pattes sur un « *gros bois gaulette* » (v. 7), c'est-à-dire transporté « *com' mamzell' qu'en toilette* » (v. 10), le voici devenu rétrogradé au niveau de la « *volail'* » (v. 14) par la grâce du discours d'un noir malin, puis monture de « *blancs qui promèn' baraçois* » (v. 28)

selon une bazarrière. Il monte ensuite encore d'un cran dans l'échelle sociale car le voici élevé à la dignité de moyen de transport du « *gouvernèr* » (v. 45), par « *trois nègress' après vend' flangourin* » (v. 40). Puis, le narrateur le réifie en « *bâton vié bobre* » (v. 53). Cependant, à la suite du discours du « *gros blanc* », il se transforme en « *gros négociant* » qui se « *promène en faraud* » (v. 64), ce qui fait dire à « *la bande moussié Frion* » (v. 66) qu'il est le « *cousin di roi Radame* » (v. 67). Ces multiples métamorphoses de l'âne permettent à la fable de parcourir l'espace social créole du plus haut – le gouverneur – au plus bas – les esclaves – de l'échelle sociale, un espace qui est mis en scène dans sa diversité, à la fois linguistique et de valeurs. Elles permettent surtout de transformer l'âne en demoiselle en palanquin, en blancs, en gouverneur, en gros négociant, en cousin du roi Radame, c'est-à-dire en maître, en être libre. La fable mime cette libération de l'âne qui d'abord lié sur le bâton et tête en bas, à la fin de son épopée se promène en toute liberté, comme le ferait un être libre dans un espace marqué par l'esclavage. Et c'est le discours du « *gros blanc* » qui le libère de toutes ses entraves :

« *Quand li voi li blancs mêm' la commenç qui s'en moque*

*A terre z'aut' dé. A c'thèr bourriquet, z'oreill' haut,
Comment gros négociant, li promèn' en faraud* » (v. 62

à 64)

Le corps du bourriquet indique sa nouvelle condition : ce n'est plus un âne qu'on va vendre au marché pour payer des dettes mais un être libre qui se déplace. Alors que c'est le discours du blanc qui libère l'âne de sa condition, l'affranchit en quelque sorte, c'est le discours des esclaves qui libèrent les « *z'ens libres* », dans une sorte de jeu de miroir. La libération de l'âne, enchaîné à son bâton au début, coïncide avec celle des *z'ens libres* mais enchaîné à leur désir de tirer de l'âne le meilleur prix possible. En réalité, l'âne et les gens libres sont une même et seule personne. La fable use du détour de l'âne pour produire un discours sur la liberté, ce que disent les derniers vers de cette histoire :

« *Li papa la r'viré: "Oui, moi z'ânon z'arabe,
Moi millet la Plata, tout' bourriq' qu' vous cacabe,
Appell' à moi bourriq', appell' à moi millet,
Bourriq' n'en a bon têt', comm' mon famill' moi fait,
Z'aut' montre à moi siprit, avant moi l'était bête,
Azourd'hi qu' moi bourriq' moi va faire à mon tête"* »

(v. 71 à 76).

Il faut donc relire le vers 70

« *Bourriq' dit dans son coer : Moi li maîtr' li qu' zânon*

! »

non plus comme ce que prédisent les esclaves :

« *Mais z'aut' la dépass' bêt' ! Quand qu'ein maîtr' l'est*

trop bon,

Bourriq' dit dans son coer : Moi li maîtr' li qu' zânon

! » (v. 69-70),

mais comme une identification de l'âne et de ses propriétaires. « *Moi li maîtr' li qu' z'ânnon* » entre donc en écho avec « *Azourd'hi qu' moi bourriq' moi va faire à mon tête* ».

Cette mise en relation est esquissée dès le premier discours du fils

« *Bourriq' la lass' mon reins, moi s'en va lass' son dos* »

(v. 20).

Pour conclure/antak baro

Les animaux héryens travaillent-ils en profondeur la culture créole de leur époque ? Ils permettent de faire apparaître ce qui se joue à la fois socialement et culturellement dans l'espace bourbonnais. Ils ne sont pas simple marqueurs de lieu, ou des représentants des qualités et des défauts des humains. Ils ne servent pas à « instruire les hommes », c'est-à-dire de simples instruments. Ils participent pleinement à la créolisation du lieu, à faire de Bourbon un lieu créole avec ses valeurs, ses cultures, sa sociabilité, son organisation sociale ; bref, à donner à voir une vision du monde particulière, produite par ce lieu et produisant en retour le lieu. En même temps, l'emploi de la métonymie comme figure permet à la fable de Héry d'échapper au non-lieu et non temps des fables dont elles sont issues et de construire un discours littéraire, une littérature écrite originale et originelle. Cependant, comme ne le cesse de répéter les fables, elles puisent aussi à une source littéraire qui existe dans l'espace créole, le conte. Est-ce à dire que la fable de Héry est un masque du conte ? Comme on dit que la religion catholique est un masque des religions plus anciennes.

Bibliographie :

Robert Chaudenson, *Textes créoles anciens (La Réunion et l'île Maurice). Comparaison et essai d'analyse*, « Kréolische Bibliothek ». Hamburg : Helmut Buske Verlag, 1981.

La Fontaine, *Fables*, éd. G. Couton, Classiques Garnier. Paris : Bordas, 1990 (dernière édition revue par La Fontaine, 1694).

Démons et merveilles. Le surnaturel dans l'océan indien, sous la dir. de Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo, Jean Claude Carpanin Marimoutou et Bernard Terramorsi, Université de la Réunion, 2005.

F. Hélias, *La poésie réunionnaise et mauricienne d'expression créole: histoire et formes*. Marseille : éd. K'A, 2014.