



HAL
open science

Lémistè ou la voix magique des codex créoles de Monchoachi

Malik Noël-Ferdinand

► **To cite this version:**

Malik Noël-Ferdinand. Lémistè ou la voix magique des codex créoles de Monchoachi. Cahiers de Littérature Orale, 2014, L'autre voix de la littérature, 75-76, 10.4000/clo.2028 . hal-01781042

HAL Id: hal-01781042

<https://hal.univ-antilles.fr/hal-01781042>

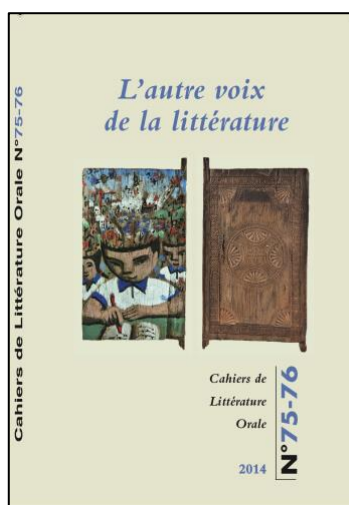
Submitted on 7 Apr 2021

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.

MALIK NOËL-FERDINAND

« *Lémisté* ou la voix magique des codex créoles de Monchoachi »



Cahiers de Littérature Orale
UMR 8135 – CNRS & INALCO.
N° 75-76 : « L'autre voix de la littérature ».
Direction : Nicole Belmont, Manon Brouillet, Jean-Marie Privat.
Paris : Publications Langues O', 2014, p. 73-96.

LEMISTE OU LA VOIX MAGIQUE DES CODEX CREOLES DE MONCHOACHI

Résumé/ Abstract

En publiant *Lémisté* en 2013, le poète martiniquais Monchoachi s'intéresse à l'histoire précolombienne des Amériques et aux croyances magiques antillaises. L'écrivain traite en particulier des rites mortuaires, motif idéal pour la construction d'un long poème épique. La nature oralisée de ces rituels se retrouve ainsi au cœur de la poétique monchoachienne. A l'instar d'Ezra Pound et de ses idéogrammes chinois, Monchoachi a recours au trope des codex aztèques et mayas pour composer la magie de ces voix. La représentation graphique et la présence de petits dessins sur la page, tout comme l'allusion à la danse, contribuent à la mise en scène de la lecture du poème. En jouant du bilinguisme des conjurations et de la chaotique idiosyncrasie des praticiens martiniquais, Monchoachi fait de *Lémisté* le palimpseste magique, polyglossique et polyphonique, de ces voix antillaises.

In publishing Lémisté in 2013, the Martiniquan poet Monchoachi pays interest to the American precolombian history and to the Caribbean magical practises. The writer particularly describes the funeral rites, which are the perfect motif for composing an epic work. Thus, the oral rendition of the rituals lies in the heart of Monchoachi's poetics. Just as Ezra Pound uses Chinese ideograms, Monchoachi refers to the trope of Aztec and Maya codices to render the magic of these voices. The graphical representations and the drawings on the page, as well as the references to dancing, help to stage the reading of the poem. Using the bilingualism and the chaotic idiosyncrasy of the Caribbean sorcerers' incantations, Monchoachi's Lémisté stands as the magical, polyglossic and polyphonic palimpsest of these Caribbean voices.

Mots-clés : Monchoachi – poésie – oralité – magie – Antilles – Aztèques

Keywords : Monchoachi – poetry – orality – magic – Caribbean -Aztecs

LEMISTE OU LA VOIX MAGIQUE DES CODEX CREOLES DE MONCHOACHI

Introduction : voix magique et voix épique

Poète exigeant, essayiste proluxe et acteur culturel important de la scène martiniquaise, Monchoachi occupe une place singulière dans l'espace littéraire antillais. Directeur d'un office municipal d'action culturelle, l'écrivain propose « la mise en circulation d'une parole vibrante¹ » à travers l'organisation de spectacles vivants. Aussi, le projet Lakouzémi (la cour des *zémi*²), a-t-il proposé, entre 2007 et 2009, des journées-rencontres polyvalentes dans des *pitts*³ et a donné lieu à la publication d'ouvrages collectifs dont les deux premiers opus titrés, *Éloge de la servilité* et *Retour à la parole sauvage*, préconisent une oralité ancrée dans les problématiques politiques et linguistiques des Caraïbes :

il faut, selon le mot de Fanon, « trouver autre chose que le jeu européen ». Cet « autre chose », nous pouvons l'approcher en nous mettant à l'écoute de notre parole créole⁴ et en nous mettant à l'écoute de la parole des peuples exterminés par la première mondialisation

(Monchoachi, 2008, 18)

Les questions de l'oral et de l'Histoire des Amériques se situent ainsi au cœur de la riche production créole, française et bilingue⁵ du poète. C'est là un des caractères classiques de la poésie antillaise. Mais la publication en 2013 du long poème intitulé *Lémisté*⁶ constitue un événement éditorial original : adjoignant un troisième terme au questionnement esthétique et politique de l'essayiste, le poète associe l'oralité créole et le thème précolombien aux rituels magiques antillais.

Sur le motif d'une histoire des Amériques, de l'arrivée des premiers habitants par le détroit de Behring au peuplement des Petites Antilles, les cinquante-huit chants de *Lémisté*, évoquent nombre d'épisodes précolombiens. Et comme l'indique la mention du mot *liber*⁷ dans le sous-titre du poème, « 1. Liber America », les grands codex mésoaméricains comptent parmi les hypotextes de l'œuvre : des extraits des *Chants de Nezahualcoyotl*, du *Pop Wuh* et du codex madrilène de Sahagun, figurent en épigraphes des six chapitres. Cependant, la forme de *Lémisté* est singulière. Comme l'explique Yves Bergeret, « ce livre est ou plutôt transmet un effort incessant et fascinant de l'humanité antillaise pour reconstruire sans fin une pensée, une identité, un sacré, un flux de parole épique et inindividué qui lui soient siens » (Bergeret, 2013,

¹ Éditorial collectif, « Laissez parler le vent » (Léotin *et al.*, 2007, 6).

² Divinités amérindiennes insulaires. Monchoachi explique ainsi le lien avec son projet : « cette entreprise de pensée se situe, très symboliquement, sous l'égide des *zémi*, qui étaient les divinités des Caraïbes qui peuplaient le monde et l'enchantaient puisque ces derniers croyaient que "jusqu'aux petites feuilles d'arbres ont leur *zémi* en particulier qui les fait croître". [...] Lakou c'est le lieu de l'échange, c'est le lieu d'où la parole se déploie depuis la différence et la tient rassemblée et accordée. *Zémi*, c'est l'esprit, l'exigence à la fois d'une hauteur et d'une profondeur, d'une densité. Lakouzémi, c'est donc une pensée en quête *en tout* de l'esprit des lieux » (Monchoachi, 2008, 5-9).

³ Gallodrome en créole et en français régional antillais.

⁴ Dans la suite de l'article, nous nous référons, sauf mention contraire, aux créoles martiniquais et guadeloupéens qui, comptant parmi les variantes dialectales à base lexicale française des Petites Antilles, sont très proches. Monchoachi recourt également au créole guyanais et au créole haïtien dont nous indiquons plus loin l'importance.

⁵ Passé d'une production exclusivement en créole (de *Disidans* en 1976 à *Bèl-bèl Zobel* en 1979) à des créations bilingues (*Mantèg* en 1980 et *Nostrom* en 1982), le poète antillais Monchoachi s'est tourné, depuis 1992 et la parution de *Nuit Gagée* vers la publication en français.

⁶ Dans la suite de l'article, nous indiquerons simplement *Lémisté* entre parenthèses suivi du numéro de page.

⁷ Le latin *liber*, partie vivante de l'écorce, a donné le mot livre en français. Le papier codex utilisé par les Mésoaméricains précolombiens était fabriqué à partir du liber de différentes variétés de ficus.

340). Le choix du néologisme « inindividué » par Bergeret exprime bien le sentiment que peut générer la lecture de l'ensemble. En effet, désignés par leur nom propre (M'a mourri, Tariacuri, Arcturus...) ou leur fonction (l'enfant, le magicien, les filles des dieux, la fille à la calebasse...), les personnages, historiques ou mythiques, n'apparaissent qu'isolément si bien que les passages dialogués se font extrêmement rares dans le texte. Si les chants sont bien numérotés, ils ne composent pas pour autant une intrigue aisément identifiable et le « flux de parole épique » de *Lémistè* apparaît comme le chant éclectique d'un narrateur externe décrivant les actions d'héros anonymes et muets semblant appartenir autant aux Amériques antiques qu'au monde antillais contemporain. En effet, prenant en compte la vertu métafictionnelle d'une des épigraphes précolombiennes du poème, « Entrelacez, tressez⁸ » (*Lémistè*, 128), Monchoachi mêle les rites magiques antillais au tissu mythologique des codex antiques. Annoncé dans plusieurs titres (« La fillette et le magicien », « Le Magicien et les Puissances » ou « La magique »), le thème des pratiques magiques constitue l'autre contre-chant principal de *Lémistè* :

Ouvrir là le chemin

Qu'ils appellent lesprit et qu'ils tiennent

Sans mollir l'entendre pour que ça tienne.

D'ici s'entend le contre-chant dont le chant se prévaudra.

Certes, ici s'expriment des figures qui font signe

Mais ici l'écrit est temporel,

c'est la voix qui se destine⁹

Marche sur les points, garde et révèle

(*Lémistè*, 47)

Intitulé « Le dieu maché-boété », ce chant fait référence au claudiquant loa haïtien Papa Legba¹⁰, le maître de la frontière avec le surnaturel. Haïti, terre du vaudou, étant considérée comme l'une des sources des pratiques sorcellaires martiniquaises¹¹, cet extrait atteste de la présence magique dans le poème. Mais c'est la mise en abyme de la lecture et de la relation entre écriture (figures, signe, écrit, points) et performance¹² (chant, contre-chant, marche) qui éclaire l'aspiration esthétique de *Lémistè*. Comme l'indique Francis Affergan dans son étude sur la magie martiniquaise, « la voix détient la clef des phénomènes¹³ ». Sans le secours de dialogues ni de points de vue internes des personnages, Monchoachi entend, en se fondant sur

⁸ *Les Chants de Nezahualcoyotl* (1990, 59).

⁹ Vers imprimé en caractères plus grands dans le texte.

¹⁰ Le vers « Ouvrir là le chemin » provient de l'invocation au dieu « *Papa-legba, l'uvri bayè pu mwê* » (Papa Legba, ouvre-moi la barrière), citée par Alfred Métraux : « Maître de la 'barrière' mystique qui sépare les hommes des esprits, Legba est aussi le gardien des portes et des clôtures qui entourent les maisons, et, par extension le protecteur des foyers » (1958, 88-89).

¹¹ En témoigne l'actualité publique la plus récente, les élections municipales de 2014, où au cours d'un débat politique à la télévision, une des candidates se plaint d'avoir été admonestée en ces termes : « *Yo za alé chèche tèlman tjenbwa ba'w Ayiti* » (On est déjà allé chercher tellement de quimbois pour toi en Haïti). Débat télévisé du 13 mars 2014 consacré aux élections municipales dans la commune du François, *Martinique première*. Eugène Revert explique ce qu'est un quimbois : « On ne connaît pas l'origine exacte du terme *quimbois*. On désigne par là, aux Antilles, les remèdes accompagnés de conjurations, ces conjurations elles-mêmes et, d'une manière plus générale, tous les actes de magie ou de sorcellerie » (1977, 9).

¹² « *La performance*, c'est l'action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant. Locuteur, destinataire(s), circonstances (que le texte, par ailleurs, à l'aide de moyens linguistiques, les représente ou non) se trouvent concrètement confrontés, indiscutables », Paul Zumthor (1983, 32).

¹³ Francis Affergan, *Martinique : les identités remarquables* (2006, 111).

une évocation de leurs pratiques, révéler au lecteur la voix de ces initiés (« la voix qui se destine/ Marche sur les points, garde et révèle »).

Dans ce cadre, le projet éthique de *Lémisté* se situe dans une double perspective. D'abord, comme l'attestent les recherches anthro-po-logiques antillanistes, la magie, entendue au sens de pratiques sorcellaires et d'adhésion au surnaturel, fait partie des savoirs traditionnels qui, à côté des instances officielles (l'École en particulier), construisent les « identités transitives¹⁴ » des individus : ces croyances traditionnelles ont donc ainsi pour vertu une « réidentification compensatoire et mythique » (Affergan, 2006, 24) Ensuite, les pratiques magiques s'effectuent essentiellement sous le mode performatif de l'oral. Or, mode de communication pragmatique favori des locuteurs martiniquais, l'oral et singulièrement les discours en créole contiennent, d'après Affergan, « une dimension magique de manipulation ou d'exorcisme¹⁵ ». L'ambition épique de *Lémisté* consiste donc à investir à la fois la modalité identificatoire des croyances magiques et l'aspect cathartique de l'oralité créole.

À cette fin, le poème doit affronter deux problèmes. En premier lieu, la composition d'une esthétique des rituels oralisés doit s'accommoder de la place minorée de l'écrit et singulièrement de l'absence d'une sécularisation de l'orthographe créole aux Antilles françaises. Seconde préoccupation, bien qu'elle permette de mettre en circulation une parole vibrante et de trouver autre chose que l'officialité des normes institutionnelles, la magie relève de la sphère individuelle et se fonde avant tout sur le règne généralisé de la « jalousie¹⁶ » dans les sociétés antillaises. La création d'une épopée à partir d'un substrat oral est une problématique universelle mais l'individualisme exacerbé associé à ce matériau épique complexifie la question. Dans une société martiniquaise qui, entre pratiques religieuses désacralisées et rites magiques individualisés, a du mal à se constituer en nation¹⁷, il ne s'agit pas d'écrire à partir du passé d'une « légende nationale¹⁸ » mais de fonder une tradition à partir de « discours » magiques organisant l'atomisation de la communauté. S'appuyant sur le sentiment, après tout partagé, d'appartenance à une société « magico-jalouse¹⁹ », Monchoachi

¹⁴ « Tant qu'on conduira des investigations en termes d'identité-en-soi, naturalisée ou essentialisée, la réalité antillaise échappera à l'œil de l'anthropologue le plus averti. [...] L'identité antillaise serait alors à penser en termes de transitivité dans la mesure où elle offre la possibilité d'être complétée, mais sans qu'on soit à même d'en assurer l'achèvement », Francis Affergan, (2006, 22).

¹⁵ « Car l'oral, mettant en présence d'un tiers, déploie une stratégie qui consiste à persuader, convaincre, rallier à une opinion, avoir raison. Il vise en cela une finalité pragmatique dans l'immédiateté d'une proximité, par exemple dans la narration du conte ou de l'histoire drôle. Il contient en cela une dimension magique de manipulation ou d'exorcisme, nécessairement enchâssée dans un sol émotionnel. L'oralité du créole accentue encore cette structuration de la temporalité inscrite dans la répétition ou la succession des séquences et des rythmes », Francis Affergan (2006, 23).

¹⁶ Relisant *Peau noire, masques blancs* de Frantz Fanon, Monchoachi revient sur l'origine de ce phénomène : « dans un pays colonisé, le colonisé se meut toujours à seule fin d'accrocher le regard du Maître. D'où, il découle ce phénomène que la langue créole a bien caractérisé sous le nom de "jalousie". La "jalousie" en quelque sorte règne en maître, et fait d'ailleurs les délices du Maître, puisqu'elle lui permet de perpétuer son règne », Monchoachi (2008, 5). Dans son étude des conflits aux Antilles, Christian Bougerol établit ainsi le lien avec la sorcellerie : « La "jalousie" créole est en réalité l'envie. [...] Dans cette atmosphère de rivalité, montrer sa réussite est aussi une façon de prouver sa "force", celle qui est issue de la magie défensive et qui permet de déjouer les attaques des "méchants" et des adversaires de tous poils dont les "jaloux" », Christian Bourgerol (1998, 15-20).

¹⁷ « Ceux-ci [les sujets martiniquais], toujours enclins à percevoir le monde à travers le prisme d'un animisme anomique, d'une magie dérégulée et d'un christianisme syncrétisé, sont peu disposés à faire fond sur une ferveur religieuse suffisamment ancrée pour qu'elle puisse servir de ciment aux fondations d'une nation », Francis Affergan (2006, 54).

¹⁸ « Le passé épique, séparé par une frontière infranchissable des époques ultérieures, ne demeure et ne se dévoile que sous forme de légende nationale », Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* (1978, 452).

¹⁹ « il est essentiel de souligner qu'aux Antilles la sorcellerie a une valeur explicative "officielle" des maux et malheurs personnels, ceux d'ordre privé. L'individu qui évoque les persécutions magiques n'a pas l'impression de se mettre en marge du groupe. Il ne craint pas de passer pour un "arriéré" comme le redoute un paysan du bocage qui évoquerait ce type de causalité », Christian Bougerol, (1998, 11).

ne fuit pas cette question. L'une des manifestations les plus évidentes de cette volonté épique se mesure à la profusion des syntagmes verbaux avec élision du sujet :

Si fait

Sont allés en cortège jouque le carrefour quat'croisée
(*Lémisté*, 17)

Aprés ont vòyé la voix pour voir
Ont vòyé la voix monter après pour partir-monter

Ont dansé zépaules pour porter-aller
(*Lémisté*, 49)

Nous y reviendrons plus avant mais l'homophonie dans le vers « Après ont vòyé la voix pour voir » est, de ce point de vue, symbolique. L'expression « vòyé la voix », *voyé lavwa* en créole, signifie chanter et plus spécifiquement prendre part au chœur²⁰. Ainsi, l'euphonie de ce vers sans sujet et la polysémie de voir (expérimenter et percevoir) concentrent une des problématiques essentielles de *Lémisté* : tenter la représentation scripturale (pour voir) d'une parole collective (la forme plurielle, ont) arrimée au socle indéfini – sans sujet – d'un « fonds mytho-rituel » (Affergan, 2006, 24). Dans ce cadre, c'est bien la construction littéraire de cette oralité magique qui intrigue le lecteur. Comment représenter cette voix magique dans un poème ?

Comme le suggère la première épigraphe aztèque du poème, « ... mais là-bas, dans le Lieu-du-Mystère » (*Lémisté*, 15), *Lémisté* se construit avec Mictlan, le « Lieu-du-Mystère » c'est-à-dire le Pays des morts aztèques²¹. Pour le poète qui choisit de composer une épopée avec un matériau magique antillais *a priori* si ambigu, la ritualisation de la mort constitue le lieu d'idéal de la recherche. Car, dans une société issue d'un esclavage désacralisant la mort²², comme l'explique encore Affergan : « alors que le sacré dévoile une conception holiste de la vie et de la société, les pratiques magiques s'emploient à en éparpiller les éléments, individus inertes vivants, humains ou non-humains, en les séparant et en faisant éclater la logique interne » (2006, 100). C'est donc, en explorant ce rapport au « Lieu-du-Mystère » que *Lémisté*, met en scène une oralité de voix martiniquaises à la fois magiques et épiques. Pour cela, Monchoachi organise un dialogue divinatoire avec les morts d'une part et s'intéresse aux rituels de la veillée mortuaire et de la descente du corps d'autre part.

Polyphonies d'une *nekuia* créole

Le premier chant et l'incipit du poème dévoilent d'emblée le thème de la mort :

À la recherche de la lumière, découvrit les ombres,

²⁰ Exemple particulièrement pertinent dans le cadre de notre travail, l'élégie « An di adié » (J'ai dit adieu) composée par le leader du groupe musical Kassav, Jacob Desvarieux, se chante : « *An di adié/ Di adié pou lé maléré/ Woy woy woy Lagwadeloup/ Voyé lavwa ban nou/ An di adié/ Di adié pou man Dévayé* » (J'ai dit adieu, dit adieu pour les miséreux/ Woy woy woy/ Guadeloupe/ Chante pour nous/ J'ai dit adieu/ dit adieu à Madame Desvarieux » (Desvarieux, *Euphrasine's Blues*, Sonodisc, 1999).

²¹ *Les Chants de Nezahualcoyotl* (2013, 98).

²² « La violence de la mort et de la désappropriation de soi, en réduisant la vie à une mécanique des corps, a contribué à rendre toutes choses égales entre elles, en les montrant nues, sans appareil culturel. La traite et l'esclavage furent en cela une remise à zéro de l'humain sans que celui-ci puisse dissimuler ce à quoi il tenait le plus [...] la violence généralisée semble donc avoir proscrit tout recours au sacré pour interpréter le monde. Qu'en est-il aujourd'hui ? », Affergan (2006, 98).

Avec la mort, la vie brève

Un passage, un passage
Sauver la vie d'un en sacrifiant celle de son chien.

« Chargea le chien de pierres » (de la main gauche)

puis le rejoignit au fond de la mer

(*Lémistè*, 11)

L'absence de sujet – dont nous avons déjà souligné le statut général – marque ici, en plus, la disparition d'un corps dans les entrailles de la terre. La suite le confirme : « Avec la lumière, la mort/ Avec la lumière, le corps par langōnie fragmenté/ Et qui est mort, le corps couvert de pierres » (*Lémistè*, 12). Très vite, le narrateur relate l'arrivée des premiers arrivants sur le continent :

Derrière le rideau de peaux, le langage sacré

pour échapper au cri h u m a i n

Dix mille ans pour échapper au cri humain

Traversèrent le pont de Bering (de Behring ?)

déplacèrent la lampe lhouile vers leur rive

(*Lémistè*, 11)

L'effort pour la création d'un langage sacré qui parle de croyances magiques est, on l'a vu précédemment avec la question de la jalousie, au cœur du projet monchoachien. Dans cette optique, le « rideau de peaux » évoque autant les individus isolés dans leur individualité²³ que « la peau des mots²⁴ ». Ainsi, la polyphonie de ces premiers vers est enrichie par la profonde relation intertextuelle avec les *Cantos* de Pound qui, comme *Lémistè*, débute par le « naufrage du sujet²⁵ » :

*And then went down to the ship,
Set keel to breakers, forth on the godly sea, and
We set up mast and sail on that swart ship,
Bore sheep aboard her, and our bodies also
Heavy with weeping, and winds from sternward
Bore us out onward with bellying canvas
Circe's this craft, the trim-coifed goddess.*

(Pound, I, 1-7, 1996, 3)

²³ Dans le contexte antillais contemporain, la référence au « rideau de peaux » et l'absence de sujet grammatical doivent aussi être mises en relation avec la pensée coloniale et le racisme, Monchoachi s'inscrivant ainsi dans une riche tradition littéraire et philosophique dont témoigne le Barbadien George Lamming : « *If I appear to deviate from that common assumption of outlook, and the conversation centres upon questions of Race — about which we are bound to have different private experience — I am sooner or later confronted with a charge says : 'You have a chip on your shoulder.' [...] Had he said: 'You're black my dear boy, and that must be a real forest on your back,' we would have had some honest reason for talking about race. He would have been more accurate in the choice of his images; for my back takes up more room than my shoulder, and racism is more akin to the jungle. After all, what is a chip but a tiny splinter with which I may pick my teeth. When I am finished cleaning the crevices I spit it out. You can't do that with your skin, or your shoulder. A man is always resident in the castle of his skin* » (1992, 74-75).

²⁴ « je n'hésiterai pas à parler de « la peau des mots » de sa langue, c'est-à-dire l'enveloppe sensible, sonore ou visuelle qui, au voisinage d'un corps vivant, fait signe vers du sens et marque l'entrée dans un discours, dans un enchaînement de signifiants, typiques du langage », Jean-Toussaint Desanti (2004, 111).

²⁵ Jonathan Pollock, « Éclatement et dissolution du sujet dans *Les Cantos* d'Ezra Pound », *Revue Silène* (février 2008, en ligne).

Aux Antilles françaises comme ailleurs, le rituel funéraire a pour but d'organiser le voyage au Royaume des morts²⁶. C'est seulement après la fixation dans l'au-delà que les communications entre vivants et morts, par le biais de la sorcellerie, sont possibles : « Il faut chuchoter avec les morts/ Il faut chuchoter sans cesse avec les morts, il faut/ Sans cesse leur parler/ S'égarer souvent en leur preste compagnie/ Les laisser irradier nos lèvres » (*Lémisté*, 26). À la manière des *Cantos* où l'appel aux fantômes du chant LXXIV, "between NEKUIA are Alcmena and Tyro²⁷", se nourrit de *L'Odyssée*, *Lémisté* embrasse l'histoire du peuplement de l'Amérique mais aussi le chant littéraire du monde antique et moderne. De ce point de vue, avec la mention de l'huile de phoque et des peaux, Monchoachi fait sûrement allusion à la ruse de Ménélas caché parmi les phoques de Protée²⁸. Et si ce n'est, comme chez Pound, la baguette magique de Circé qui tisse la toile du poème, c'est l'art divinatoire²⁹ de Tirésias qui permet de « voir » avec les morts précolombiens :

Après ont paré le sacrifice
 Orienté l'offrande propté pioute-pioute lait pur et cannelle
 Versé libations lhuile èk tafia la bête too abreuvée tafia
 Et prosternés contre son front ont confondu leurs souffles.
 Lòss donc le sang a roulé et leurs mains portées au devant
 De Tirésias les mots : « Laissez-moi donc boire le sang
 Que je prédise ».

Après ont vòyé la voix pour voir

(*Lémisté*, 49)

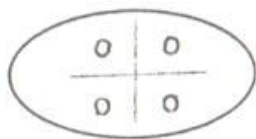
Comme le remarque Affergan : « tout magicien-guérisseur est tout d'abord convaincu de posséder un "don" et d'être capable de "voir" » (2006, 101). L'appel au mythe grec d'une *nekuia*, d'une interrogation des morts, ajoute une épaisseur intertextuelle au tissu polyglossique d'un texte que compose le créole (*lhuile*, *èk*) et l'anglais (*too*). En effet, *èk* signifiant « et » et *too* correspondant, comme en anglais, à « aussi » en créole martiniquais, Monchoachi s'amuse de la prononciation et de la graphie créoles. Et sur le modèle des *Cantos*, c'est la représentation graphique de l'intertextualité et la multiplication des langues qui marquent la présence de cette voix : « Ce qui se présente à l'œil [d'une] mosaïque babelienne révèle à l'oreille le relief de voix multiples » (Darras, 1982, 364). Il s'agit de mettre à profit les deux sens de voir (regarder et prévoir) pour marquer la présence des voix amérindiennes. Entre art de la divination et art de la lecture, le choix de ce dispositif a pour point de départ une américanité partagée avec Ezra Pound. De même, la « mésoaméricanité » commune conduit le lecteur à « décrypter » de mystérieux signes iconiques sur la page. De fait, imitant Pound et ses idéogrammes chinois, Monchoachi n'hésite pas à introduire dessins et artefacts :

²⁶ « Dans la tradition antillaise, le cimetière, gardé par saint Benoît et sainte Radegonde, est l'équivalent du royaume des morts ; quant au paradis, au purgatoire et à l'enfer, "c'est après", dit-on. Cet "après" désigne un lieu d'où les morts interagissent beaucoup moins avec les vivants parce que les seconds ont moins de prise sur les premiers. Alors que, comme je le montrerai, les défunts du cimetière (du royaume des morts) et les vivants ont de multiples occasions de se côtoyer [...] Une fois "placé" au cimetière, le mort a un rôle exclusif de messenger vis-à-vis des vivants » (Bougerol, 1998, 120-121).

²⁷ Ezra Pound (1996, 451). Parmi les ombres que croise Ulysse aux Enfers, figurent Alcène et Tyro.

²⁸ « Je m'en allai, priant les dieux ; j'emmenais avec moi/ Trois compagnons, que je savais prêts à toute entreprise./ La nymphe, qui avait plongé au sein des vastes flots,/ En avait rapporté pour nous les quatre peaux de phoques/ Fraîchement écorchés qui devaient duper son vieux père [Protée] ; », Homère (*Odyssée*, IV, 433-437, traduction Frédéric Mugler).

²⁹ « Alors apparut l'ombre du Thébain Tirésias, / Tenant son sceptre d'or. Il me reconnut et me dit : ["Divin rejeton de Laërte, industrieux Ulysse,] Pourquoi donc, malheureux, fuyant la clarté du soleil,/ Viens-tu dans ce lieu sans douceur visiter les défunts ?/ Ecarte-toi du trou, détourne ton glaive pointu,/ Que je boive le sang et te dise la vérité" », Homère, *Odyssée* (XI, 90-96, traduction Frédéric Mugler).



Tout ce qui est juste est ordonné

dans les yeux de la voix

(*Lémisté*, 102)

Si cette forme fait penser aux pétroglyphes précolombiens retrouvés aux Antilles françaises, c'est bien la question d'une autre représentation graphique de l'oralité (les yeux de la voix) que propose l'interpolation. Comme dans les *Cantos* et ses idéogrammes chinois, le dessin, interrompant la lecture, attire l'attention sur la matérialité du média et l'oralité des textes. Ainsi, cette double référence aux littératures mésoaméricaines et au décryptage glyphique a pour fonction de rappeler au lecteur l'originalité des systèmes d'écriture précolombiens et leurs liens avec la performance orale. En effet, dans le cas aztèque, *tlacuillo*, le terme nahuatl pour les codex, est construit sur la racine verbale *icuiloa* « écrire ou peindre » (Thouvenot, 2009, 90). Mais, écriture ou peinture, la codification aztèque est liée au contexte performatif de son énonciation et seul un *tonalpouhque*, un prêtre initié et entraîné peut décrypter³⁰. Cette caractéristique n'est pas le seul avantage que présente le jeu de *Lémisté* avec les *Chants de Nezahualcoyotl* ou le *Pop Wuh*. Comme le rappelle Walter D. Mignolo dans son article « On the Colonization of Amerindian Languages and Memories : Renaissance Theories of Writing and the Discontinuity of the Classical Tradition » (1992, 316), aux yeux des colonisateurs européens, « les livres peints » des codex étaient œuvres du diable et la plupart des « manuscrits » ont disparu dans les autodafés et persécutions coloniaux. De cette manière, jouant du mystère toujours prégnant de ce système d'écriture, Monchoachi peut lier la voix perdue des premiers Américains dans le déchiffrement incertain des codex, à la voix « muette ³¹ » du créole dans les littératures antillaises françaises. Cette relation joue donc autant de la représentation mystérieuse d'une insaisissable oralité nahuatl, kichée ou créole, que de la poétisation des paroles rituelles antillaises. De plus, le recours à la geste collective des codex mésoaméricains permet à la matière magique de jouer son rôle de modèle légendaire associé à un passé, ici précolombien.

La magie du corps dansant

L'origine de la relation Antilles contemporaines-Mésoamérique précolombienne se situe dans la déclinaison du concept de « parole sauvage » développé dans les essais de Monchoachi. Dans un texte publié en 2008 et intitulé « La Première Parole » (2008, 27-52), l'écrivain s'en prend à ce qu'il appelle « la parole monothéistique » des religions juive, chrétienne et

³⁰ « *Prehispanic manuscripts had served as physical repositories for communal histories and ritual-calendrical information, but they were not meant to stand entirely on their own. Rather, these manuscripts also implicated a substantial oral tradition. Many pictorial genres functioned as points of departure, whose contents were read or performed by an interpreter with specialized training in the details and poetics of the story to be told. The manuscripts' images therefore required standardized representations for pictorial forms and provided signals and mnemonic devices designed to stabilize memory and cue the trained speaker/singer/performer* », Catherine DiCesare (2009, 7).

³¹ « la littérature antillaise est bilingue (français, créole). C'est une langue double dont l'une est muette : elle s'écrit en français, le créole jouant le rôle de la muette », Jacques Coursil, « L'Éloge de la muette » (1999, 32).

musulmane qui se seraient construites à partir de « l'idée d'un monde créé non à partir d'une matière préexistante mais *ex-nihilo*, grâce au seul pouvoir de la parole » (2008, 32). D'après le poète martiniquais, en créant et organisant le monde, cette « première parole » fait rationnellement Loi avant d'être ensuite insufflée à l'Homme par l'intermédiaire d'une figurine d'argile. Dès lors, toujours selon Monchoachi, l'Homme se prenant pour Dieu, ne cesse de dicter à l'univers la Ratio et l'égoïsme de son « Moi-je » (2008, 36), prétention qui ne devient alors que parole « sourde au chant du monde » (2008, 45). Mais la transmission de la parole divine à l'Homme est, avec le recours de la figurine d'argile, révélatrice, d'un « retour au demeurant obligé au symbolisme magique et au sensible, car autrement la transmission (ou plutôt le *passage*) de la parole à l'homme n'eut tout simplement pas été *visible* : car la parole est invisible » (2008, 35). L'ambition monchoachienne prétend donc explorer la matérialité d'une « parole sauvage » non pas créatrice et égoïste mais magiquement consubstantielle au cosmos car : « le monde est présent dans l'envers de la parole, la nature et les dieux dans l'envers de chaque mot » (2008, 40). Dans ce cadre, à l'instar des traditions grecques anciennes, certaines cultures mésoaméricaines présentent l'avantage de mettre en scène ces *passages* par les envers de la parole. Ainsi, le langage maya des Zuyua commenté dans une communication intitulée « Des-paraolles-qui-disent³² », constitue un exemple canonique. Véritable rite initiatique dont le livre du *Chilam Balam* garde la trace, il s'agit pour l'impétrant interrogé de passer une véritable « épreuve par la parole » (Monchoachi, 2004, 96) en répondant correctement à une série d'énigmes. L'exploration d'une « parole magique, puissante et obscure » (Monchoachi, 2008, 40) sert en réalité le dessein d'un Monchoachi désireux d'élargir le concept de parole magique à la relation qui unit le poète à son art. À l'image du *tlacuilo*, le scribe-peintre qui « écrit » le codex mais ne le signe pas et du « lecteur » obligatoirement initié au déchiffrement, la parole poétique intrinsèquement liée au monde ne se livre que dans une divination laïque ou sacrée, mais jamais transparente, c'est-à-dire toujours magique. Fort de cette acception d'« un symbolisme magique » de la parole, Monchoachi peut fonder la relation entre devinettes antillaises et créatures fantastiques mexicaines sur la parophonie *tzitime/titim* :

Nous avons en Martinique, à côté de nos proverbes créoles, des paraboles et des devinettes que nous nommons « *Titim* ». Or, si l'on en croit J.M.G Le Clézio, le mot (et le rituel) des « *Titim* » doit être probablement être un legs des Indiens Caraïbes. En effet, dans son ouvrage « Le Rêve mexicain », celui-ci parle du bruit du « *Tzitzime* » dans l'obscurité et il dit que les Indiens les assimilent à des « êtres maléfiques dévoreurs d'hommes ». Les « *Tzitzime* » ou « *Titime* » seraient donc des êtres maléfiques et dévoreurs d'hommes », et les paroles échangées par les hommes à la nuit tombée, dans le rituel du « *Titim-Bwachèch* », paroles pour conjurer la venue de ces êtres « dévoreurs d'hommes ».

(Monchoachi, 2004, 95)

Marquant « la connivence entre les hommes et leur monde³³ », le rituel du « *Titim-Bwachèch* » accompagne celui du conte créole et de la veillée mortuaire. Si le rapprochement de Monchoachi peut apparaître comme un surréaliste hasard objectif (phonique), il n'en n'est pas moins basé sur une appréhension commune de la crainte de la nuit américaine³⁴. Ainsi les

³² Monchoachi (2004, 91-115), texte d'une communication au colloque « L'autre Amérique ou l'en-dehors des états » organisé par l'Institut International de géopoétique à Nîmes en 1992.

³³ Monchoachi emprunte l'expression à J.M.G. Le Clézio (2004, 96).

³⁴ « Et c'est alors le plus extraordinaire diptyque qu'on puisse imaginer : autour du cadavre, des lamentations, des versets psalmodiés d'un ton plaintif. Dehors, au moins en apparence, la joie la plus bruyante. [...] La plupart du temps, le jeu est mené par un chef de file, un conteur de quartier, au bagout renommé, et qui narre les aventures de *Compè Lapin*, de *Manman Diable*, de *Papa ti poisson*. [...] La valeur protectrice de cette bruyante tradition apparaît en pleine lumière si on la rapproche de la peur extrême manifestée par bien des Martiniquais de demeurer seuls la nuit après avoir vu un mort », Eugène Revert (1977, 33-34).

fantaisies langagières du conteur créole aux veillées mortuaires sont-elles abordées dès le premier chant :

Soleil et lune et bruyère
 À trois se multiplient
 À trois se multiplient les fantaisies

Kréyol Anatole
Anatole monté sou tôle
*Djèp pānyòl bo'l nan djòl*³⁵

À trois se multiplient
 vrément réyellement les fantaisies

magique-la³⁶
 nan tout' gangance li ka'p m i r o i s é
 Fanm-lan bèl !
 (*Lémistè*, 12-13)

L'écriture de « magique-la » en caractères de taille supérieure correspond à la première occurrence de magie ou magique dans le texte. Outre cette variation typographique, le syntagme nominal, avec le déterminant postposé, est créole. De plus, « magique-la » est sujet grammatical du syntagme verbal, lui aussi en créole (haïtien) : « magique-la/ nan tout gangance li ka'p m i r o i s é » (la magie/ dans toute son extravagance peut miroiser³⁷). La bizarrerie de l'image dans le vers « *Djèp pānyòl bo'l nan djòl* » sert, elle, à mettre en lumière l'organe de la parole, la bouche. S'ajoutant au français et à la variante dialectale haïtienne, le créole martiniquais s'écrit en italique et les noms de deux langues, le créole (*kréyol*) et l'espagnol (*pānyòl*) sont indiqués. Participant à un agencement graphique souligné par l'anaphore (À trois se multiplient), cette polyglossique spatialisation se construit en contrepoint de la matérialité sonore (allitération en [an], euphonie du tercet créole) de « magique-la », la parole magique. Avec l'exclamation « Fanm-lan bèl ! » (la femme est belle !), la personnification de la parole en femme marque le caractère protéiforme d'une parole magique qui peut (*k'ap* en créole haïtien vient du français capable de) se refléter sur la page : riche du chant multilingue du monde, cette « magique-la » se miroite alors dans le détachement des syllabes du verbe québécois miroiser. Le lien avec les croyances magiques établi par l'allusion à Haïti et son créole, le narrateur de *Lémistè* invite ensuite le lecteur à assister au rituel du porter de corps et ses superstitions au second chant :

Lors

Ont hissé le mort jusqu'à leur épaule
 Déplié le genou
 Et le corps comme ça du même coup
 Comme ça, d'un grand coup de rein
 Soulevé aussi de lourdes larmes

(*Lémistè*, 16)

La locution « comme ça » ainsi que le zeugme sémantique (ont hissé le mort, déplié le genou puis soulevé des larmes), où le pathétique des pleurs rompt avec la stricte description physique des corps, constituent tous deux des indices métanarratifs : avec le transport du corps, nous sommes en régime de transposition (comme ça). Dans ce cadre, les répétitions de sons (Lors/ mort/ corps ; genou, coup, soulevé, lourdes ; jusqu'à/comme/corps/ coup ; hissé/

³⁵ Le tercet créole en italique pourrait être traduit par : « Créole Anatole/ Anatole monta sur le toit/ Des guêpes espagnoles l'embrassèrent sur la bouche ».

³⁶ Vers imprimé en caractères plus grands.

³⁷ Observer les oiseaux.

sonore. Au chant suivant, ce même motif de la danse et de la symphonie nocturne revient, mêlé à l'évocation précolombienne :

Habiles leurs doigts aussi
 À ourdir
 la natte divine
 À lancer des graines de corail
 Sur des pistes improbables.
 [...]
 Les régents de nos rêves
 Ont tourné leurs faces Et voici :
 Faces fardées de cendre leurs faces
 Tout partout fardées
 Vers nous tournées à présent
 la parole effacée, la parole
 Vloppée paquet'-mystè
 Vers nous pour enjoindre

Danse petite luciole
 Raccorde-toi aux Puissances,
 Suspendu à ton bégaiement je tremble
 J'appréhende de voir pâlir l'étoile.

(*Lémistè*, 19-20)

Les mentions du codex d'une natte, des graines de corail mayas, de l'enveloppe mystérieuse de la parole, du bégaiement et de la danse sont particulièrement éclairantes. La danse des corps comme le bégaiement du narrateur correspondent à la manière mésoaméricaine de « lire » les textes-tableaux où exclamations onomatopéiques, musiques et ballets⁴¹ accompagnent la « lecture ». Dans ce contexte, le lien avec les *Chants de Nezahualcoyotl*, « Et si l'on vivait toujours, là-bas, dans le Lieu-du-Mystère ?/ O aller à la recherche des princes !/ Leur porter nos fleurs,/ Et me joindre dans la beauté des chants/ A Tezozomoczin, à Cuacuauhtzin... » (1990, 81), révèle l'autre simulacre de *Lémistè*. Le poète divulgue le mystère d'une fixation orale par le truchement du trope mésoaméricain. Comme les initiés précolombiens déchiffrant les codex, le lecteur sait désormais que la geste de *Lémistè* et plus spécifiquement ses rituels magiques, témoignent toujours d'une oralité incorporée au discours. À l'instar des glyphes et des peintures, les caractères et les sèmes du poème ne prétendent pas recouvrir l'ensemble d'un signifiant dont le caractère oral est, quelque soit le simulacre choisi, *systématiquement* inscrit « à l'envers » du texte.

⁴¹ « Le caractère oral de ces textes est encore accentué par le fait que les “vers” étaient accompagnés d'exclamations qu'il n'a pas été possible de conserver dans la traduction [...] Ces cris, qui nous apparaissent comme autant d'exubérances, et qui furent perçus par les premiers témoins européens comme des “vociférations de sauvages”, sont l'une des spécificités les plus marquées de la poésie nahuatl. [...] La fonction de ces exclamations était essentiellement gestuelle – encore une fois, danse, poésie, musique étaient étroitement liées – ; [...] Leur présence dans les chants mexicains est consubstantielle, et il n'est pas d'exemples où elles n'apparaissent pas », *Les Chants de Nezahualcoyotl* (1990, 24-25). Citant des vers des *Chants de Nezahualcoyotl* pour illustrer son point de vue, Monchoachi revient sur la connivence entre parole et danse : « que la parole soit véritablement la danse et la danse véritable et originelle de l'homme, ce n'est pas nous qui le décrétons par pur esprit de fantaisie : le mot “parole” vient de *bal*, du grec *ballein* qui veut dire danser [...] seule la parole qui est inséparable du corps est en mesure de danser et de danser en mesure », Monchoachi (2008, 44-45).

Conclusion : l'Anti-cri d'un palimpseste

N'hésitant pas à comparer *Lémistè* au *Cahier d'un retour pays natal* d'Aimé Césaire, le romancier Patrick Chamoiseau considère que Monchoachi y « a exploré un langage inouï qui explose de manière déroutante⁴² ». Comme nous l'avons vu, la langue de *Lémistè* est polyglossique et panaméricaine (espagnol, anglais, créoles, français). Il s'agit pour le poète de mettre en scène l'oralité du texte en élargissant le groupe linguistique du poème. Cette mise en récit d'une parole antillaise moderne se nourrit bien sûr de tradition latinisée. Mais, à l'instar des *Cantos* d'Ezra Pound et de leur relation avec les caractères chinois et grecs, le recours au trope mésoaméricain des codex aztèques et mayas permet à Monchoachi de mettre en scène l'écriture des « paroles invisibles » : « Les paroles sont invisibles, elles se nourrissent/ De l'invisible et parlent au voisinage invisible » (*Lémistè*, 118). Cependant, nous n'avons pas abordé le problème des choix orthographiques et singulièrement de l'écriture des mots créoles. Monchoachi fait un usage chaotique des normes orthographiques créoles les plus usitées, ce qui semble récuser sa propre pratique antérieure. Et là encore, cette spécificité est liée au thème des voix magiques de *Lémistè*. Si Monchoachi ne respecte aucun dictionnaire, il ne fait que suivre en définitive les habitudes des sorciers antillais qui, se passant de mains en mains les « cahiers de quimbois » ou autres « livres de prières », y inscrivent leur propre idiolectisme. En effet, ces grimoires portent les marques de diglossie créolo-française et de la maîtrise approximative des règles grammaticales et orthographiques du français. D'après Eugène Revert qui a publié des exemples de ces cahiers, l'interprétation des rites peut aussi ajouter à la confusion⁴³. C'est de ce point de vue que l'on peut lire, par exemple le chant L intitulé, « *Le paganice et les zidoles* » :

Alors, les chassant, on leur donne un livre sur la sorcellerie
et les injures
magie, ouanga, jédimo, jouré
 « Avec tes regards, tu me blesses
comme un gros fourmi déchire la terre »
 Paroles ponctuées d'apostrophes, apophtegmes, sanglots, salutations
miséricordes coups de glotte et goulées ardentes de tafia
la rosée,
 l'ombre
 Pour parfumer le cœur bitz bon tchak
(Lémistè, 146)

Bien entendu, l'histoire des persécutions amérindiennes est un des thèmes du chant. Néanmoins, l'aspect métaphorique et la richesse des jeux phoniques étudiés précédemment saturent ces vers. Que l'on se situe au niveau de l'anatomie (glotte) ou de l'écrit (livre), les différents types de performances évoquées (« paroles ponctuées d'apostrophes, apophtegmes, salutations, sanglots, salutations ») s'appuient sur la cacophonie de leur agencement sonore (répétitions, allitérations en [p], [g], [f], [t], [s], assonances en [o], [a]...) pour illustrer le « climat magique » (Revert, 1977, 159) de leur énonciation. Mais c'est la faute de grammaire (« comme un gros fourmi ») qui rappelle le « cahier de quimbois » d'Eugène Revert : « vous prenez cette champignon et la bague vous le mettez dans un petit bourse vous le donnez à un accolique⁴⁴ ». Les « fautes » ou plutôt les hérésies syntaxiques et orthographiques de Monchoachi ont ainsi un double effet : elles signalent l'idiosyncrasie orale d'un locuteur et font

⁴² Patrick Chamoiseau (entretien), « Monchoachi a exploré un langage inouï », *France-Antilles* (4 décembre 2013).

⁴³ « Il en résulte des transpositions, souvent peu conscientes, des déformations qui augmentent de copie en copie, d'interprétation en interprétation », Eugène Revert (1977, 165).

⁴⁴ Accolique signifie ici acolyte (note d'E. Revert, 1977, 176-177).

de *Lémistè*, le palimpseste littéraire⁴⁵ d'un cahier de quimbois martiniquais. Le poème peut alors établir un inventaire des croyances syncrétiques.

L'œuf de la poule noire un vendredi saint
d'où sort l'Anti-Cri

Le charme pour disparaître en-des-eaux
monté du point de l'anguille

Le pot-tête en faïence où se recueille l'âme du trépassé

C'était cela lézange
Les passages les langages
Les commèces⁴⁶

[...]

C'était ça lézange

Toutes les façons qu'a le monde de se débaptiser
Les solitudes où prennent les choses mal baptisées.

(*Lémistè*, 44-45)

Dans cette liste, entre le créole idiolectal et l'euphonie langagière (C'était cela lézange/ les passages les langages/ Les commèces), le statut du jeu de mots autour de l'Anti-cri tient une place particulière. Orthographié « Anticri » par référence à l'Antéchrist⁴⁷, cette créature surnaturelle est un petit monstre qui exécute les œuvres vindicatives de celui qui le couve sous son aisselle. Présentant l'« Anti-Cri » comme un symbole de l'individualisme des solitudes magiques martiniquaises qui défont le sacré, le projet épique de *Lémistè* se construit contre le cri et l'exubérance d'une oralité explicitée. Au contraire, le rêve du poète est d'inventer une parole magique qui réunisse les croyants et fasse sauvagement corps avec la nature. C'est pourquoi Monchoachi joue à dessein de l'ambigüité magie poétique/ magie « anthropologique ». Pour le poète qui investit le champ des croyances et rituels traditionnels, il ne saurait y avoir d'alternatives. Comment bâtir une épopée antillaise incorporant des éléments sorcellaires sans que son propre discours poétique prétende lui aussi appartenir au champ magique ? Comme dans le *Cahier d'un retour au pays natal* où le narrateur affirme son ambition, « Donnez-moi la foi sauvage du sorcier » (Césaire, 1994, 44), la « parole sauvage » de Monchoachi tente de faire « voir » les voix magiques martiniquaises en décrivant des initiés s'adonnant à leurs rituels, mortuaires en particulier. Entre divination antique et lecture contemporaine, cette description se lit moins comme une évocation que comme une invocation.

⁴⁵ Comme l'explique Aragon au début du long poème, le *Fou d'Elsa*, les incorrections peuvent fonder la littérarité d'un texte poétique : « *La veille où Grenada fut prise...*, je le répétais trois ou quatre fois avant d'entendre que tout le mystère en résidait dans une faute de syntaxe : on dit, bien entendu, *la veille du jour où...*, et non *la veille où...* C'était précisément de ce divorce des mots, de cette contraction du langage que venait le sentiment d'étrangeté dans ce poème de parolier, une de ces beautés apollinariennes qui résident dans l'incorrection même » (1963, 12).

⁴⁶ Vers imprimé en caractères plus grands.

⁴⁷ « Le plus remarquable de tous est l'Anticri (sans doute l'Antéchrist). On donne ce nom, à la Martinique, à de minuscules homuncules, capables de prendre lorsqu'ils le veulent, une forme animale, d'ordinaire celle d'un oiseau, et qui sont au service absolu de ceux qui les possèdent. Pour s'en procurer un, il faut prendre le premier œuf d'une poule noire pondue le vendredi saint et le mettre à couver sous son aisselle. Après l'incubation normale, sort l'Anticri, qui accomplit tout ce qu'on lui commande. On s'en sert pour aller chercher des bouts de linge appartenant aux personnes qu'on désire ensorceler. Il peut même les frapper directement [...] Il suffit que la personne contre laquelle on a envoyé l'Anticri soit heurtée ou simplement frôlée par lui pour tomber sans force, paralysée et incapable de parler. Telle brave femme racontait ensuite qu'elle entendait ce qu'on lui disait, mais ne pouvait répondre » (Revert, 1977, 67).

Malik NOËL-FERDINAND.

Bibliographie

- AFFERGAN, Francis, 2006, *Martinique : les identités remarquables*, Paris, PUF.
- ARAGON, Louis, 1963, *Le Fou d'Elsa*, Paris, Gallimard.
- BAKHTINE, Mikhaïl, 1978, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- BERGERET, Yves, 2013, « Sur Lémistè de Monchoachi », *Europe*, n° 1010-1011.
- BOUGEROL, Christian, 1998, *Une ethnographie des conflits aux Antilles : jalousie, commérages, sorcellerie*, Paris, PUF.
- CESAIRE, Aimé, 1994, *Cahier d'un retour au pays natal* in *La Poésie*, Paris, Seuil.
- CHAMOISEAU, Patrick (entretien), 4 décembre 2013, « Monchoachi a exploré un langage inouï », *France-Antilles*.
- COURSIL, Jacques, 1999, « L'éloge de la muette », *Espace Créole*, n° 9.
- DARRAS, Jacques, 1982, « Le Grand Poème américain », *Revue française d'études américaines*, n° 15.
- DESANTI, Jean-Toussaint, 2004, *La Peau des mots*, Paris, Seuil.
- DICESARE, Catherine, 2009, *Sweeping the Way: Divine Transformation in the Aztec Festival of Ochpaniztli*, Boulder, CO, University Press of Colorado.
- DOMI, Serge, *Vécu de la mort et soins palliatifs en Martinique : le corps exposé-le corps enterré-le corps envolé*, [Communication à la sixième conférence des unions hospitalières des Antilles et de la Guyane, 1^{er}-2 février 2001, Trinité, Martinique]. (consulté le 10 mai 2014), http://www.montraykreyol.org/IMG/pdf/VECU_DE_LA_MORT_ET_SOINS_PALLIATIFS_EN_MARTINIQUE_dossier.pdf
- GLISSANT, Edouard, 1975, *Malemort*, Paris, Gallimard.
- HOMERE, 1995, *L'Odyssee*, Arles, Actes Sud, Frédéric Mugler [trad.].
- LAMMING, George, 1992, *The Pleasures of Exile*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Les Chants de Nezahualcoyotl*, 1990, Pascal Coumes et Jean-Claude Caër [trad.], J.M.G Le Clézio [préface], Bussy-le-Repos, Obsidiane.
- LEOTIN, Georges-Henri, MONCHOACHI), MORISSET, Jean, SMERALDA, Juliette, 2007, « Laissez parler le vent », in MONCHOACHI (dir.), *Lakouzémi. Éloge de la servilité*, vol. 1.
- METRAUX, Alfred, 1958, *Vaudou haïtien*, Paris, Gallimard.
- MIGNOLO, Walter D., 1992, « On the Colonization of Amerindian Languages and Memories: Renaissance Theories of Writing and the Discontinuity of the Classical Tradition », *Comparative Studies in Society and History*, vol. 34, n° 2.
- MONCHOACHI, 2008, « Nous sommes devenus trop lisses », in MONCHOACHI (dir.), *Lakouzémi. Retour à la parole sauvage*, vol. 2, p. 4-9.
- MONCHOACHI, 2008, « Toute la démesure de l'ordre rationnel transparait dans cette prétention : protéger la nature », in MONCHOACHI (dir.), *Lakouzémi. Retour à la parole sauvage*, vol 2, p. 10-19.
- MONCHOACHI, 2008, « La Première Parole », in MONCHOACHI (dir.), *Lakouzémi. Retour à la parole sauvage*, vol 2, p. 27-52.
- MONCHOACHI, 2004, « Des-paroles-qui-disent », in *L'Espère-geste*, Bussy-le-Repos, Obsidiane.

MONCHOACHI, 2013, *Lémistè*, Bussy-le-Repos, Obsidiane.

POLLOCK, Jonathan, 2008, « Éclatement et dissolution du sujet dans Les Cantos d'Ezra Pound », *Revue Silène* [en ligne], Centre de recherches en littératures comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense [consulté le 10 mai 2014]. http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=107.

POUND, Ezra, 1996, *The Cantos of Ezra Pound*, New York, New Direction Books.

REVERT, Eugène, 1977, *La Magie antillaise*, Paris, Annuaire internationale des Français d'Outre-Mer [1^{ère} éd., 1951].

THOUVENOT, Marc, 2009, « L'Écriture pictographique du nahuatl », in Nathalie BEAUX, Bernard POTTIER et Nicolas GRIMAL (dir.), *Image et conception du monde dans les écritures figuratives*, Paris, Soleb.

ZUMTHOR, Paul, 1983, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil.